



# Hijatusi modernizma i postmodernizma

## Jedna teorijska kontraverza







**P R O J E K A <sup>®</sup> T**

**ČASOPIS ZA VIZUELNE UMETNOSTI**

**BROJ: 11 > 12 > 13 > 14 > 15**

**HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA. JEDNA TEORIJSKA KONTRAVERZA**

**NOVI SAD > MART 2001.**





## **HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA JEDNA TEORIJSKA KONTRAVERZA**

### **PRIREDIO: DRAGOMIR UGREN**

Posebno izdanje časopisa za vizuelne umetnosti PROJEKA<sup>®</sup>T, broj: 11, 12, 13, 14, 15.

Redakcija: Szombathy Balint, Kosta Bogdanović, dr Ješa Denegri . Glavni urednik: Dragomir Ugren . Grafički urednik: Dragomir Ugren. Izdavač: Pinakoteka Projekat. Lektura i korektura: Vilma Beker-Gaćeša. Štampa: Duplex, Novi Sad. Distribucija: IKA Prometej; Novi Sad, Zmaj Jovina 22. Telefon: 021/51-077; 616-018. Žiro račun IKA Prometej SPP Novi Sad 45700-685-8-17538

ISSN 0354-3633

Novi Sad, mart 2001.

Štampanje časopisa pomogli su: Savezno ministarstvo za razvoj, nauku i životnu sredinu i Fond za otvoreno društvo

- Fund for an Open Society .

### **Napomena:**

Petobroj časopisa, 11-15, pripremljen je za štampu jula 1998. godine, ali zbog nedostatka novca za troškove štampe nije objavljen u proteklom periodu. Poslednji prilog u časopisu je od 14. januara 1999. godine.





## SADRŽAJ

### PROLOG – MODERNA POSLE POSTMODERNE

Tomaž Brejc, „Teorija modernizma, praksa postmodernizma“	. . . . .	8
Tomaž Brejc, „Modernizam poslije postmodernizma?“	. . . . .	16
Tomaž Brejc, „Umetnost i teorija na kraju osamdesetih godina – nekoliko otvorenih pitanja“	. . . . .	22

### ARGANOVA POUKA

Giulio Carlo Argan, „Problemi moderne umetnosti“	. . . . .	26
Ješa Denegri, „Poslednji veliki istoričar umetnosti Moderne“	. . . . .	28
Ješa Denegri, „In memoriam: Giulio Carlo Argan (1909–1992)“	. . . . .	30
Ješa Denegri, „Argan i umetnost kraja veka“	. . . . .	31
Ješa Denegri, „Umetnost kraja veka. Achille Bonito Oliva: Umetnost do 2000“	. . . . .	33
Achille Bonito Oliva, „Velika Arganova pouka“	. . . . .	34

### AKTUELIZACIJA MODERNOG PROJEKTA – FILIBERTO MENNA

Filiberto Menna, „Moderni projekat umetnosti“	. . . . .	38
Ješa Denegri, „Filiberto Menna i ponovo zalaganje za moderni projekat“	. . . . .	40
Ješa Denegri, „Obrana modernog projekta“	. . . . .	42
Ješa Denegri, „Obnova modernog projekta“	. . . . .	43
Ješa Denegri, „Aktuelizacija modernog projekta“	. . . . .	44
Đorđe Malavrazić, „Moderna u doba postmoderne“	. . . . .	47

### ASIMETRIČNI POGLEDI

Jürgen Habermas, „Modernost jedan necelovit projekat“	. . . . .	50
Wolfgang Iser, „Postmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma“	. . . . .	57

### RECEPCIJE HAROLDA ROSENBERGA I CLEMENTA GREENBERGA U DEVEDESETIM GODINAMA

Ješa Denegri, „Čitati Rosenberga i Greenberga u devedesetim“	. . . . .	72
Ješa Denegri, „Harold Rosenberg i kritika američkog slikarstva akcije“	. . . . .	73
Ješa Denegri, „Clement Greenberg i kritika kontinuiteta američkog apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije“	. . . . .	76
Nikola Šuica, „Groznice hrabrog novog sveta“	. . . . .	79

### KONTRAVERZE, ISTORIJA, MODERNA I POSTMODERNA

Charles Harrison, „Art&Language: Neki uslovi i preokupacije u prvoj deceniji“	. . . . .	82
Paul Wood, „Pogrešni identiteti“	. . . . .	87
Charles Stephens, „Devedesete godine: obnova modernizma“	. . . . .	103
Robert C. Morgan, „Lebdeći znaci“	. . . . .	111
Miško Šuvaković, „Diskurzivni incidenti. Rasprava diskurzivnih poredaka Charlesa Harrisona“	. . . . .	115
Miško Šuvaković, „Realizam i antirealizam u filozofiji umetnosti“	. . . . .	122
Miško Šuvaković, „Kognitivna teorija i teorija forme. Cézanneovo oko – analiza vizuelne forme posle postmoderne: eksternalizam“	. . . . .	131

### NOVA SKULPTURA

Tomaž Brejc, „O kiparstvu“	. . . . .	142
Ješa Denegri, „Skulptura početka devedesetih: dvostruki osećaj telesnog“	. . . . .	146
Ješa Denegri, „Skulptura u uslovima nove nepreglednosti“	. . . . .	149
Miško Šuvaković, „Filozofija skulpture“	. . . . .	152

### MONDRIAN U VENECIJI

Ješa Denegri, „Mondrian: moderni idealista u vremenu postmodernog skepticizma“	. . . . .	170
Ješa Denegri, „Mondrian: umetnost modernog ideala“	. . . . .	174

### PROJEKAT MONDRIAN

Ješa Denegri, „Dimitrijević–Naskovski–Pilipović“	. . . . .	178
Ješa Denegri, „Dimitrijević–Naskovski–Pilipović“	. . . . .	180
Jovan Čekić, „Mondrianov korbač“	. . . . .	181
Sveĳana Racanović, „S–klopka“	. . . . .	183
Ješa Denegri, „Tema Mondrian (Na iskustvima memorije)“	. . . . .	185
Miško Šuvaković, „Ka tvrdom modernizmu – projekt Mondrian: Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević i Zoran Naskovski“	. . . . .	189

### PRVI BIJENALE MLADIH U VRŠCU 1994.

Ješa Denegri, „Umetnička scena devedesetih, u očekivanju ukupne obnove“	. . . . .	200
Lidija Merenik, (Bez naslova, simpozijum „Moderna posle postmoderne?“)	. . . . .	203
Dejan Sretenović, (Bez naslova, simpozijum „Moderna posle postmoderne?“)	. . . . .	204
Jovan Despotović, „Triumf novog“	. . . . .	206
Ješa Denegri, „Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih“	. . . . .	207
Ješa Denegri, „Moderna posle postmoderne: poreklo termina, okolnosti i razlozi upotrebe“	. . . . .	209

### KRITIKA, POSTKRITIKA I KRITIKA KRITIKE

Miško Šuvaković, „Scena za znak. Instalacije, ornamenta i koncepti Mirjane Đorđević“	. . . . .	214
Lidija Merenik, (Bez naslova)	. . . . .	223
..., „Thomas McEvilley: Postmodernizam i poskolonijalizam – Umetnost i drugi“	. . . . .	224
Miško Šuvaković, „Kritika kritike“	. . . . .	225



**KRIKA U PRVOM LICU (1)**

Zoran L. Božović, intervju sa Miškom Šuvakovićem	.230
Zoran L. Božović, intervju sa Lidijom Merenik	.237
Zoran L. Božović, intervju sa Dejanom Sretnovićem	.244

**DRUGA MODERNA I KRITIKA POSTMODERNE**

Heinrich Klotz, Nova apstrakcija	.258
Ješa Denegri, „Umetnost na liniji nedovršenog projekta moderne“	.267
Miško Šuvaković, „Druga moderna“	.268
Aleksandar Bećanović, „Druga moderna“	.271
Heinrich Klotz, „Moderna – Postmoderna – Druga moderna“	.272

**HIJATASI POSTMODERNIZMA I MODERNIZMA. TEORIJA I KRITIKA**

Miško Šuvaković, „Hijatusi postmodernizma i modernizma“	.274
Donald Kuspit, „Kritičko razmišljanje“	.278
Ann Hindry, „Slike i reči. Intervju s Rosalind Krauss“	.281
Charles Harrison, Paul Wood, „Ideje postmoderne“	.286

**KRIKA U PRVOM LICU (2)**

Ješa Denegri, „Pozicija kritičar“	.290
Ješa Denegri, „Strategije devedesetih: jedna kritička pozicija“	.293
Luka Salapura, „Ima li kritičar moć?“ (Intervju sa Ješom Denegrijem)	.296
Luka Salapura, „Zašto projekat u devedesetim?“ (Intervju sa Ješom Denegrijem)	.298

**PRIKAZI KNJIGA MIŠKA ŠUVAKOVIĆA**

Miško Šuvaković, „Uvod“ (Prolegomena za analitičku estetiku)	.302
Slavko Bogdanović, „Miško Šuvaković: Prolegomena za analitičku estetiku“	.303
Marija Gajicki, „U svetu estetike i filozofije umetnosti“	.305
Slavko Bogdanović, „Blistavi kontrapunkt“	.306
Stevan Vuković, „Modeli interpretacije“	.307
Divna Vuksanović, „Analitička estetika – svet i institucije umetnosti“	.308
Miško Šuvaković, „Uvod“ (Postmoderna (73 pojma))	.310
Stevan Vuković, „Rečnik kulture postmodernog doba“	.311
Predrag Medula, „Dogadjaj“	.312
Dejan Đorić, „Duhovni pojmovnik“	.313
Dejan Đorić, „Miško Šuvaković: Postmoderna (73 pojma)“	.314
Jovan Despotović, „Pionirski rad“	.315
Divna Vuksanović, „Pas Tout – diskurs o fragmentima, fragmenti o diskursima“	.316
Miško Šuvaković, „Uvodne propozicije“ (Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima)	.318
Branislav Dimitrijević, „Post–Post–Anti...“	.320
Marina Gržinić, „Fatalna privlačnost moderne i postmoderne“	.321
Nenad Milošević, „Intervju sa Miškom Šuvakovićem“	.323

**RASPRAVE DEVEDESETIH**

Miško Šuvaković, „Okolo formalizma – postformalizmi. Modeli formalističke i postformalističke umetnosti u Srbiji posle 1970.“	.330
Miško Šuvaković, „(Post)moderna i nihilizam – jedna estetička rasprava“	.334
Miško Šuvaković, „Apokaliptički duhovi: umetnost u postsocijalizmu“	.341
Miško Šuvaković, „Ideje devedesetih: teorija i umetnost“	.344
Miško Šuvaković, „Instalacije i ambijenti: diskursi prostora“	.352

**DISKRETNi MODERNIZAM I DRUGI PRIMERI**

Sava Stepanov, „O diskretnoj obnovi modernizma“	.356
Miško Šuvaković, „Tendencije devedesetih: diskretni modernizam“	.362

**TENDENCIJE DEVEDESETIH: HIJATASI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA**

Sava Stepanov, „Projekat Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma“	.366
Ješa Denegri, „Mogućnost projekta, stroga misao i upis čvrstog subjekta u umetnosti sredine devedesetih“	.367
Ješa Denegri, „Otkloni stroge misli“	.370
Miško Šuvaković, „Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma“	.372
Marija Gajicki, „Otkloni stroge misli“	.378
Marija Gajicki, „Tendencije devedesetih“	.379
Slobodan Vilček, „Aleksandar Dimitrijević“	.380
Slobodan Vilček, „Veo slike – Nikola Pilipović“	.381
Slobodan Vilček, „Zev Marije Vaude“	.382
Slobodan Vilček, „Konstrukcija dekonstrukcije (Ipak konstrukcija) – Neša Paripović“	.383
Andrej Tišma, „Retro–modernizam“	.384
Katarina Radulović, „Monohromija, Tehnostruktura, Dekonstrukcija, Antiforma“	.385
Jelena Vesić, „Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma“	.386
Ljiljana Činkul, „Oscilirajući kriterijumi“	.389
Jovan Despotović, „Bočni udar“	.390

**RETORIČKE FIGURE DEVEDESETIH**

Miško Šuvaković, „Retoričke figure devedesetih. Figurabilno, transparentno, optičko, fikcionalno i besformno“	.392
Ješa Denegri, „Retoričke figure devedesetih“	.394





Ješa Denegri, „Stabilnost koncepta, promenljivost realizacije“	395
Ješa Denegri, „U produžetku druge linije“	396
<b>PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI. JEDNA RADIKALNA ISTORIJA</b>	
Sava Štepanov, „Uvod u izložbu“	400
Ješa Denegri, „Apstraktno–konkretno: radikalni stavovi u srpskoj umetnosti od dvadesetih do devedesetih“	401
Ješa Denegri, „Redefinicija pojma Druga linija“	405
Miško Šuvaković, „Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija“	407
Maja Đorđević, „Jedna radikalna istorija“	411
Nataša Teofilović, „Radikalna istorija apstrakcije“	412
Ljiljana Činkul, „Dijalektike prepleta“	413
Đorđe Kadijević, „Izvesna dilema“	414
Vasilije B. Sujić, „Radikalni nesporazumi“	415
Jovan Despotović, „Pometnja polemično, nego kako (1)“	416
Jovan Despotović, „Neuralgično mesto sučeljavanja (2)“	417
Jovan Despotović, „Mestimično – radikalna pogreška (3)“	418
Aleksandra Estela Bjelica, „Radikalni rez“	419
..., „Početak burne sezone ili sukob na kritičarskoj levisi“	420
..., Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, (intervju)	421
Slavko Timotijević, „Beoramin dosije“, „Apstrakcija“	426
Slavko Timotijević, „Beoramin dosije“, „Apstrakcija“	430
Branislav Ljubišić, „Primeri apstraktne umetnosti“	433
Dragomir Ugren, „Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija (Intervju s Miškom Šuvakovićem)“	435
Dragomir Ugren, „Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija (Intervju s Ješom Denegrijem)“	449
Aleksandar Dimitrijević, (Bez naslova)	456
Marija Vauda, (Bez naslova)	457
Nikola Pilipović, (Bez naslova)	458
Jelena Vesić, „Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija“	460
Branislav Dimitrijević, (pismo glavnom uredniku)	461
Branislav Dimitrijević, (pismo glavnom uredniku)	462
Mr Vladimir Đerić, (pismo punomoćnika Branislava Dimitrijevića glavnom uredniku)	463
Branislav Dimitrijević, (pismo glavnom uredniku)	464
Odgovor glavnog urednika Branislavu Dimitrijeviću	466
Branislav Dimitrijević, (pismo glavnom uredniku)	467
<b>INDIREKTNE POLEMIČKE OPSERVACIJE</b>	
Gordana Ristić „Ko će osvojiti srpske duše? Intervju sa Đorđem Kadijevićem“	470
Nikola Šuica, Zoran Mijatović, „Likovni univerzum“	472
Andrej Tišma, „Diktatori umetnosti“	474
Jovan Despotović, „Mesto i za postmodernu“	475
Jovan Despotović, „Od mekog pisma do stroge misli“	477
Andrej Tišma, „Životne umetničke strategije“	485
Andrej Tišma, „Životne umetničke strategije“	487
Vasilije B. Sujić, „Nažalost umetnici su ponekad talentovani“	489
Slavko Timotijević, „Mlada, dosadna elita“	490
Đorđe Kadijević, „Anđeo sudbine“	492
<b>PROSTORNI RETORIČKI INDEKSI (BLISKA ČITANJA)</b>	
Miško Šuvaković, „Prostorno retorički indeksi“	494
Miško Šuvaković, „Dekonstrukcija, zidne instalacije i zvuk“	501
Ješa Denegri, „Od slike kao objekta do prostora kao slike“	505
Ješa Denegri, „Idealno sjedinjenje oblika i prostora“	506
Ješa Denegri, „Trajnost privremenih dela“	508
Jovan Despotović, „Galerije“	510
<b>MODERNA I POSTMODERNA KRITIKA</b>	
Miško Šuvaković, „Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike. Moderna i postmoderna kritika u Srbiji“	516
Jovan Despotović, „Kritka kritka kritike“	523
Miško Šuvaković, „Anatomija srpske kritike. Pogled iz 90–ih“	535
Miško Šuvaković, „Odloženo, preetano ili ukradeno pismo.“	549
<b>PRESTUPNIČKE FORME DEVEDESETIH. POSTMODERNA I AVANGARDA NA KRAJU XX VEKA</b>	
Ješa Denegri, „Umetnost u zatvorenom društvu u uslovima kulturne globalizacije“	558
Miško Šuvaković, „Prestupničke forme. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka“	561
Ješa Denegri, „Radikalni stavovi u umetnosti devedesetih“	568
Đorđe Kadijević, „Prestup“	570
Ljubiša Simović, „Prestupničke forme devedesetih“ (intervju s Miškom Šuvakovićem)	571
Đorđe Kadijević, „Duboki su koreni“	579
Miško Šuvaković, „Beogradska beseda“	580
<b>MIŠKO ŠUVAKOVIĆ: GLOSAR VAŽNIJIH POJMOVA</b>	<b>583</b>





## UVODNA NAPOMENA

Tokom devedesetih godina došlo je do dramatičnih 'prestrukturiranja' umetničke scene u Jugoslaviji i Srbiji. Na umetničkim scenama Novog Sada, Vršca i Beograda odigrali su se složeni procesi sa političkim, institucionalnim, estetskim, umetničkim i teorijskim preobražajima identiteta, statusa i prioriteta u umetnosti, kulturi i, svakako, teoriji umetnosti (kritici, istoriji umetnosti, teoriji kulture). Ovi procesi su zahvatili 'ključna' područja savremene umetnosti (aktuelnosti) i istorije umetnosti (posebno, pitanja o aspektima moderne i postmoderne). Pokazalo se da su u devedesetim pristupi aktuelnosti, istoriji i teoriji umetnosti različiti, raskolnički, često, neuporedivi, ali, i nepomirljivo suprotstavljeni.

Ova zbirka tekstova, koja se objavljuje u petobroju (br. 11–15) časopisa Projekat, pod zajedničkim naslovom „Hijatusi modernizma i postmodernizma“ zamišljena je i realizovana je kao suočenje aktuelnih debata i kontraverzi, projekata i anomalija, tumačenja i nerazumevanja, u umetnosti i teoriji/kritici devedesetih godina. Kako je časopis Projekat aktivno delovao u naznačenim procesima sa prepoznatljivom pozicijom, redakcija je odlučila da novi broj posveti prikazivanju naznačene polemičke situacije. Pri tome, strukturu zbirke čine: tekstovi (studije, eseji, rasprave, kritike, uvodi i intervjui) Ješe Denegrija i Miška Šuvakovića; teorijska literatura na koju se Denegri i Šuvaković direktno ili indirektno odnose u raspravama paradoksa modernizma i postmodernizma u devedesetim godinama, s naznakama prema italijanskoj, engleskoj, američkoj, slovenačkoj i nemačkoj teoriji umetnosti; polemički tekstovi (kritike, polemike, intervjui) koji su bili upućeni njihovim izložbama, tekstovima i knjigama – ovi tekstovi su u zbirci objavljeni dokumentarno (fototipski); odgovori Denegrija i Šuvakovića; glosar važnijih teorijskih i istorijskih pojmova sa ukazivanjem na ishodišno poreklo pojma, na upotrebu u internacionalnoj umetnosti i u jugoslovenskoj kulturi.

Zato, ova zbirka rasprava jeste jedan mogući 'rez' ili 'pogled' kroz telo 'naše' kritike, teorije i istorije umetnosti, odnosno, jedan pogled na atmosferu devedesetih. Smatrajući za potrebno i korisno da pruži uvid u tu atmosferu časopis Projekat objavljuje ovu zbirku tekstova sa osnovnom težnjom da se sagledaju i pojasne određena kritičko/teorijska mišljenja, da se ukaže na njihove izvore u stručnoj literaturi, a k tome da se u izvornom vidu, dakle kranje dokumentarno, donesu priloge različitih i drugačijih pozicija.

Dragomir Ugren







# MODERNA POSLE POSTMODERNE – PROLOG





## **TEORIJA MODERNIZMA, PRAKSA POSTMODERNIZMA**

### **TOMAŽ BREJC**

Sad više ne može biti nikakve nedoumice: sedamdesete godine nisu bile samo jedna od decenija ovog veka, nego ključni period u kojem je modernizam doživeo svoj poslednji izvorni trzaj, da bi se polovinom decenije predao pred različitim oblicima postmodernizma – zamor konceptualne umetnosti, ikonoklastika minimalizma, rigidnost formalizma i ideološki očaj i nemoć kao odjek poraza levice i nastup desničarskog talasa u evropskoj i američkoj politici i društvenim strukturama, slom institucionaliziranog realnog socijalizma, energetska kriza i novi nacionalizam, sve to predskazuje povlačenje umetnosti s područja društvene pažnje. Postmodernizam ni u jednom slučaju ne pokušava da popravi svet, da ga pedagoški i ideološki osvesti, da ga usmeri u futurološke utopije. A to znači da je nastupio period demistifikacije modernizma, da su raskrinkani neki njegovi ideološki mehanizmi i manipulacije, dok je modernizam istovremeno postao istorijsko polje po kojem je moguće nomadski putovati, uzeti mu pojedine forme ili predstave i iskoristiti ga za raznovrsne postmodernističke umetničke zamisli.

Međutim, dok se termin postmodernizam relativno odomaćio na području arhitekture, dotle su njegov obim i značenje u slikarstvu, vajarstvu, fotografiji i filmu još nejasniji. U slikarstvu, koje nas ovde i najviše interesuje, posle 1977. godine su se pojavili razni izmi, koji doduše obeležavaju postmodernističke tokove, ali nijedna od tih pojava nije sebi izborila pravo da kao zajednički imenitelj zadrži termin postmodernizam. Zbog toga u periodu između 1977. i 1982. godine govorimo o bad painting slikarstvu ekscentrične figuralistike, koje je 1978. u Novom muzeju (The New Museum) u New Yorku predstavila kritičarka Marcia Tucker; od sredine decenije popularno je "slikarstvo uzoraka" (pattern painting), izrazito dekorativno, puno boja, "spljošteno" slikarstvo, čiji je pristalica, između ostalih, i John Perreault; Douglas Crimp je 1977. izložbom "Peintures" (New York, Artists Space) otvorio prostor "slikarstvu nove predstave" (new image painting); u Americi govore o "energizmu" (Ronny Cohen); predložen je izraz "nova naiva" (Carrie Rickey), koji tamo nije odomaćen, ali je imao jak odjek u Francuskoj; Bonito Oliva od 1979. propagira italijansku transavangardu, koju Nemci nazivaju i Arte cifra; Nemci su doneli "novi ekspresionizam", Heftige Malerei: i "nove foviste"; Catherine Millet je zamislila "Barok 1981" (tako se zvala izložba novih slikarskih tendencija u pariskom ARC-u); svuda se govori o neomanirizmu, o "novom talasu", kao i o "novom slikarstvu" koje treba razlikovati od "novog", tj. primarnog ili fundamentalnog slikarstva sredine sedamdesetih godina, o pluralizmu, itd. itd. Baš ta terminološka zbrka pokazuje da se područje i aktivnost postmodernizma još nisu ustalili i da je terminologija samo posledica pluralističke disperzije osnovnog stimulusa, koji ipak otkriva nekoliko zajedničkih osobina: radi se o odricanju od ideologizacije i s njom povezanom scijentifikacijom umetničke prakse, ponovo se pokušava s određivanjem odnosa između Ja i slikovnog polja, naglašava se individualna i arhetipska ikonografija umetnika, Fayerabendov anything goes inspiriše anarhističku obradu odnosa prema izvanumetničkim područjima i oslobađa zabrane modernizma u postmodernističkoj umetničkoj praksi, a nomadizam znači preuzimanje deistoriziranog estetskog iskustva modernizma radi posebnih ciljeva postmodernista.

To se zbilo relativno naglo, između 1972. i 1980. godine modernizam je postao stil, "epoha", period istorije umetnosti, kao da se radi o renesansi ili baroku. Tako je postmodernizam zauzeo poziciju "kasnog stila", kakav je manirizam. Manirizam je čist "izum" XX veka, plod jednokratne estetske intuicije Maxa Dvoržaka, dok je mnogo manje u vreme lociran, u terminologiji XVI veka uobičajen "savesni" kritičarski pojam. Doduše, teoretičari XVI veka govore o maniru, ali ga ne povezuju s estetskim predstavama izumetničenosti i sumraka izvornog umetničkog iskustva, nego ga shvataju kao sofisticaciju saopštenih formalnih modela. Manirizam je daleko od prirode renesansne umetnosti i predstavlja prvi "istorijski stil" koji se zasniva na obradi i preciziranju formalnih obrazaca i saznanja visoke renesanse, koje u skladu sa sopstvenim egzistencijalnim interesima rafinira, upotpunjava i udaljuje od prirode. Dakle, manirizam je saznanje skoro bolesne artificijelnosti umetničke tradicije, oblik evropske svesti koja poznaje isproduciranost bilo kakvog umetničkog iskustva, njegovu načelnu posebnost, otuđenost od drugih društvenih praksa, a koja istovremeno stvara posebnu svest o neophodnoj, tako reći nužnoj i bolnoj ograničenosti larpularizma u odnosu na kategorije i norme važećeg društvenog ukusa i mode. Manirizam izgleda kao prekršaj prema stilu i istovremeno kao krajnji domet autonomije umetnosti. Karakterističan je kasni stil.

Drugi period koji treba uporediti s postmodernizmom je fin de siecle, a posebno simbolizam. Douglas Crimp piše da se "područje fantazije ponovo pojavilo, kako bi izbacilo i nadoknadilo analitičke i percepcijske načine bliže umetničke prošlosti. Celokupna tradicija modernizma, koji proizilazi iz simbolizma, čini se značajna i odlučujuća". Kriza pozitivizma kra-



jem XIX veka srodna je današnjem nepoverenju u optimističke vizije savremene elektronske tehnologije (uprkos poslednjim predviđanjima Hermana Kana), pa i danas možemo pratiti niz izložbi, rasprava i umetničkih dela koje naglašavaju u načelu simbolsku, arhetipsku i magičnu tradiciju postmodernističke umetnosti, koja je u vreme naučnog modernizma bila skoro izgubljena (te teze zastupa u Italiji, pre svega, Flavio Caroli, dok sve češće nailazimo na slične izjave samih umetnika). U prodoru elektronski generirane produkcije likova, slika je zauzela neuobičajeno značajno mesto, što znači jedini ekran na kojem je tradicija ručne proizvodnje uzdignuta na nivo savremenog senzibiliteta, a da pri tome nije postala smešna ili zastarela, ili neprimerena. Sve je više znakova po kojima je "slikarska" slika ključna, ukoliko čovek želi da danas još prati puteve svoje egzistencije, a da ne bude prisiljen da ih transformiše u seriju binarnih opozicija. Slika stoga traje i kao polje iracionalne, izvankritičke svesti i, kako dokazuju produkti postmodernizma, omogućava usidrenje iskustva bez žrtvovanja njegove autentičnosti. To, naravno, ne znači da dvodimenzionalno polje slike i njene predmetne egzistencije (na primer, u slikama Mimma Paladina) nema svojih sintaksičkih, predstavničkih i drugih ograničenja, ali je i ta postmodernistička slika upravo zato što je na određen način strukturirana, što u sebi sadrži, odnosno nosi, morfološke i ikonografske podatke koji gledaocu još uvek omogućavaju komunikaciju dok se nivo i zahtevi ove komunikacije čine neobično opušteni i stvarni. Savremena slika se onome ko je posmatra obraća na aktivan, dramatičan, čak teatralan i patetičan način. Postmodernistička slika isto tako otvara vrata opasnom voluntarizmu, očiglednoj samovolji koja može postati plen onih koji doslednije i na iskorišćavajući način misle da se novi nacionalizam i regionalizam vezuju za postmodernističke produkte, što je istovremeno dokaz obostranog iracionalnog simbolizma i predskazuje niz zabrana i ograničenja koja otud izviru.

Najzad, postmodernizam je po svom istorijskom položaju homologan helenizmu: ne samo kao kasna dekadentna, artificalna umetnost, nego i kao umetnost koja nastaje u periodu preobražaja civilizacije. Celokupna naša civilizacija je rezultat modernizma, njegove nauke i tehnologije, unutar kojih se ne predviđaju nove vizije i nacrti, nego se samo elaboriraju poznate društvene i naučne činjenice. Moderna nauka i umetnost raščlanjuju futurološke dimenzije modernizma, bave se aplikacijom, socijalizacijom pojedinih dostignuća i otkrića, ekonomiziraju pronalasci za široku potrošnju i tako postepeno menjaju društvo – ali samo u granicama koje su prihvatljive, koje ne dovode u pitanje osnovne konstituente zapadnoevropske civilizacije. Oseća se, dakle, da se radi o kretanju na ivici. Takvu ivicu postavlja umetnost postmodernizma: konstitutivne elemente te ivice, tog ruba moguće je izvesti samo iz analize modernizma, samo iz odnosa prema njegovim pronalascima, rezultatima, eksperimentima i neuspesima. Postmodernizam nas gleda licem Janusa, što je vrlo dobra antička metafora: kada se otiskuje u vreme koje dolazi, drži se pupčane vrpce modernizma, pa čekamo kad će je pustiti i potonuti u svoj ekskluzivni svet doživljaja. Zašto se ta specifična, u kritici još nedovoljno definisana i analizirana senzibilnost, čini kao ona osobenost, posebnost i neshvatljiva novost koja sačinjava osnovni sadržaj postmodernizma. Postmodernizam se ne podvrgava sistemskoj analizi, jer izlaže poseban i nov senzibilitet, ekstatične posebne predstave ili čudno nestajanje posebnog Ja u istorijskim oblicima, pa je trenutno kritika zato u velikoj nevolji – njen arsenal predstava, kategorija i termina jedva da može naći sredstva pomoću kojih je moguće opisati i klasificirati sadašnju umetničku produkciju: upravo je stoga čudno što postmodernizam zapada u bolesni defetizam (uporedi izjave Catherine Millet u Art Press, 52, 1981) ili lebdi u nekontrolisanoj euforiji i slepom, izgubljenom oduševljenju (na primer. W.M. Faust u Kunstforum, decembra 1981).

U pretežno evropskoj svesti je postmodernizam pojava nekoliko poslednjih godina: pre svega se imaju na umu izložbe koje su Bonito Oliva, Sperone, Maenz, Mazzoli, Amann itd. postavili u sezoni 1979/80. u okviru italijanske avangarde, sekcija Aperto 80 venecijanskog Bijenala, izložba New Spirit in Painting u londonskoj Kraljevskoj akademiji (Royal Academy) godine 1981, niz izložbi novog nemačkog slikarstva u poslednje dve godine, itd. Ipak, postmodernizam kao termin ima dužu upotrebu. Povezan je sa "sporednim efektima" modernizma koji su došli do izražaja već početkom sedamdesetih godina, a posebno s onim oblicima dematerijalizacije umetničkih sredstava koji su vodili u samodestrukciju modernizma (periferni slučajevi konceptualne umetnosti, naročito Art&Language, smer fizičkih bolova i smrtnih opasnosti unutar bodi-arta i performansa, na primer G. Pane, G. Brus, C. Burdon, T. Fox itd. Daniel Bell, Brian O'Doherty, Harold Rosenberg, F. Lyotard i J. Baudrillard, već početkom decenije upozoravali su "da je modernizam iscrpljen. Nema više nikakve napetosti, njegovi stvaralački impulsi počeli su da stagniraju. Postao je prazna posuda. Njegov impuls otpora je institucionaliziran, a njegove eksperimentalne forme su postale sintaksa i semiotika masovnog komuniciranja, reklame i visoke mode" (D. Bell). Ti kritičari su, s druge strane, primetili

da postmodernizam zahteva drugačiji sistem predstava, blizak anarhiji (Ihab Hassan) i da razvija skeptičnu, kritičku svest koju nadahnjuje ideja sveopšteg prevrata (O'Doherty).

Sve su to još dečje bolesti modernizma presvučene u odeću postmodernizma, što sve dokazuje da je postmodernizam prinuđen da na određen način poštuje brojne postavke i koncepte modernizma i da se trenutno još postavlja kao alternativa modernizmu, ali će uskoro prihvatiti svoj "epohalni", "stilski" civilizacijski status.

Postmodernizam se modernizmom bavi s dva aspekta: najpre ga uspostavlja kao relativno kompaktni stil s tradicijom dužom od jednog veka; tek se nailaskom postmodernizma modernizam istrgao iz neodređenosti vremena i istorije. Ipak, umetnička praksa postmodernizma nas istovremeno uverava da je modernizam višeslojan, protivrečan, pa i disparatan, da čak gubi koherentnost i autohtonost, jer postmodernizam preuzima određene "izme" s područja modernizma, dok se o drugima ne izjašnjava ili ih zabranjuje. Sve to, naravno, nije moguće izvesti pre no što se modernizam ne smesti u istoriju kao važeći oblik umetničke prošlosti, mada je blizina tog postupka još uvek takva da podstiče nedoumice i nesporazume – nije li postmodernizam samo perverzna modernizma (K. Levin u Arts magazine, 1979)? Ta široko rasprostranjena teza zahteva da ovde ukratko odredimo osnovne elemente modernizma.

Modernizam karakteriše njegova scijentifikacija, bilo da se postavlja kao predznak filozofiji i tehnologiji percepcije, bilo kao istorijska, dakle ideološki determinisana praksa. Svoj razvoj (u tom smislu ga Bonito Oliva karakteriše kao plen "lingvističkog darvinizma") izvodi iz već dostignutog nivoa oblikovanja, koje analizira, rafinira, a pre svega reducira do reduktivnih elemenata. Zbog toga se unutar modernizma pojavljuje latentna (psihotična) analiza, u kojoj slika gubi osobine perspektivnog iluzionizma i otkriva se kao spljoštena pozornica s podjednako konstituisanim figurama i predmetima; do toga dolazi raspadanjem koncepta i tradicije štafelajne slike; kao njen povratak gubi se u kubizmu i sa Duchampom afirmiše autonomni objekt d'art; pojavljuju se nova načela pri formulaciji i izvođenju polja slike; iz frontalnosti oslonca kao osnovne slike širi se područje boja modernizma (Rothko), "post-painterly abstraction", Graubner, neki predstavnici optičke umetnosti. Istovremeno se razvija fetišizam površine, koji inspiraciju crpi iz strategije i načina dodira platna i gestualnosti. Iz kolažnog brikolerstva i monohromnih, pastoznih supstanci. Nestankom perspektivnog iluzionizma postepeno se razvija koncept mreže kao osnovnog strukturalnog jedinstva, koja istovremeno čuva dvodimenzionalnost površine i predmetnost slike. Mreža je konstrukcijska osnova koja omogućava ishodišni koncept (u tom bi slučaju slika bila samo dijagram) i njegovu egzistencijalnu dominaciju i uključivanje slikarstva u tokove predstava, misli savremenog sveta. O tome Meyer Schapiro piše: "Ideja prema kojoj polje slike u svojoj celini odgovara isečku prostora preuzetog iz veće celine očuvana je u apstraktnom slikarstvu. Kad Mondrian više nije slikao predmete, napravio je mrežu od vertikalnih i horizontalnih linija različite debljine, mrežu koju sačinjavaju pravougaonici: neki od njih nisu potpuni, jer ih seče ivica polja, kao što Degasove figure seče okvir. Čini se da u tim pravilnim, iako očigledno nejednakim oblicima, vidimo samo mali deo beskonačno prostrane strukture; uzorak ostatka nemoguće je izvesti na osnovu fragmentarnog uzorka koji je čudan i u nekim pogledima dvoznačni isečak, a uprkos tome ima iznadaujuću ravnotežu i koherentnost. U toj konstrukciji možemo da vidimo ne samo umetnikov ideal, nego i model jednog oblika savremene misli: zamisao sveta koji je zakonit u pogledu odnosa jednostavnih, elementarnih komponenti, dok je kao celina otvoren, nezvan i slučajan." Modernističko slikarstvo je materijalističko, odluke o promenama u polju slika crpi iz umetnikovih impulsa, koji su svi prerađeni u procesualnosti dela, u supstanci, u mrežnom konceptu, u logičkoj analizi. Integritet umetničkog dela u savremenom društvu nije nešto nasleđeno i time i očuvano: kao poslednji oblik neotuđenog dela ruku, modernistička slika je samo jedan proizvod u nizu predmeta s estetskim predznakom, proizvod koji je, doduše, blizak egzistencijalnoj i ekspresivnoj umetničkoj tradiciji, ali koji je po ustrojstvu blizak modernoj tehnologiji čija je karakteristika otvorena serija, konceptualizirane proizvodne operacije i otvoreni niz predstava. Analiza modernističke slike homologna je lingvističkoj i morfološkoj analizi jezika ali je istovremeno moguća samo onda kad i ako je slikarstvo uspostavljeno kao autonomna, ali ideološki i naučno determinisana praksa. (Ovoj orvelovskoj viziji modernizma, postmodernizam se dosta uspešno odupro.)

Na ekskluzivnost estetskog iskustva modernizma, na njegovu samoreferencijalnost i samodovoljnost upozorio je Clement Greenberg, dok ju je slikarski realizovao Ad Reinhardt. Njeni počeci su u Manetovim slikama iz šezdesetih godina XIX veka, dok prelaz predstavljaju Monetove slike u serijama i pozni Cézanne. Razdvajanje prirode i duha, kakvo je u kasnom impresionizmu opisao Argan, događa se upravo na temeljima naturalizma. Monet i Cézanne slikaju kao ubeđeni naturalisti,

zagriženo, sa željom da prikažu samo ono što vide. Tako slike sve više postaju deo kontinuuma predstava, u kojem se postepeno gubi identitet viđenog i naslikanog, a sve više dolazi do izražaja činjenica da te slike otkrivaju same procese saznanja, njihovu mentalnu strukturu i preobražaj, i ekspresivne uticaje. Kod kasnog Moneta srećemo (u slikama Lokvanji iz Živernija, slike u Oranžeriji, Pariz), formalnu višesmernost, koja predskazuje Pollockov gestualni allover. Pojava kubizma je od ključnog značaja za takvu interpretaciju modernizma. Analitički kubizam razvija centripetalnu elipsoidnu kompoziciju, u kojoj je moguće razgraditi figuru i napustiti boju, jer je perspektivni iluzionizam ne određuje, pošto je slika određena samo raspodelom značenjskih ključeva u harmoniziranoj estetskoj kompoziciji. Njen slikarski red savlađuje odnose kakvi bi važili za preslikavanje prirode, dok istovremeno ne odbacuje klasično osećanje stabilnosti i uravnoteženosti. Predmet ili ono što je prikazano prepoznajemo jedino ako pristajemo na novo raščlanjavanje polja slike. Slika na taj način postaje poseban objekt d'art. Sintetički kubizam odlazi korak dalje, jer se u njemu kolažirane površine afirmišu kao nosioci iluzije, što slikarstvu kubizma vraća boju i građu. Ali oba procesa otkrivaju najrazličitije mogućnosti da se označi umetnički predmet.

Ipak, Greenberg ne određuje sve mogućnosti: za njega važe samo one koje formiraju dalju analizu i njen kantovski položaj unutar slikarstva. Za njega je pravi modernizam samo ona umetnost koja sopstvenim sredstvima kritikuje postupke i koja iz estetskog iskustva eliminiše sve što ne poseduje osobine sopstvenog saznanja. Stoga je logično što je najviše napadao sve oblike iluzionizma koje posmatraču pokrivaju ili onemogućavaju sticanje svesti o osnovnoj plošnosti samog lika – pre no što zaronimo u unutrašnji svet lika, moramo se sudariti s njegovom površinom, s njegovom načelnom i osnovnom pljosnošću, a upravo ta svest o isproduciranosti bilo kakvog iluzionizma vodila ga je ka pogrešnom zaključku da je celokupan razvoj modernizma usmeren prema čistoj slikarskoj plošnosti i iskorišćavanju njene deziluzivne dvodimenzionalnosti. Sjajnu kritiku takvih pogleda dao je Leo Steinberg – *Other Criteria*, New York 1972. – jer se radi prvenstveno o redosledu i usmerenosti opažanja iluzionističkih efekata u slici, a ne o načelnom konstatovanju i rangiranju modernističkih slika iz epohe post-painterly abstraction u sam vrh modernizma i s tim povezanim nastankom svesti o slikarstvu kao o slikarstvu. I iluzionizam traži raščlanjavanje i analizu sopstvenih postupaka i određivanje njihovih efekata, optičkih, ekspresivnih i osećajnih, ali omogućava i sličan put kritičkog samoosvešćivanja slikarstva kao slikarstva, jedino što za te procese nije dovoljna samo morfologija, nego su potrebne i ikonografija, semiotika i psihoanaliza.

Greenbergovski minimizirani formalizam je ipak u šezdesetim godinama inspirisao daljnje radikalne analize. On se delimično odražava u američkom minimal-artu, kao zahtev za potpunom deziluzionošću umetničkog dela, a nalazimo ga i u zahtevima čistog "verbalnog" konceptualizma, koji sasvim dematerijalizuje umetnička sredstva, pretvara ih u umetničke izjave, u nekakve filozofske traktate, gde glavnu reč vode L. Wittgenstein, A. Ayer i R. Wollheim. Ako je Greenberg zastupnik i interpretator "čistog" purističkog modernizma, istovremeno dolaze do izražaja i tokovi koji prikazuju "nečiste", hibridne i egzotične, pervertirane i ezoterične, iracionalne umetničke efekte modernizma. Duchampa, na primer, nikako nije moguće shvatiti preko formalne analize, iako je on izrazito racionalan umetnik. Ali Duchamp gledaoce i interpretatore svesno zavodi na neispitane puteve. Njegovim ready-mades oduzet je određen uzrok, oduzet im je formalni kvalitet, dok je njihova ikonografija iluzivna i nije je moguće jednostrano odrediti. Smatram da su Duchampovi "umetnički eksperimenti" zapravo zbivanja s raspršenim, neodređenim i stoga od samog početka neuzrokujućim stimulusom. Duchampov "acse gratuit", koji poznajemo iz Gideovih romana nastalih kasnije, prošaran je slojevima istorije perspektive, okultizma i erotike, pa njegova ironija zato nije moralna nego izrazito cerebralna. Dakle, s aspekta formalnih dostignuća, Duchamp je majstor razgrađivanja ma kakvog iluzionizma, pa i "Veliko staklo" (Philadelphia Museum of Art) gledaoca potiskuje s površine u dubinu, posebno u naslikanim, majstorskim trompe-l'oeil preokrenutim perspektivama, a zatim nazad. Ono je još i danas u filadelfijskom muzeju postavljeno tako da se iza njega stvarno nalazi prozorski otvor, čime se potencijal iluzije stalno povećava.

Govoreći o nečistim linijama modernizma nemoguće je zaobići prve nastupe (performance) futurista i dadaista, koji imaju odjeka u kasnijim vidovima fluxusa i performance-arta u sedamdesetim godinama. I Dalijev akademski regresizam znači regresiju u analitičkoj produkciji modernizma. Taj nadrealizam ne znači da je bio reakcionaran samo zato što je sam Dali bio reakcionaran, nego zato što u slike uvodi sasvim tradicionalne, ali time i historizirane načine formiranja, kako bi mu pomogli da naglasi i prikaže osećajni deo njegovih paranoičnih prikaza. I ako bi bilo koji od njegovih motiva bili interesantni u "golom" obliku na psihoanalitičarskom kauču (odakle ih je Dali najradije i uzimao, jer je osim Freuda pažljivo čitao i Sada, Sacher-



Masocha i Krafft-Ebinga), u slikama se gubi njihova egzistencijalna oštrica i groze se pretvaraju u udobnu pohlepnost pogleda i njegovo zadovoljenje. Osim sitnog voajerističkog osećanja, u tim slikama nema ničeg obavezujućeg: istina jeste, strahovi jesu, ali tako čudno zadirkujuće naslikani, tako patetično teatralni da mogu biti samo strahovi drugih, strahovi koji se ne tiču Mene, utisnuti su u znanje i vredan ručni rad, u prividno tradicionalnoj slikarskoj tehnici (ali lazure na Dalijeveim slikama ni približno nemaju onu ustaljenu i završenu providnost kao kod Veermera, Dali iskorišćava površan učinak reprodukcije u revijama i časopisima, gde se takve "podrobnosti" ionako gube, a ostaje utisak o blistavom tehničkom znanju). Ali, sada je akademska spretnost ono što gledaoca upozorava, jer je u njoj sakrivena perversnost, seksualne patologije; privid estetske savršenosti sliku pretvara u dragulj (a takve i jesu Dalijeve cene, kao i brojni mali formati slika), čija klinička poruka više nije obavezujuća. Dalijeva estetska revolucija je, dakle, beskonačno udaljena od revolucije u životu, koju je propagirao nadrealizam, jer joj njen elitni dekorativni, alegorični stil visoke buržoazije odriče bilo kakvu prevratničku moć – pa čak i u umetnosti.

Značajnije su nadrealističke tehnike delimično nasleđene od dadaizma (naročito u stvaralaštvu Maxa Ernsta): teorija slučaja i mentalne asocijativne slikovnosti, dekalomanija, slatki mrtvac, upotreba disparatnih materijala, izrada ambijenta i nadrealističkih predmeta. Nečist smer modernizma našao je posle Drugog svetskog rata u Evropi niz sjajnih predstavnika: Piera Manzoniya, Yvesa Kleina, predstavnike "novog realizma", a uticao je i na niz umetničkih "izama" koji dolaze do izražaja naročito u kasnim šezdesetim i sedamdesetim godinama, posebno na "arte poveru" i razne oblike performansa bodi-arta, instalacije i filmove umetnika.

Od suštinskog značaja za slikarstvo u Americi su Robert Rauschenberg i Jasper Johns, koje su jedno vreme, posebno kritičari, pogrešno povezivali s pop-artom. Rauschenberg je razvio posebnu strukturu slikovnog polja koje mu omogućava da u njega utiskuje brojne tragove, poteze, artefakte civilizacije i najrazličitije otpatke, informacije iz časopisa i revija, itd. ali to slikovno polje više nije element vertikalnog čitanja. Te slike stvaraju simbolne aluzije na horizontalne ravni, na sto, projekcionu ploču, grafičku štampu, tlo na kojem su smešteni, ili bolje reći razbacani predmeti, i to razbacani po načelima koja vertikalno držanje čoveka pred slikom, ili značenjski krst, karakterističan za celokupnu zapadnoevropsku produkciju slika – naime, da je ono što stoji uspravno i u ravni čovekovog pogleda i najznačajnije, i ono što se udaljava vertikalno naviše – nimalo ne određuju. Zato slikovno polje više nije analogno vidljivim iskustvima prirode, nego se ravna operativnim zahvatima kulture; slika je pre civilizacijski palimpsest nego optički vodič ka estetskom doživljaju. Takvo slikovno polje (sjajno ga je definisao Leo Steinberg, *Other Criteria*, ) opravdano je smešteno u područje postmodernizma. U njemu su se puristički tokovi modernizma našli rame uz rame s nečistim hibridima predstavnosti, preuzetim iz imažerija megalopolisa.

Arte povera nije samo "siromašna umetnost": Germano Celant , koji je 1969. godine organizovao prvu izložbu ovog smera, razmišljao je o materijalima koje umetnici koriste, a koji već odavno nemaju nikakve veze s "lepim umetnostima". Kad su pravili prolazne, privremene ambijente pomoću slame i dima, peska i uglja, lišća, žica i raznih komada metala, minerala i masti, različitih bioloških supstanci, ogledala i proizvoda grafičke industrije, ti su umetnici u galeriju uveli i unutarumetničke procese; kad je Robert Smithson, vodeći predstavnik land-arta, govorio o svojoj umetnosti, prirodni procesi, naročito mineralni geološki, zanimali su ga kao vidovi imaginacije koje čovek mora prihvatiti – ali ne u obliku naučnih formula, nego u osećajnom dodiru sa ambijentom, uspostavljenim na otvorenom prostoru ili s intervencijom u pustinji ili s prenošenjem minerala u belu kocku galerijskog prostora. Od osnovnog značaja za tu generaciju umetnika (V. de Maria, R. Smithson, R. Morris, D. Oppenheim, M. Heizer, E. Hesse, B. Nauman, M. Merz, G. Zorio, J. Kounellis, G. Anselmo, J. Dibbets, R. Long, grupa OHO, itd.) nije bila izrada posebno ekscentričnog predmeta ili instalacije, nego su njihovi projekti, predstave, video-trake, intervencije u urbanim i napuštenim prostorima, u pustinjama i vodama, bili namenjeni za istraživanja umetnosti i stvarnosti, jer za njih nije bio važan samo konačni proizvod, nego i sam proces nastajanja i transformisanja i umetnosti i stvarnosti. Njih je karakterisalo odricanje od forme i estetike, ali je njihovom aktivnošću područje umetnosti istovremeno zahvatilo područje inspiracije za koje se ranije činilo da su sasvim nedostupne umetnosti. Opasnost da će na taj način umetnost postati "informacija" a ne otelotvorenje estetskih predmeta, povremeno je navodila te umetnike na svojevršno gomilanje dokumenata, usred kojih se umetnik činio kao mag i alhemičar, kao popularni socijalni propovednik i reformator, koji je svoje teško shvatljive koncepte zavijao u radikalni politički ili naučni govor, pri čemu su se osim pojedinih harizmatičkih figura, šamana kao što je Beuys, počeli okupljati vernici, dok su njegovi proizvodi postali fetiši. Svakako, postmodernizam se oštro suprotstavlja raznim oblicima



arte povera, land-art, body-art, ali istovremeno je ikonografija te umetnosti na poseban način prodrta i u slikarstvo – Saloméa, Luciano Castellija, od nemačkih novih ekspresionista, polaze od transvestitskih performansa i body-art, dok Paladino sa svojim južnoitalijanskim mitovima nije daleko od Coste, koji je sa skoro etnološkom prednošću istraživao motive starih običaja na italijanskom jugu, ne kao materijalnu kulturu, nego kao mentalne tragove. Čak i generacija slikara unutar postmodernizma polazi od performansa (uporediti H. Kontova, *Pittura che viene della performance*, Flash Art, 1982).

Ta "nečista" polovina modernizma nas, dakle, na svoj način vodi u oblike i zahteve postmodernističke umetnosti, a njena rasuta sposobnost predstavljanja, izgubljena u nebrojenim individualnim mitologijama i zamislama, legitimira Jancksovo mišljenje da je šizofrenija jedini inteligentni pristup pluralizmu sadašnje umetnosti. Ali upravo u vraćanju elemenata modernizma u formalni svet i u svet predstava postmodernizma, vidimo mogućnost da savladamo njegov kaos: jer upravo je postmodernizam stavio zabrane koje nam omogućavaju put kroz sadašnje stanje, zabrane koje se tiču svih oblika geometrijske apstrakcije, dodira tehnologije i umetnosti, lingvističkih analiza slikovnog polja i likovnog govora, tehnološke izrade pojedinih umetničkih dela, zabrane koje se ogledaju u govoru društvene kritike projicirane na umetnost. Umesto toga, postmodernizam je ponudio niz saznanja, preobražaja modernističkog govora i građe, koji kazuju da je postmodernizmu zajednička određena senzibilnost i da ga više povezuju ikonografska nego stilska opredeljenja.

Sasvim je jasno da elementi postmodernizma u slikarstvu ne uzimaju u obzir konstituente modernizma: to slikarstvo negira minimalizam i ikonoklazam, teoriju i scijencifikaciju, suprotstavlja se ideologiji, impresionizmu, logici, redu i logosu modernizma. Ono propagira iracionalno, manirističko, barokno, nomadsko, blistavo i fantastično, slučajnost i nepredvidljivost, dekor i uživanje, propagira divlju misao i brikolerstvo, ali istovremeno i krajnju sofistikaciju i izbrusenu "fashion" aktuelnosti ukusa i mode. Ono se zauzima za izražajnost i aberacije svih vrsta, za hibridnost i sinkretizam, za istoriju koju ne nadzire logos niti dijalektička uzročnost, za pobedu Junga nad Freudom, ornamenta nad stvarnošću i uživanja nad kontemplacijom. Ali, ta su načela sve pre nego "nova priroda" umetnosti. Ona su deo brižljivog i teškog razmišljanja i odluka, formulacijskog napora koji nije ništa manji od onog koji se javlja unutar modernizma. Ulazak u istorijsko vreme za te je umetnike isto tako zahtevan i težak kao i za moderniste. Možda je njihova sloboda, koju je uslovio upravo izlazak iz modernizma, isto tako obavezujuća kao što su bili zahtevi lingvističkog darvinizma za stvaraoce na kraju modernizma.

Sasvim je logično da se oni suprotstavljaju prodoru tehnologije u umetnost, o čemu smo već govorili. Odgovor postmodernizma toj utopiji je u tome što je opet iznenada značajno delo ruku, što je slika opet u celini proizvod manuelnih operacija, što umetnik ne upotrebljava šablone, lenjire, uzorke, air brush ili sprejove u boji, ne pomaže sebi pri radu upotrebljavajući fotografiju i emulzirano platno.

Autentičnost postmodernističke slike obezbeđena je samim postupkom izrade i pokazuje etiku dodirivanja platna, i u tom je smislu sasvim bliska tradiciji kakvu ima i modernizam. Ipak, sadašnja ekskluzivnost, kako pomoću poteza ruke i gesta tela u celosti savladati površinu slike, tako da se u načelu onemogućavaju ma kakve drukčije, drugim tehnikama saopštene operacije. Zato se u logici samog postupka sav oblikovni arsenal modernizma vodi kao tuđica, slikovnost koju pretežno određuju elektronski generirana sredstva masovnog komuniciranja. Za sadašnje stanje u grafici posebno je značajno i karakteristično to što se papir ručno proizvodi, što je, doduše, prouzrokovala puka ekonomska nužda, jer onda kad su grafičari sami počeli da proizvode papir, počeo je da se menja odnos između boja, kvaliteta i teksture papira, a sve je to uticalo na poseban izgled grafičkog lista: kao da je lik koji je u njega utisnut postao nekako individualno neponovljiv. Ali, s druge strane, posebno u američkom slikarstvu novog lika, u grupi oko galerije Metro Pictures, Njujork (S. Levine, T. Brauntwich, D. Salle, T. Lawson itd.), situacija je skoro sasvim obrnuta – postmodernizam, dakle, ne dozvoljava da se od nekakve izuzetno rasprostranjene etike stvara nova norma.

Svako ko je čitao Readov potboller, njegovu sažetu istoriju modernog slikarstva, setiće se početka drugog poglavlja, u kojem Read piše o zastoju do kojega je došlo početkom našeg veka i koji se lepo može opisati francuskom frazom: *recule pour mieux sauter*. Takva je i današnja situacija – treba se vratiti nekoliko koraka unazad, da bismo mogli krenuti napred. Naravno, svima nam je poznata teza A. Bonita Olive o nomadskom kretanju kroz modernizam i istoriju umetnosti, ali su manje poznati izvori i posledice te teze. U duhu u kakvom se nomadizam danas pojavljuje iz različitih koncepata, teško je razlikovati pojedine slojeve značenja. Jedan od izvora sadašnjeg nomadizma je sigurno Picabia, njegovo naglašavanje



značaja lošeg ukusa i neprimerene slike. On je govorio da je potrebno pretvoriti se u nomada i prolaziti kroz ideje isto onako kako prolazimo kroz razne krajeve i naselja. Picabia je predlagao nekakvu anarhičnu anti-istoriju, nekakvu potrošačku kupovinu različitih, ako je moguće perifernih, elementima razlika i lošeg ukusa karakterisanih ideja iz dućana modernizma, a isto tako i iz savremenog života. Godine 1920. zalagao se za proširivanje granica lošeg ukusa. Ali, tu ga je modernizam surovo iskoristio: Susan Sontag je opisala "camp" estetiku, u kojoj je ono što je zaista loše istovremeno i jedino ono što je zaista dobro, pa je Picabijin izazov postao moda (pri čemu nije moguće odbaciti pomisao da je Picabiju to, u stvari, zabavljalo).

Unutar arte povera, kod Merza, njegovih igloa i spiralnih instalacija, koje konceptualno određuje Fibonaccijeva matematička serija, Germano Celant je isto tako upozorio na nomadizam, tada u duhu strukturalne antropologije i posebne umetnikove ikonografije. Ali, sada nomad nije samo onaj ko se, kao u suštini romantični umetnik, kreće unutar društveno određenih odnosa, nego je on istovremeno i onaj koji uređuje posebno skrivene puteve kroz vreme, onaj kome uspeva da u sistem ugradi znakove koje je teško upoznati – onaj koji živi u uskom svetu iskustava koja se ponavljaju, to ne bi uspeo da učini. Možda ima smisla da se ovde doda da je i postmodernistički umetnik naslednik tradicije romantizma: ako danas pokušamo da pratimo značenje posebnih životnih puteva koji se pokazuju u slikama i instalacijama pojedinih umetnika, ubrzo ćemo u autobiografskom materijalu da naslutimo crte romantičarskog patosa ili grandomanije.

Postmodernistički nomadizam ispoljava se, pre svega, kao deistorizacija istorije. Od modernizma se uzimaju pojedini likovni elementi, predstave, i sav taj disparatni materijal se bez problema prebacuje u istorijski rasterećeno slikovno polje postmodernizma. Ali, ti odlomci iz istorije, goli podaci, istrgnuti iz konteksta, rasterećeni od teških značenja, efikasniji su od ekscentričnih formalnih ideja koje se zatim integrišu u mrežu novog lika. Mesto te integracije nije samoironija, kič ili loš ukus, nego često i krajnje promišljena umetnost, koja je ponekad falsifikat stare slikarske spretnosti, ili je takav "citat" brutalno suočen s trenutnim događajem, preuzetim s neke fotografije ili iz filma.

Ipak, pravci nomadskih kretanja na geografskoj mapi modernizma pokazuju određenu uslovljenost – u pogledu predstava ali i ideološku – tog kretanja: na primer, unutar transavangarde je dozvoljeno sve što italijansko prikazuje kao poseban kvalitet – zbog toga je uticajan kasni De Chirico, i to pošto je negirao svoj period avangardizma i predao se sopstvenoj klasifikaciji mediteranske mitologije i nekusnom divljenju sopstvenim mislima, kada smatra da je najdublje zahvatio sopstvenu tradiciju; Nemci slikaju nastup popularne rok-grupe i likovnoj terminologiji Kirchnera – H. Middendorf, a K.H. Hödicke u svojim Kupačima s Halenzse ponavlja sedamdeset godina star spor ko je stariji – ekspresionisti iz grupe Most (Die Brücke) ili Matisse, jer se Matissov Cvetni akt (Grenobl, muzej) multiplicira u seriju ekspresivnih figura u kompozicijskom duhu kasnog ekspresionizma; u Francuskoj i Engleskoj popularan je Balthus, upozoravaju i na Deralna i Vlamincka iz međuratnog perioda, prostorni odnosi u brojnim postmodernističkim slikama prikazani su prema Chagullovoj poetici, portreti prema Soutinu, u crtežu se još osećaju odjeci kasnog Hockneya i Boshiera. Na slikare postmodernizma su očigledno uticale brojne izložbe poslednjih godina, u kojima su u Berlinu, Parizu, Njujorku, Kelnu, Londonu i Rimu prikazani nemački ekspresionizam, nova stvarnost, umetnost građanskog realizma između dva rata, ali se postmodernisti inspirišu i kasnim Picassom i Maxom Beckmannom. Kleeove intimne misli, Carráovo metafizičko i novorealističko slikarstvo, Ernstove tehničke igre, sav taj različiti inspirativni potencijal se mutira i preformira u nove likove. Izgleda da postmodernizam o umetnosti i njenoj prošlosti govori bez bilo kakvih normi ili regulativa. Ali, istovremeno je zabranjen (sve dosad) bilo kakav citat iz geometrijske apstrakcije i konstruktivizma – a nije ni teško razumeti zašto. Naime, geometrijska apstrakcija i konstruktivizam su sobom nosili shvatanje o umetnosti koja predstavlja deo društvene revolucije, koja svojim racionalnim oblicima sudeluje u utopističkom preobražaju sveta i čoveka; nije nimalo slučajno to što su se geometrijsko-apstraktni i konstruktivistički smerovi pojavili istovremeno sa socijalnim revolucijama ili neposredno posle njih, te da su još u pedesetim i šezdesetim godinama grupe umetnika takvih shvatanja predskazivale temeljite društvene promene (kod nas Exat 51 i zagrebačke Nove tendencije). Distanciranje od takvih tokova je za postmodernizam nadasve logično. Ono proizlazi iz osnovne pretpostavke postmodernizma, a to je da je 68. propala, da je gotovo s iluzijama i utopijama, da se umetnost može očuvati jedino u posebnim, ali zato ekstatičnim i ni u čemu cenzurisanim ekspresivnim oblicima. Postmodernizam dokazuje da su utopijska predskazanja o povezivanju umetničkih s drugim društvenim praksama propala i da se umetnost svesno vraća u okvire koji su joj određeni. Ali, taj se proces sada ne karakteriše samo žalošću i beznađem: naprotiv, čini se da je time umetnik oslobođen heterogenih društvenih odgovornosti, da mu se otkriva blistavost





larpurlartizma i ničim ograničene mogućnosti posebnih predstava; mnogi slikari tvrde da je tek s postmodernizmom nastupio period stvarnog uspona i sreće.

Ipak, nomadstvo postmodernističkog slikara ne završava se putovanjem kroz istoriju modernizma, niti mu njegovo tajanstveno udubljanje u atavizam arhetipova i mitova ne nagoveštava kraj, nego se više puta pojavljuje na evropskoj sceni – I njegovo nomadstvo se pretvara u žalosne konačne oblike, u regionalizam i nacionalizam. Nije nimalo slučajno to što je omoč Olivine knjige o italijanskoj transavangardi upravo italijanska trobojka, niti to što Gachnang tako uverljivim zanosom govori o posleratnoj podeli Nemačke. M.V. Faust naglašava da provincija postaje odskočna daska za uspeh, zato što su u njoj čvrste lokalne tradicije, pa iskustva koja slikar stekne u regionalnom predstavljanju formiraju njegovu posebnost. Danas ne postoji samo jedno umetničko središte, centar, pa tako, naročito u Nemačkoj, novi centri novog slikarstva nastaju u regionalnim područjima.

Postmodernizam u Italiji i Nemačkoj po nekoj vrsti omota omogućava identifikaciju slike – tačno znamo odakle polaze Paladino i Cucchi, novi nemački ekspresionisti nisu nikakva međunarodna grupa, nego izrazito nemačka, što dolazi do izražaja i u njihovim slikarskim tvorevinama. Peter Ludwig, koji je godinama kupovao američke proizvode, sada je jedan od najvećih kupaca nemačkog novog slikarstva; Sperone, S. Ala, Mazzoli, Amelio i brojni drugi italijanski galeristi jedva da ispušnjavaju narudžbine, a cene idu do desetina hiljada dolara. Postmodernizam se definitivno institucionalizirao, pa se na sjajnoj izložbi novog bazelskog muzeja za savremenu umetnost, ubedljivo najboljeg i najvažnijeg muzeja na svetu, mogu videti Schnabel, Fetting, Disler, Penck, Cucchi, Paladino i Kiefer – postmodernizam je postao muzejska umetnost. A nikad nije ni imao drugačije ciljeve.

S formalne tačke gledišta, postmodernizam je svakako eklektičan – njegove novine nisu u strukturi polja slike, koje je nasleđeno iz modernizma, nego u novoj senzibilnosti, u – kako se govorilo u vreme postimpresionizma – novom štimungu. Ali postmodernizam se u slikarstvu istovremeno odrekao tolikih odgovornosti i zamenio ih prividno samovoljnim i svemogućim prilazom najrazličitijim formama i materijalima, da se moramo zapitati ne znači li ta disperzija interesovanja i formalnih razmišljanja zapravo prikrivanje straha od nemogućnosti da se postave viši ciljevi: pri tome ne mislimo ni na kakvu pedagošku transcendenciju, nikakvo didaktičko razmenjivanje pogleda s metafizikom; zaista je sjajno kad je slika avantura, zahvat u zbrku koju nije moguće savladati, oslobađanje ekspresivne energije koju ne treba regulisati, ali sve su to radnje na početku, radnje koje proizlaze iz nužne negacije postignutog stanja i koje su sve do jedne, iako duboko usidrene u egzistencijalnom zamahu savremenosti, ipak okrenute prema nazad. Šta bi mogao formulisati postmodernizam da nema modernizma, kakvi bi bili modeli predstava koji ne bi proizlazili iz osnovnih postavki modernizma koji te postavke ne bi negirali, uništavali? Zasad još postmodernizam odbija neke stvari, iako se čini da mu gode, negira i odbacuje one osnovne formulacije kojima se opremio modernizam: definisao je status čoveka sredstvima koja je ponovo morao da otkrije, na osnovu analize i projekcije istorije; postmodernizam tog trenutka savlađuje samo energiju nestajanja i menjanja prvobitnih načela modernizma. Ali postmodernizam se nije u dovoljnoj meri suočio s još jednim, možda ključnim, iskustvom modernizma, s tokom sublimnog slikarstva. Naime, posle perioda avantura i negacije nailazi period konsolidacije i novog traganja. To ne znači da će se slikarstvo raspasti u pojedine kritične odeljke, da će se uništiti njegovo izvorno egzistencijalno iskustvo; sada je to slikarstvo relativno lako prihvatiti na nivou senzibilnosti, ali se otvaraju i pitanja koja nije moguće samo izraziti, nego ih iznova treba formulisati u pronalascima, u traganjima, u nespremnosti. Uslovi čovekovog opstanka, njegova moć predstavljanja, njegove vizije će zahtevati drukčiji likovni govor, takav kakav gledaocima neće samo preplavljivati izlivima neke potisnute unutrašnjosti, nego će ga voditi iz područja savladane spoznaje i vizuelnog iskustva u područje još neviđenog, nepredvidivog, sublimnog. Taj nivo u obeležavanju čovekovog postojanja polako dolazi do izražaja i u postmodernističkom slikarstvu.

Prevod sa slovenačkog Jaroslav Turčan, Polja, 287, Novi Sad, januar 1983, str. 20–23



## MODERNIZAM POSLIJE POSTMODERNIZMA?

### TOMAŽ BREJC

Forma – najviši pojam, u kojem je moguće izraziti baš sve. H. Wölfflin, Rana pisma

Kako god je na početku izgledalo da će postmodernizam iskaliti svoj gnjev, da će se svetiti ili zabraniti određene segmente modernizma i njihovu primenu, nije ga mogao ukinuti. Načeo ga je na nekoliko ključnih tačaka: etičku poruku istorije umjetnosti je pervertirao u potrošnu robu, a reduktivna, tautološka upotreba umjetničkih medija je bila prenesena u pripovijedne, hibridne načine izražavanja, u alegorijski diskurs. Postmodernizam je iz modernizma dekonstruisao saopšteni idealitet forme, ali je nije mogao definitivno uništiti – prije upravo suprotno, izgleda da se uz istovremeno ispražnjenje energije slikarstva nove slike, i kraj retrogradizma, stepenuju formalne pozornosti, ponovno vrednovanje jezičkog modela, a i nosećih kvaliteta modernističkog formalizma. Ta pozornost (koja nipošto ne znači vraćanje) počinje da pravi razliku između produkcije slika masovnih opština i temeljnih ontoloških pitanja same umjetnosti. A stjecište tog problema tada nije alegorijski diskurs, nego problem forme, koji se kao hronična i latentna bolest za neke, i kao neophodni lijek za druge, vraća u život umjetnosti svakih nekoliko godina. A u posljednje vrijeme u posebno obavezujućem obliku, jer ta pojava doživljava svoju praktičnu i teorijsku reviziju. I biće uskoro sto godina od kad je Adolf Hildebrand izdao *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* (1893), ključno djelo modernog formalizma, koje je inspirisalo Wölfflinovu generaciju istoričara, estetičara i umjetnika.



Formalizam, koji se u slovenačkom jeziku doživljava samo još u pežorativnom, ideološki negativnom obliku (jer, znamo kako ide priča: umjetnost hoće sadržaj, forma može da bude samo prazna, ili pak površna ljuštura), nije, naravno, izum ili dostignuće modernizma. U evropskoj umjetničkoj tradiciji od renesanse nadalje živi predstava da forme mogu nešto da znače bez obzira na to šta opisuju, da mogu biti zasnovane tako da postoje nezavisno od pojava koje uobličuju. Niko, razumije se, ni za trenutak ne pomišlja da je bilo ko od tih teoretičara razmišljao o “apstrakciji”, ali bili su svjesni posebne mogućnosti samih sredstava, koja su najčešće upoređivali s muzikom i matematikom: kada Walter Pater u utjecajnom eseju o Giorgioneovoj školi (1877) kaže da sva umjetnost teži stanju u kojem se nalazi muzika, on ponavlja staru mudrost. Baudelaire u Salonu 1855. otkriva kako sjajno deluju Delacroixove boje, nezavisno od predmeta koje pokrivaju, dok Konrad Fiedler zasniva teoriju “čiste vidljivosti”, gdje se forme pojavljuju kao likovni entiteti, i njihovo postojanje je upravo određeno udaljavanjem od odlikavanja (*Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit*, 1881). Formalizam se u novijoj teoriji umjetnosti pojavljuje kao odgovor na pozitivističke interpretacije i

shvatanja umjetnosti, protiv onog “kontekstualnog” modela koji razumije umjetničko djelo kao dokument i kulminira u tzv. marksističkoj teoriji umjetnosti, dok je formalizam vezan za idealističke konstrukte neoplatonizma, i u drugoj polovini stoljeća za paralelna iskustva analitičke filozofije, lingvistike i eksperimentalne psihologije.

Kada u modernom kritičkom žargonu upotrebjavamo izraze kao što su proporcije i perspektiva, kada se bavimo iluzijom dubine i planova, kada lociramo predstavne ravni u slikovnom polju i određujemo status prostora, mi, u stvari, predstavljamo renesansnu tradiciju, jer umjetničko djelo shvatamo kao razumno sastavljen proizvod u kojem preovlađuju kognitivne spoznaje, oni idealistički koncepti koji su iz mnoštva spoljašnje stvarnosti destilovali elemente umjetničke predstavnosti i projicirali ih u harmonije unutrašnjih slikovnih odnosa, artificijelnih iluzija i vizija. Sintaktičke osnove formalnog aparata novovjekovne umjetnosti su sa dosta unutrašnje logike vodile evoluciju umjetnosti u apstrakciju XX stoljeća, ka onoj epistemološkoj opsežnosti moderne umjetnosti koju je u *Progress in Art* (1977) opisala Suzi Gablik.

Ali, protiv tog bespolnog solipsizma nastaju u naše vrijeme odlučni prigovori, koji imaju tu dobru osobinu da mijenjaju ždanovsku osudu formalizma (a još posebice mjenjaju ocjenu da je formalizam samo plašljivi, eskapistički larpurlartizam) u produktivnu istinu: najprije, da za moderne slikare očito postoji i radna povezanost između načelnog, teoretskog “idealizma” i lične, socijalne, izražajne i osećajne situacije. Estetski idealizam apstrakcije

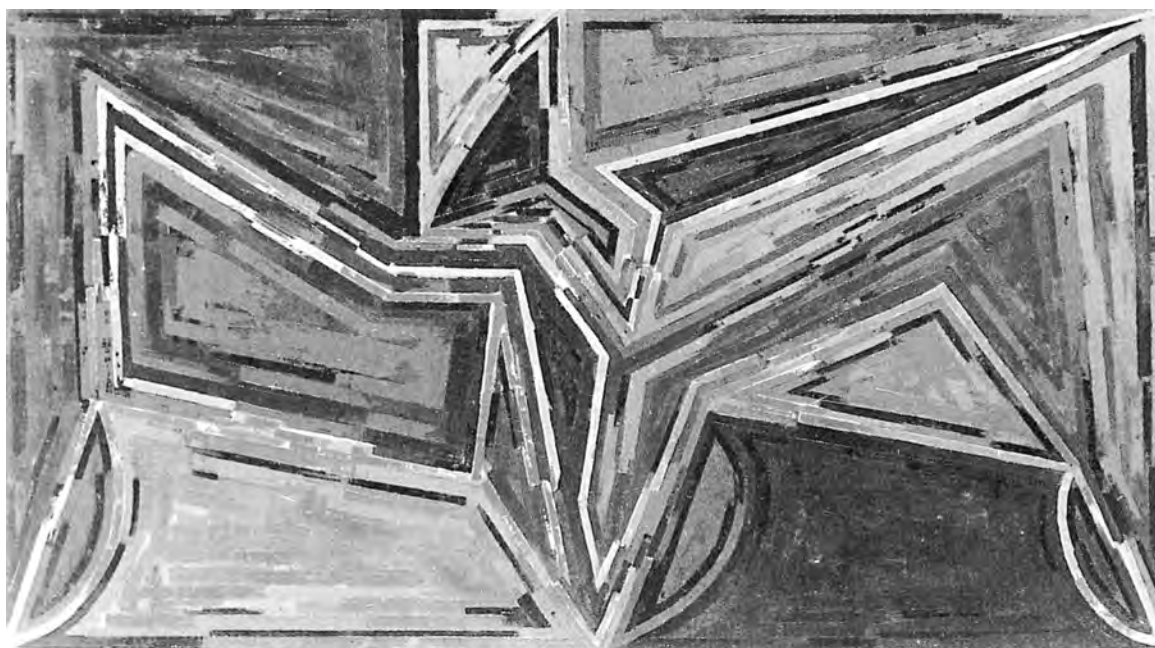


nije naseljen u Idejama, nego ga je prisvojilo slikarevo tijelo. Pri tom je iščezla ona prividna harmonija, veza između harmonije kosmosa, što je ostvarena u renesansnoj slici, i egzistencijalne pozicije umjetnika – stvoriti apstraktnu sliku danas ne znači rekonstruirati zvučanje kosmosa, u njoj se određuje teorijsko–istorijska i socijalna pozicija samog umjetnika. Apstrakcije su prije “šumovi” nego zvučanje sfera Kandinskog. Tu je materijalizam učinio svoje.

A drugi, isto tako sudbonosan preobražaj, tiče se statusa likovnih sredstava koja ne izviru iz Ideja (kako to tumače teoretičari od Albertija do Rungea i Mondriana), nego nastaju kao artikulirani likovni entiteti u odnosu prema psihoanalitičkoj i lingvističkoj teoriji slike (uporedi: Norman Bryson, *Vision and Painting*, 1983), u analizi istorijskih poruka i njihovom suočavanju sa socijalnom i individualnom konstitucijom umjetnika. U tom procesu se rastapa načelni antagonizam između idealističke tradicije “čvrste vidljivosti” i svakidašnjeg pragmatičnog materijalizma kojemu su u našem stoljeću potčinjene i umjetničke tvorevine.

Ključna razlika između formalnih modusa sedamdesetih godina i onih sadašnjih je u samom stvaralačkom procesu. Ovaj današnji označava udaljšavanje od reduktivnog, tautološkog definisanja forme, udaljšavanje od Reinhardtovog i Rymanovog minimalizma, i umjesto likovne logike i analitičkog rada koji je bio potreban da bi se slika ostvarila kao strukturisan tekst, savremene apstraktno slike se ponašaju kao intuitivna bojena polja, kao metamorfoze pogleda koji se materijalizovao, otkrdnuo u “formama–figurama”. Ti procesi nemaju nikakve veze s jezičkim analogijama minimalizma, prije su znakovi

nekakve resemantizacije apstrakcije, ili, kako se izrazio Frank Stella: samo uzak um neće shvatiti da je Maljevičev bijeli kvadrat na bijelom polju danas istovremeno komprimovana figura, i koso položen kvadrat. A to znači da se prije svega radi o nekakvoj individuaciji likova u slikovnom polju, o sistematičnom uspostavljanju razlika između tipova i značenja formi,



o njihovoj transformaciji iz načelnih teoretskih likova u forme–figure. Srodan proces se događa i u poimanju plošnosti (flatness, u Greenbergovom riječniku), koja sada sliku ne tjera u bezuslovnu dvodimenzionalnost: jer već je osporavaju fakture slika, izresci i kolaži, te različito oblikovani formati, pod uglovima i u pomacima položene bojene ravni, akomodacija različitih vrsta forma–figura u različitim, prilagođenim, ili pak kontrastno položenim nosiocima. Možda je značajna promjena koja se može vidjeti ako uporedimo Šušnikove slike iz sredine sedamdesetih godina, sa onima iz zadnje dvije: raniji proziran odnos koji je udruživao u jednom samom liku potez i pigment, nosioca i rubni crtež, sada je nadgrađen u formama–figurama koje predstavljaju znakove novog apstraktnog imagizma. To što se dešava u slovenačkom slikarstvu te vrste zadnjih nekoliko godina nije, naravno, orgijastičko ustajanje iz kliničke smrti, nego ponovno određivanje slike kao bojenog tijela, kao lovljenje prisustva pogleda u tkivu slike, kao oblikovanje metakritičkog jezika apstrakcije, čija je svrha u traženju i otkrivanju ontologije umjetnosti. Zato nije čudno da se u razmišljanje slikara vraća fenomenologija (posebno Merleau–Ponty), da je snažne, a već transformisane tragove ostavila Lacanova teorija slike, da se osjeća neminovna želja da se umjetnici bez prepreka suoče sa teoretskim konceptima i praktičnim posljedicama temeljnih konstrukata modernističke estetike i teorije umjetnosti. U tome nema ničeg nostalgičnog, nikakvog nomadizma i revivalizma, jer su to samo uslovi za onu suptilnu transformaciju u građi fantazije koja omogućava da se ne–vidljivo nađe u vidljivom.

Ali, Jure Detela nas upozorava na posljedice nasilnog estetiziranja, na brutalne procese hipostaziranja. "Estetika koja redukuje svijest o postojećem na svijest o vidljivom zaslužuje oštru kritiku koja, ipak, ne može imati metafizičke ambicije. Ne možemo reći: ne postoji niko ko bi mogao da vidi ono što je za nas nevidljivo. Ili: nikada nam neće biti dato da saznamo ono što sada ne možemo da vidimo, jer tihi zakon nevidljivosti određuje šta se prepušta našem pogledu, i šta nam mora ostati skriveno. Tako se otkriva odnos nas, gledajućih bića, prema nevidljivom, kao odricanje, tragika i priznavanje drugog, kao sublimna ksenofilija: nevidljivo nikada ne smije da bude degradirano u sredstvo naše manipulacije".

Te misli, napisane u briljantnom eseju *Fantomi*, za katalog retrospektivne izložbe slika Sergeja Kapusa (*Obalne galerije, Piran i Equrna, 1987*), uvode nas u problematiku odnosa između perspektivne i perceptivne slike, na način koji možemo da pronađemo u spisima Merleau-Pontyja. Kapusov teorijski doprinos je naročito u prenosu tih postsezanskih iskustava u okviru opšte teorije slikovnog polja i, sasvim posebice za osamdesete godine, u analizi detalja koji zapravo ostvaruju susret subjekta i "čiste vidljivosti". U slikama iz sedamdesetih godina još se može vidjeti povezanost između iluzionističkog prostora slike i predstavnih aluzija – uopšte su nazivi slika uvijek, pa i sada, poetična uputstva za proučavanje slika. Međutim, u novijim djelima se odriče takvih nagoveštaja, uopšte više ne želi da pogled kontroliše aluzivni potencijal slike, ili, kako veli Detela: "Nijedan lik nema status izolovane forme, koja bi janjičarski prevodila dominaciju pogleda na likove koji je okružuju. Nema hijerarhijske polarizacije na predmete, odnosno simbole, i na prazan prostor koji ih okružuje; ako smijemo da u gledanje slike investiramo te dvije kategorije, onda Kapus preciznom doslijednošću postiže uzajamnu interakciju i zamjenljivost tih dviju kategorija".

Kroz slike i tekstove gledalac se pomjera kao u postupnom, suptilnom i brižljivo oblikovanom stvaralačkom procesu: najprije vidimo slike, izrađene u štafelajnom konceptu, kao polja sa brojnim prostornim pregibima, pomacima, sa zaobljenim pasažima, koji pobuđuju široko polje poetičnih opomena i evokacija (*Grobić, 1974*), i nalaze se u stanju kontinuiranih *Preobražaja (1974. i 1975)*. U njima potom preovladava nekakva orfistička prelomljenost bojnih ploha, rascjep prizmatičnog pogleda (*Tračnice, 1975*), koji se rastvara u pigmentu, u prašinstoj bojenoj površini s mnoštvom sve konkretnijih znakova nekakvih čulno očiglednih paralela (*Pustinje, 1975*), sve dok ne stupimo kroz vrata (*Hrama 1975*). A onda, nakon duge odsutnosti, poslije 1981. godine pred nama su bojena polja sastavljena od skoro geometrijski savladanih bojnih pasova, posebne apstraktne mašine kako se izrazio Andrej Medved, u kojima doživljavamo formalni stazis: to što vidimo je samo tkivo slike, istovremeno njeno ustrojstvo i njena čulna prezentacija, njena bojena tubit.



Žarko Vrezec, *Augijeva štala*, 1984.



Međutim, ovakva eksponirana ontologija slike ima i svoje opasnosti, na sasvim banalnoj ravni, u dekorativnoj redundantnosti, koja doduše ne znači da se slike ponavljaju, nego da se u njima dešava više permutacija problema nego ponovna definicija, odnosno uspostavljanje izvornog pitanja: kako naslikati nevidljivo bez nasilne manipulacije i hipostazije. Ali nagovještava se i sljedeći korak: u Fantomima iz posljednjih godina obrisi se već pomjeraju iz ravnih ploha u pregibe u unutrašnjosti slikovnog polja (ili takav proces u najmanju ruku pripremaju), što znači da je pred slikarem novi stvaralački napor, onaj čin koji će zahtijevati ponovno, ali invenciozno određenje apstraktnog iluzionizma preko sadašnjih odredbi perceptivne slike.

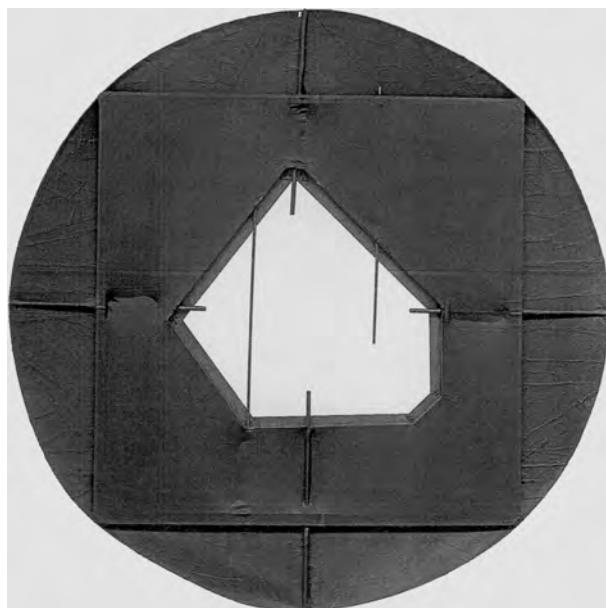
Sergej Kapus, ovaj put kao kritičar, upozorava na svojevrsnu integraciju crteža i bojenog modelovanja u novim Grudenovim slikama (Mala galerija i Bežigradska galerija, 1987). To je sada ono neodvojivo tkivo, ona prepletenost traga i značenja koja obogaćuje aluzivni potencijal tih slika, a da se pojedinačne forme ne zgusnu u čvrste likove u slikovnom polju. U toj "atmosfera gustih", pastoznih nanosa, sada se našla fantazma valkerovskog tipa (Bezimana, 1987), ali njen značenjski status je isto tako nejasan kao što je teško razlikovati u kakvom prostoru se obrela: u teatraličnoj unutrašnjosti koja aludira na "sobu/viziju" figura, fantazma je samo manipulacija pigmenta, jer nijedno tijelo ne može da živi u takvom prostoru. Ponekad se čini da je to slikarstvo prava revizija bojenog realizma koja potiskuje vlastite predstave, figure, fantazme i status mrtve prirode – u njima, naime, nema izražajnih konflikata, odnosno napetosti i višeslojnim pokretanjima površine, znakova i prostora; sve se dešava kao kretanje bojenih poteza, kao "otvoreno djelo" koje se povlači pred potencijalnom opasnošću "bezobličnosti" nizom aluzivnih, poetičnih pasaža, utisnutih u gusti trag pigmenta (Mahovina i srebro, 1986).

Horizontalnost, ta stalna grafička pratilja slovenačkog slikarstva, živi i u Logarovom djelu (Meduza, Kopar, 1988). Logar je inteligentan majstor mikro-urbanizma površine, u kojem vlada posebna rasprišenost motiva (premda ne nedostaje naznaka pejzaža ili, pak, erotičnog štimunga, o čemu je izuzetno pažljivo razmišljao Jure Mikuž). A zanimljiv je odnos između pojedinih likova i onih omeđenih površina koje kao pratnja okružuju aluzivna znamenja: s jedne strane se u slikama nalaze gotovo individualne figure, predstavnici svojevrsnih "puteva" kojima šeta umjetnikova ruka i, istovremeno sa njom, njegova fantazija, a sa druge strane na tim Holzwege pojavljuje se i cenzura, koja iluzionizmu oduzima

bilo kakvo pravo na imenovanje pojedinih pojava. Slike se tako njišu između apstraktnih prizora i metabolizma slikarstva nove slike. Za njih je možda značajan gubitak neke unutrašnje generativne matrice, "podložnog" modela na koji će se slika nanositi ili je, pak, opravdanije misliti da nje za Logara uopšte nikada nije bilo, jer bi se u trenutku pokazala kao oklop koji omeđuje fizičko pokretanje umjetnikovih predstava po površinama, i jer je najverovatnije znak krutog, sintaktički determinisanog rada: kao da bi se kroz takav dijagram vidio kraj vlastitog smislenog stvaralaštva.

Ishodišta Vrežčevog slikarstva (Equrna, Ljubljana i Forum, Nikšić, 1987) bitno su drugačija: kao što je nekada iza štafelajnih slika čekala priroda, sada se u autonomnom, eksperimentalnom slikovnom polju razastire mreža, uzrok nosilac, iz kojeg se širi, podiže slika. Mreža je sjajan predstavnici oslonac koji strukturira slikarski govor i zadržava ga u metonimijskom gnijezdu. A protiv te osnove Vrežec nadalje, polaganjem bojenih slojeva, gradi novi iluzionistički predstavnici prostor kojeg stepenuje stvarnim perforacijama; tako postepeno izbjegava analitičke i redukcionističke postupke, i nad tautologijom mreže podiže sliku. Slike, kao što je Augijeva štala, 1984, zbilja neposredno artikulišu prostor, ali taj proces služi novom iluzionizmu koji ide od sintakse ka figuri. Mrežni prepleti tonu u dubinu slikovnog polja, i nad njima se šire Demoiselles d'Avignon (1985), značajan rimejk osamdesetih godina, koji evocira Picassa i sa njim slikarski modernizam, a pri čemu mijenja njegove sintaktičke postupke i vodi ih onkraj modernističkih metonimija – dijagramska ravna ploha mreže se konačno podredila metafori figure, a da se pri tom slikar nije odrekao plošne dinamike hromatskih učinaka.

Tihi rad koji sa





silnom upomošću i produbljenošću tokom svih osamdesetih godina razvija Bojan Gorenc, već pokazuje kapitalne rezultate. Niz njegovih izložbi (naročito u ŠKUC-u, Bežigradskoj galeriji, a sada i u Maloj galeriji, 1987) u trenutku ga postavlja među vodeće autore poznih osamdesetih godina. Njegove slike nisu prozirne egzistencije kartezijanske optike, slikovne konstrukcije kojima se modernizam približavao sam sebi, već prije pokazuju njegovu onostranost. Ako je modernizmu bilo neophodno potrebno da spozna i provjeri isprodukovanošću svakog iluzionizma, onda je Gorenc pošao dalje: sada istražuje i razgoličuje njegove mehanizme, temeljne postulate iz kojih je uopšte bilo moguće; kroz slikarstvo provjerava prirodu pogleda i njegove odjeke u slikovnom polju. "U ovom trenutku, piše 1987. godine, težište moje analize je u pitanju Ja i pogleda kao onoga kroz kojeg moje tijelo uspostavlja odnose sa svijetom stvari, u ustrojstvu slike. Dvojnost koju sam uložio u sliku idući tragom dvostrukog pogleda, tragom lijeve i desne strane tijela, dala mi je umjesto ogledala novo tijelo koje se u obliku slike zaustavilo ispred mene, koje mi se rugalo, neprodorno i samostalno. Slika mi se počela personifikovati, moje projiciranje u nju je počelo da dobija protivpogled iz nje same. Svaka sljedeća je bila sve više okamenjeni

pogled, tim više jer sam polazio iz formiranja slike kao prototipa za sliku. Pokušao sam da poništim centar i da izrazim vlastitu podijeljenost, a dobio sam sliku bez centra, ali dvaput moćniju, dobio sam voyera. Kao da bi moj vlastiti etos ugledao svoju drugu stranu."

Crne očne jabučice tih slika ukidaju prozirnost pogleda, možda doista zato što samo gledanje ne može da bude predmet samog sebe drugačije nego da se promijeni u svoju suprotnost, u obamrle tragove rožnjače, koji se sada u slikama ponašaju kao nekakve anamorfoze (a iz kojih nikakvim trikom nećemo moći izmamiti njihov iluzionistički sadržaj, "pravi" pogled) koje više nisu optički provjerljive: tu se zaustavljamo na samim rubovima perceptivne slike. Njihova crna boja, signum osamdesetih godina koji se urezao u svaki detalj modernog ukusa, nije ni ne-boja, niti reflektuje nekakav ideološki fundamentalizam, a još manje bilo šta duguje redukcionizmu sedamdesetih godina. Posljednji čin tih slika izvrće istrošene predstave o ontologiji slikarstva: crnina je sada u istoj mjeri kao i nekad prozirna svjetlost, boravište njegove biti, i iz nje je bio protjeran onaj zadnji pogled voluntarističkog iluzionizma koji se gubio u predstavama jer nije mogao da nađe put do sebe. Ali, to nije objava kraja slikarstva. Upravo suprotno, sve je pred nama, jer sada djeluju oko i duh, tijelo i pogled, bojena forma-figura i gusto polje saturiranog pigmenta, intuicija i gest, u zajedničkoj, premda heterogenoj slikarskoj hermeneutici koja se obraća temeljnim ontološkim problemima. Ontologija slikarstva – da, ali sada se ostvaruje u slikama koje neprekidno potvrđuju misao Merleau-Pontyja: "Time što daje svoje tijelo svijetu, slikar pretvara svijet u sliku."

Jedan od djelatnih naloga tog "apstraktnog imagizma" određuje posljednja Šušnikova izložba u Equini, stvarno i precizno samo jedna slika (Crvena slika, 1987). Započinje, naime, debatu o "radnom prostoru" slikarstva, o mogućnostima (ponovnog) afirmativnog pokretanja fantazije u slikovnom polju: slikarskog rada koji umjesto reduktivnih modela nudi pounutarnjenu bojenu intuiciju, aktivnu transformaciju likova u bojene, urezane, različitim materijalima opredmećene forme-figure koje daleko nadmašuju debatu sedamdesetih godina, ondašnju raspravu o mimetičko/nemimetičkim perpleksijama u slikovnom polju.

Možda je taj ontološki napor slikarstva samo posljednji "religiozni" pokušaj da se, u svijetu koji je profan do te mjere da ga više nije briga za bit slika, slikarstvu povрати neko područje, ili barem atribut, svetosti, iskustva posebnih vrijednosti koje može da povрати u život samo umjetnik, a ne ideolog ili, ako hoćete, elektronska mašina. Možda je radni prostor slikarstva – kako god da to izgleda – posljednja sakralna radionica, koja je naizgled potpuno profana, ali ujedno namijenjena ostvarivanju onih procesa kroz koje bit ponovo zasvijetli u bojnom tijelu. I, ako





je tako, onda se to slikarstvo događa onkraj ideologije, onkraj dijaloga sa masovnim opštlima i njihovom proizvodnjom lika, onkraj sadašnjeg umjetničkog pluralizma. A to nikako ne znači da se slikarstvo seli u suvišnu marginalnost, nego je samo njegova socijalna stvarnost podređena stvaralačkoj istini, ili kako je zapisao Andrej Medved: "U graničnoj stvaralačkoj praksi materija i sadržaj nijesu više zavisni od aktuelnog trenutka, nego postaje bitna upravo čista, imanentna forma."

Prevod sa slovenačkog Petar Ćuković, Moment, br. 11–12, Beograd, jesen 1988.



Tugomir Šušnik, Marakeš, akril na platnu, 1987





## **UMJETNOST I TEORIJA NA KRAJU OSAMDESETIH GODINA NEKOLIKO OTVORENIH PITANJA**

**TOMAŽ BREJC**

Nema dominantnog stila, nema dominantnog diskursa, nema dominantne hermeneutike, živimo u Babilonu jezika i gesti, izraza i podataka, uvjerenja i vjerovanja – takav bi bio utisak nekoga tko bi se nepripremljen i bez prethodnog znanja našao u sadašnjem umjetničkom sistemu. Ali bez teškoća bi prepoznao sekvencije “izama” koji su se izredali u osamdesetim godinama: početna euforija “slikarstva novog značaja”, transavangarde, neoekspresionizama svih vrsta u samo četiri godine sasvim se iscrpila i sredinom desetljeća već je nastupila grupa “neo-geo” umjetnika nakon kojih su slijedili stvaraoci ekscentričkih, kvaziindustrijskih objekata “hladne umjetnosti” koji su davali ton Documenta 8, a simulacionisti, sastavljači simulakra su u međuvremenu već nagovještavali Endgame. Krajem osamdesetih godina oživljavaju predodžbe i aktivnosti šezdesetih godina: doživljavamo pravi remake “arte povera” – podsjećam samo na izvrsno (Celantovo) predstavljanje u R.S. 1 u Njujorku – svi su se raspisali o Situationiste Internationale (1957–1972) i o povezanosti između Deborda, Baudrillarda i simulacionista, na površinu izbijaju radovi “Ekscentrične apstrakcije” koju je 1966. godine odredila Lucy Lippard, a mladi slikari opet uvježbavaju gestualno slikarstvo i informel – generacija unuka i sinova školuje se na umjetnosti djedova i očeva.

U teoriji je najprije sve podređeno kritici formalizma. Clement Greenberg je meta nemilosrdnih i u biti površnih napada i tek prilozi D. Kuspita, T.J. Clarka, T. Crowa, Griselde Pollock, Charlesa Harrisona, S. Gilberta određuju njegov pravi prilog “fantatlantskom dijalogu” prije 1950. godine i njegovu diktatorsku ulogu šezdesetih godina. Cilj njihovog pisanja je u otkrivanju onih naizgled sasvim estetskih pretpostavki Greenbergovog formalizma koji se u ideološkom kontekstu hladnog rata razotkrivaju kao robni fetiši kasnog kapitalizma. Na jednoj strani, to čitanje predstavlja visoku školu neomarksističke hermeneutičke strategije, a na drugoj strani otvara mjesto novoj analizi, “nečistom” modernizmu, u rasponu od Duchampa i Beuysa, kojega se Greenberg odrekao, a u osamdesetim godinama spada u najinspirativnija područja spekulativne kritike. Uz nove metode umjetničke i socijalne antropologije, primitivizam postaje središte oštih rasprava između formalističkog, evropocentričnog diskursa i onih poststrukturalističkih metoda koje omogućavaju da interpretacija uđe u hibridne tehnike alegoričnog diskursa postmodernizma, koje otkrivaju kako se u osamdesetim godinama tehnike šamanizma i milenarijske mistike maskiraju u govoru modernih umjetnika: taj je feud zauzeo Thomas McEvilly i u njega uključio djelo Marine Abramović i Ulaya.

Paralelno s kritikom formalizma afirmiraju se “trivijalni filozofi” postmodernizma: Lyotard, Baudrillard, Fredric Jameson. Njihovim pisanjem i u medijskom govoru udomaćili su se rezultati starijih razmišljanja Barthesa, Derrida i Lacana; i što se više približavamo kraju desetljeća, sve više iz tog mišljenja nestaje Althusserova relacija “ideologija – estetski učinak” i sve je više opisa spektakularnih funkcija moderne civilizacije s jedne strane i specijaliziranih rasprava o statusu gledaoca u takvoj civilizaciji s druge strane (T. Crow). Ne radi se samo o obnovi recepcijske estetike, iako je posebno u njemačkoj umjetnosti doživjela pravu renesansu (H. Belting, O. Batschmann, Wolfgang Kemp), nego izgleda da su kritičari naglo prepoznali slabosti “institucionalne estetike” (G. Dickie) a posebno arbitarnost njezinog dogovornog pluralizma; ako je umjetnost posljedica nobilitacije koji predmetu dodjeljuje odgovarajuće kvalificirani umjetnički sistem, ako dakle status određuje karakteristike koje predmet dižu u umjetnost, onda je moguća samo jedna posljedica – anything goes as long as everything goes. Protiv takvog pluralizma u osamdesetim godinama pojavio se čitav niz prigovora. Najvažnijim se čini onaj koji je u tradiciji logične, analitičke filozofije izveo Richard Wollheim u svojoj posljednjoj knjizi *Painting as an Art* (1987) detaljnom inferencijalnom analizom dodirnuo je umjetničke intencije i logičnim postupcima vratio slikarstvu njegovu psihološku supstanciju, vrijednosti same slike koju nadzire Tekst (kaže da sliku ne možemo razumjeti lingvističkim modelima) a posebno je precizno odredio područje ostvarenja koje ne podliježe konvencijama iz drugih predstavnih modela već je specifično za slikarstvo kao umjetnost. Za razumijevanje slikarstva važnije je od ideoloških ili načelnih estetskih modela koji su zasnovani u lingvističnim strukturama, raščlaniti transformaciju fizičkog pigmenta u slikovni medij i produkciju značenja koje ima specifično optičke, slikovne osnove, te je u tome začuđujuće autarhično.

Wollheimova teza o analitičkoj “re-psihologizaciji” slikovnog polja, a pogotovo oštro dijeljenje između slikovnog i lingvističkog značenja krajem desetljeća snažno se odmiče od prevladavajućih teza koje zastupa Rosalind Krauss (posebno u popularnoj zbirci članaka *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, 1985). U njima je, naime, sačuvana





Barthesova zamisao Teksta koji kao prepletaj odjeka, kôdova, znakova i izgubljenih označitelja ukida predodžbu originala: konotacijski sistemi tek omogućavaju ono čitanje slike/teksta u kojem spoznajemo da reprezentacija nije ništa drugo nego rasprostiranje kôdova koji se ne odnose na "originalni" predmet, već u stvari navode razumijevanje samo na prethodnom kodifikacijskom sistemu. Ako je svijet naseljen imenima i znakovima, onda realizam u umjetnosti nije više moguć budući da ne oslikava ono što je realno već samo kopiju te realnosti, sekundarnu mimesis. Na sreću Rosalind Krauss je dovoljno dugo školovana u formalnom iskustvu evropskog modernizma da vlastito viđenje poststrukturalizma uz briljantne opaske pomiče u područje semiotičke, a ne ideološke interpretacije jer bi inače skrenula u slične diktatorske apsolute u kojima se, naravno zbog sasvim drugih uzroka i razloga, našao Greenberg.

U strahovitoj količini pisanja o teoriji postmodernizma, u kojoj se prepliću sve, od Baudelairea do Benjamina, od Bergera do Habermasa, od Foucaulta do Derridaa, malo je konzistentnih i teoretski uvjerljivih tekstova. Sastavci Suzi Gablik, Jeana Claira, Pincus-Wittena prvestveno su žurnalizam. Među njima istupa Craig Owens (*The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, 1980), koji je sastavio vrlo upotrebljiv model hibridnog ali znakovno kompaktnog umjetničkog djela, koji je izvrsno poslužio i novinarskoj kritici, a i paralelnim istraživanjima na području literature i mas-medija kao uzorak kako shvatiti kompleksnost i kontradiktornost umjetničkog izraza osamdesetih godina. Drugi takav autor je Donald Kuspit, i to posebno zbog toga što je na vlastitim filozofskim osnovama usidrenim prvenstveno u Adornu raširio kritički interes za "objektinu" teoriju u psihoanalizi i za interpretaciju egzistencijalnih, rubnih umjetničkih iskustava koja ipak u duhu teoretskih pretpostavki Heinza Kohuta "restauriraju Ja".

Kao što je rečeno: teoretskih tekstova koji govore o umjetničkoj produkciji osamdesetih godina – i putem nje o čitavom području postmodernizma – ima toliko da riječ može pobijediti sliku i tekst formu. Što sada? Odgovore moramo tražiti u slijedećim smjerovima: što u modernoj umjetnosti znači ponovno usredotočavanje na umjetničke intencije bilo da ih istražujemo povijesno, što je učinio Michael Baxandall, analitički, što je Wollheimova domena, ili u kontekstu aktualne umjetničke prakse s naizgled posve negativnim predznakom "pluralizma"? Da li nas to zaista vodi k onom "radnom prostoru" slikarstva/umjetnosti u kojem će se ponovo iskazati potreba za uspostavljanjem ontoloških pitanja umjetničkog djela jer će pojam informacije i komunikacije biti zamijenjen meditacijom o izrazu i biti umjetnine? Da li to također znači da se ponovo vraća pitanje forme kao specifičnog entiteta koji artikulira ontološku uzvišenost i domet, transcendenciju umjetnosti u svijetu koji je raspušten u profanosti elektronske imagerije? Da forma nije, znači ni robni fetiš, niti ideološka svetinja, već da čuva bitak umjetnosti? Da li sve to znači da se odmičemo od hladne, digitalne koncepcije umjetničke prakse, od plošne kibernetičke manipulacije slikovne površine u taktilnu primarnost ontološke dubine? Nema nikakve druge mogućnosti – a nikad je nije ni bilo – nego da se vratimo posmatranju moderne umjetničke prakse i putem nje tražimo odgovore. Njezin sadašnji pluralizam očito nije posljedica raspada vrednota ili nesposobnosti teorije. Ne diktira ga ni diktat kapitala, iako je u modernom umjetničkom svijetu na raspolaganju više novca nego što je vrhunskih umjetnika. Pluralizam sposobnosti: u stvari čini mnoštvo pojedinih umjetničkih idiolekata, a i Owenov alegorički diskurs moguć je upravo zato što se u pojedinom umjetničkom govoru integri-  
raju različite, čak i dispartatne supstancije, što ne bi bilo moguće u kolektivnom, normativno određenom stilu. Stil može zaista biti, kao što se izrazio Braco Dimitrijević, novi rasizam u umjetnosti. Sve je dakle moguće, ali nije sve jednako važno ili vrijedno.

Umjetnički idiolekti očito predstavljaju potpuno drugačiji govor od onog koji inače proizvodi hladna digitalizacija informacija u masovnim medijima. I tu se već vidi slijedeći odgovor: idiolekti su mogući samo u okviru posebnog "radnog prostora" slikarstva, ako parafraziramo naslov poznate knjige Franka Stelle, *Working Space*. Radni prostor slikarstva zasniva se ne slijedećim elementima: proizlazi iz začuđujuće prakse ateljea koji čuva ručnu izradu nastajanja umjetnine (protiv elektronske manipulacije slike i njenog planiranja), nadzire i ograničava opasnost dizajniranja i serijalizacije slika, čuva komunikacijsku razinu koju određuje slika kao posljednji "ručni" (što ne znači samo fizički, konkretni ili objektni!) proizvod te civilizacije; osigurava, znači, vrlo specifično motrenje tako nastale umjetnine i također je uvjetuje; zatim: slikovno polje nosilac je koji može integritati vrlo raznolike predodžbe ali uz uvjet da se u procesu nastajanja mentalno subjektiviraju, a ako su uzete iz elektronskog stvaranja slika u procesu nastajanja umjetnine, mijenjaju ontološki status i podređuju se mentalnim strukturama i uvjetima koje diktira idiolekt umjetnika; a ta "reifikacija" omogućuje uspostavljanje mentalne unutrašnjosti, introspekcije slike, što

znači da iz predodžbene površine modernog umjetničkog izraza (tu su ključne Baudrillardove interpretacije, iako ih je uzeo iz sistemskih opisa Robbe-Grilleta) prelazimo u područje dodira: predodžbe koje su na taj način proizvedene u slikovnom polju (o njegovom uspostavljanju pisao je Meyer Schapiro) imaju karakter subjektivnog pripovijedanja koje očima opipavamo – dodir u vidu, pa bilo da se radi o Caravaggiju, Jarmanovom filmu o njemu ili o fotografijama Cindy Sherman, predstavlja visoko specijaliziranu upotrebu optičkih principa zato da kroz njih zasvijetli unikatna neponovljivost dodira koji se ne može digitalizirati niti prevesti u tradicionalnu percepcijsku strukturu modernističke slike. Odatle proizlazi primarno značenje kiparstva – mislim na Kirilijeve lingame, Tuckerove skulpture – koje svojom taktilnom gravitacijom zaustavlja dinamizam slikovitog, optičkog pogleda. Ali ni u slikarstvu nije više važan pogled, već vid! Zatim, iz navedenog slijedi da se u takvoj praksi ponovo pojavljuje forma, ali ovaj put ne kao normativna matrica koja određuje status, kvalitetu i smisao umjetnine kao oblikovne pojave, već je forma onaj duhovni agens, koji čuva integritet, identitet i subjektivnost umjetnine do onog stupnja kad kroz nju zablješti transcencija. Iako vrlo približna i nejasna, ta skica pokušava naglasiti slijedeće elemente: umjetnički idiolekti su “vrata” u području radnog prostora slikarstva: u njihovoj hibridnoj kompleksnosti može se izlučiti “dodir–u–vidu” i osigurati njihove likovne pojave u formi kao mehanizmu nove transcencije. U svijetu koji se neprestano raščlanjuje u profanosti svih mogućih analiza to još ne znači “sintezu”, ali znači afirmaciju umjetničkog govora i izraza koji vlastitu finalnost iskustva, radikalnost osobnog stvaranja ne shvaća u kontekstu te civilizacije: koji, dakle, ne mijenja povijest u trgovinu u kojoj je recimo kubizam roba s kojom umjetnik raspolaže (tako da s njime “komunicira” ili ga preuzima mada ga ne razumije), već radije vrši dvije važne operacije: rehistorizira vlastitu umjetničku praksu tako da ne ponavlja poznate “izme”, već dograđuje i upotpunjuje njihovu epistemologiju i izrazno dostignuće. A tko može reći da su kubizam ili dadaizam, Duchamp ili Yves Klein do posljednjih mogućnosti i ciljeva ispunili vlastite intencije ili intencije koje su bile zadane u njihovim zamislima? Možda je upravo iz takve rehistorizacije, koja dakle pita o mehanizmima i predodžbama, o intencijama određenog umjetničkog protoklog zbivanja ponovo otvoren put ka ontološki drugačijoj stvaralačkoj praksi od one koju smo poznavali u nomadizmu i simulacionizmu osamdesetih godina.

I dalje: ti procesi se iz inferencijalne analize miču u područje nelingvističkog modula (izraz upotrebljavam u smislu Jerrya Fodora) slikarstva, dakle u takav tip ili način izraza koji nije određen lingvističkim praksama i normama. I još dalje: zar nije ono ponovo pred nama problem forme – sto godina nakon što ga je tako briljantno odredio Adolf Hildebrand? I konačno: zar se sada ne nazire i nova, vrlo specifična fenomenologija umjetnosti kao vjesnica transcendentnog iskustva u profanom svijetu, ako ne drugačije a ono barem kao uspostavljanje subjektivnog govora s posebnom ontološkom dimenzijom i “težinom”, značenjem? Daleko sam od toga da vidim svijet samo u terminima propadanja ili krize, ali očito je da ovaj svijet ni u jednom svom segmentu osim u umjetnosti ne može više producirati čar istinite drame i istinitog užitka. Većina moderne umjetnosti govori mi da je užitak iskonstruiran i da je čarobnost samo privid; da je umjetnost ekvivalent kapitala, ideologije i religioznih zamjena, što je sve jedno te isto. Možda iz vlastite tradicije tražim previše od umjetnosti. Ali nikako ne manje od toga da postavljam pitanja: danas ne znam odgovor na njih, ali neću ih zaboraviti, a budući da će biti sa mnom, oblikovat će htio ne htio, budućnost ove civilizacije. I samo mi umjetnost daje nadu da će ta budućnost biti i sublimna.

Katalog izložbe Jugoslovenska dokumenta 89, Sarajevo 1989.



# ARGANOVA POUKA





## **PROBLEMI MODERNE UMETNOSTI**

### **GIULIO CARLO ARGAN**

Esej koji otvara zbirku mojih tekstova nedavno objavljenih na srpsko-hrvatskom jeziku nosi naziv Projekt i sudbina i uzet je iz knjige o savremenoj umetnosti koju sam objavio ima tome već dvadeset godina i to upravo iz knjige pod tim istim nazivom. Celog svog života težio sam da budem istoričar, a ne prorok. Međutim, samim tim naslovom sam i nehotice načeo i anticipirao jednu temu koja je u središtu današnjih polemika o umetnosti. Ja sam ceo svoj život proživio u civilizaciji koju bih mogao nazvati kulturom projekta. Naime, moja generacija je u naporima moderne arhitekture videla ne samo angažovanje na obnovi arhitekturnog jezika, nego i želju i nameru da se predloži postupak arhitekturnog konstruisanja, tj. projekt kao temeljnu strukturu svih modernih disciplina.

Umetničko delo možemo smatrati modelom jedne ljudske vrednosti čija je struktura projekt. Umetničko delo, naime, nastaje iz projekta, a ostvaruje se kroz tehnike i postupke koji su najpogodniji za nastanak projekta; ono ostvaruje vrednost i u isto vreme tu vrednost čini neponovljivom. Kopija umetničkog dela je neposredno osporavanje te vrednosti. Umetničko delo pretpostavlja i odmah traži sopstveno prevazilaženje. Dakle, umetničko delo koje se predlaže kao model celokupne kulture postavlja projekt kao temeljnu strukturu u isto vreme i za naučno istraživanje i svaku drugu kulturnu delatnost. Zato pogledajmo šta je u osnovi projekt? Projekt je mentalni i apstraktni proces koji savremena kultura odbacuje proglašavajući ga negativnim i shodno sopstvenoj koncepciji arbitrarnim. Projekt pre svega nastaje kao kritika određene situacije. Projekt se, dakle, sastoji u prilagođavanju jednog kulturnog, disciplinarnog postupka novonastaloj situaciji.

Istorija moderne umetnosti – podvlačim ovo moderne jer je to još jedan među terminima koji se danas osporavaju, kao što je to slučaj i sa rečju i sa pojmom projekta – uspostavlja odnos interferencije, koegzistencije i korelacije između različitih disciplina. Nije teško setiti se da je moderno slikarstvo u svome razvoju imalo trenutaka koji se mogu objasniti samo u vezi s razvojem fotografije, nauke o percepciji, fizike, matematike, psihologije ili socijalnih nauka. Na drugoj strani isto tako možemo dokazati da je slikarstvo – a mogao bih za primer uzeti i neku drugu umetnost ili pak arhitekturu – uticalo na razvoj moderne misli. Tako se, na primer, Bergsonovu filozofiju ne može zamisliti bez impresionističkog slikarstva; svoju teoriju prostora i vremena Bergson je stvorio zahvaljujući poznavanju impresionizma, kao što je i kubizam u uzajamnom mada posrednom odnosu sa Einsteinovom teorijom relativnosti, dok je pak nadrealizam zasigurno u neposrednom odnosu sa Freudovom psihoanalizom. A ako sa istorije umetnosti pređemo na istoriju nauke uočavamo iste važne činjenice: većina nauka teže napretku koji se u suštini ostvaruje sve većim integrisanjem raznih disciplina, dakle, formulisanjem strukturalnog jedinstva i jedinstvenog cilja ljudskog znanja.

Šta znači ovaj zahtev za jedinstvom znanja? To znači da kultura, u kojoj sam ja proživio svoj dugi život a koja se danas proglašava završenom, jeste kultura koja teži stapanju svih pojedinačnih disciplina u jedinstvenu filozofiju. Po svojim prosvetiteljskim izvorima i racionalističkim temeljima ta je kultura potpuno laička i isključuje onu prvu filozofiju, ne zato da bi razorila svaku filozofiju nego da bi prvu filozofiju iz koje potiču sve discipline zamenila jednom poslednjom filozofijom, ka kojoj bi konvergirale sve pojedinačne discipline.

Kao što sam napomenuo, za mene se veoma tesno povezuju pojmovi civilizacije progressa i vrednosti. Pojam vrednosti smatram istovetnim s pojmom projekta, u smislu da svaki projekt predstavlja progres i da je stvoren upravo radi progressa. Pojam progressa danas je u ozbiljnoj krizi, jer je utvrđeno da tehnološki progres, progres industrijskog sistema, ima tendenciju da zameni umetnost kao ideal progressa čovečanstva u celini. U celoj istoriji umetnost je bila invencija, dakle predstavljala je najviši mogući stepen ljudskog progressa. Danas, međutim, binom nauka-tehnologija preuzima za sebe i pojam invencije i predlaže koncepciju progressa koji bi bio vezan za unutrašnju logiku sopstvenog sistema, čime se fiksira čisto mehančka koncepcija progressa.

Društvo masovne potrošnje, mas-medija itd, htelo bi da tehnologiju, koja je u prošlosti bila samo instrument u službi ljudi, pretvori u instrument iznad ljudi. Kompjuterom nam žele reći da možemo bez sopstvene racionalnosti, jer će sve on obaviti umesto nas; televizijom nam žele pokazati da možemo i bez sopstvene vizuelne imaginacije. Eto gde ja vidim opasnost i nastojim da na nju ukazem. Jer, ako mi se kaže "možeš bez razmišljanja", "možeš bez imaginacije", počinjem se plašiti da će mi se reći "možeš i bez moralnih načela, postoji ko će ih imati umesto tebe"; "možeš i bez politike, jer ima ko će je voditi umesto tebe". Zato oduvek tvrdim da je potrebno projektovati i to zbog jednog osnovnog razloga: da ne bismo sami bili projektovani.





Ako postavim jednačinu projekt–progres–vrednost, moram odmah dodati još jedan termin, a to je moderno. Umetnost prve polovine našeg veka je moderna umetnost ne samo u smislu da je svaka umetnost moderna u trenutku u kojem nastaje, već u smislu da svesno hoće da bude u odnosu sa svim delatnostima ljudske misli svoga trenutka. Danas se, međutim, dovodi u pitanje i optužuje reč moderno i tvrdi da već živimo u post–modernoj epohi, a to znači u epohi koju više ne zanima kritika sadašnjeg trenutka u svetlu njegovog progressa.

Struje post–moderne u arhitekturi i slikarstvu (jer u vajarstvu još nije uočena jaka tendencija u tom smeru) opravdavaju se i objašnjavaju pozivanjem na Husserlovu fenomenologiju. Husserlova fenomenologija jedan je od izvora i temelja moderne misli. Pa ipak, ne verujem da ona može da objasni namere fenomena post–moderne, što ću sada ukratko pokušati da objasnim.

Temeljno načelo Husserlovog mišljenja jeste da svaki fenomen treba proučavati u okviru sopstvenog bića, potpuno zanemarujući svaki postulat a priori. Ako bismo, dakle, primenili Husserlovu misao na arhitekturu (iako on nikada o umetnosti nije rekao ni reči) došli bismo do toga da arhitekta stvarajući svoje delo ne treba da se uključuje u politiku i u društvo, da radi za društvo, jer on ne može da pojam stvarnosti postavi kao nedokazani postulat svoga arhitekturnog dela. Takođe, on ne može da pođe od pojma grada, jer je i pojam urbane celine isti takav postulat; a isto važi i za pojam prostora. Arhitekta, po tome shvatanju, ne bi smeo da se bavi ni politikom, ni ekonomijom; ne bi smeo graditi tako što će se uklapati u političku i ekonomsku stvarnost podrazumevajući da će u tim kućama živeti ljudi. On naprosto mora da se bavi arhitekturom. Kada se, dakle, uklone sve pretpostavke filozofske, sociološke, naučne i druge prirode, ostaje da se sme baviti isključivo arhitekturom. Time se arhitektura potpuno zatvara u okvire sopstvene istorije i odatle jedno od osnovnih načela post–modernih struja postaje citat. No to ne znači posmatrati umetnost prošlosti, jer bi se tako njena vrednost prihvatila kao nedokazani postulat. Ako se, dakle, ne može izići iz kruga već ostvarenih arhitektonskih formi, mogu se jedino koristiti citati, mogu se preuzimati forme koje se ponovo unose u arhitekturu. To je, u osnovi, koncepcija istorije kao date realnosti, koja se ne može menjati i zato ju je izlišno i tumačiti.

Ali u Husserlovom mišljenju postoje dve dimenzije; prva je prošlost kao Sosein, dok je druga Eidos, dimenzija ideje, uobrazilje, zamišljanja budućnosti, kojom se iskupljuje ono Sosein, preko koje se iz prošlosti rađa mogućnost projekta budućnosti. To je načelo koje je prihvatila kultura prve polovine veka, kultura u kojoj sam i ja živio i prema kojem je u kulturi sadržan i projekt sopstvenog prevazilaženja, odnosno progressa.

U čemu se sastoji kritika sadašnje situacije? U tome da u njoj nerešenim ostaju kontradikcije koje bismo želeli da eliminišemo. Na primer, ako želim da u jednoj jedinici znanja povežem umetnost i matematiku, šta treba da učinim? Treba da identifikujem razlike i kontradikcije između mog iskustva umetnosti i mog poimanja matematike. Otkriću kontradikcije i pokušaću da ih rešim. A to je upravo ono što je uradio Mondrian između 1917. i 1944, godine svoje smrti. Identifikovanje jedne kontradikcije vodi me, dakle, do dijalektičkog rešenja te kontradikcije. I upravo to je sada postupak u kojem istoriju shvatamo kao strukturni proces karakterističan za ljudsko delanje, čiji je pravi primer umetnost. Rasprava se, dakle, vodi između dveju koncepcija znanja: one koja se povezuje uz istoriju i one koja istoriju isključuje kao strukturni element sopstvenog progressa.

Postoje danas dva pojma progressa: jedno je istorijsko shvatanje progressa kroz analizu situacije i dijalektičko prevazilaženje kontradikcija, drugo je pak shvatanje automatskog, mehaničkog i kvantitativnog progressa, koje je posredstvom industrije postalo modelom svakog oblika progressa. Otkako je nastankom industrije stvorena ta koncepcija automatskog, mehaničkog i kvantitativnog progressa, istorija je morala da poprimi sasvim drugačiji oblik razvoja. Ona je počela da se odvija kroz temeljnu, radikalnu i revolucionarnu kritiku, polazeći od Francuske revolucije, preko revolucionarnih pokreta XIX veka, do Oktobarske revolucije. Istorija modernog vremena jeste istorija koja se odvija kroz revolucionarne procese. No nisu svi revolucionarni procesi revolucije u krvi i na barikadama; postoje isto tako revolucije svesti. Možemo, dakle, reći da se već jedan vek i po unatrag istorija odvija kroz svet revolucija, pa kada danas neko kaže da više ne želi napredak, da ne želi istoriju, onda on u stvari tvrdi da više neće revoluciju kao dinamiku savremenog sveta.

Ipak, neosporno je da pokreti koji se danas nazivaju post–modernom i transavangardom jesu jedini u ovom trenutku zanimljivi i značajni. Naravno, još uvek ima starijih umetnika koji rade u okvirima ideologije svoga vremena, kao i starih kritičara kakav sam, na primer, ja koji takođe delujem na osnovama ideologije svoga vremena. Priznajem, dakle, da su pomenuti





fenomeni zanimljivi i značajni, mada ne mogu reći da sam u stanju da im posvetim svoj interes izučavanja sa onim istim entuzijazmom koji sam imao kada sam izučavao jednog Gropiusa, Picassa ili Mondriana.

Dela post-moderne umetnosti su, po mom mišljenju, krajnje zanimljiva upravo kao potvrda nemogućnosti umetnosti da projektuje sopstveno kretanje unapred, da poseduje perspektivu budućnosti. Tu nemogućnost dela post-moderne nadoknađuju intenzitetom i intenziviranjem sadašnjosti, intenziviranjem koje je, da tako kažem, intenziviranje nasilja a ne vrednosti. Dakle, to intenziviranje nije stvarni intenzitet umetničkog fenomena, nego intenzitet nadoknađujuće udarne snage.

Mene u mojoj zemlji optužuju da suviše često govorim o smrti umetnosti, a zapravo malo ljudi zna ili je svesno toga da je pre Argana, pre više od sto godina, o smrti umetnosti govorio Hegel. U stvari, post-moderne struje ili post-moderna umetnost u celini kaže otprilike ovo: nije istina da je umetnost mrtva, pogledajte – evo njenog leša. To je dosetka, bez sumnje sumorna i gorka, ali to samo znači da danas postoje ljudi koji se i dalje bave umetnošću shvatajući da kraj umetnosti nije nimalo nemoguć. Oni ovaj istorijski trenutak i tu opasnost smrti umetnosti proživljavaju, ili smatraju da ih treba doživeti, sa potpunom svešću. Post-moderna bi bila u protivrečnosti sa samom sobom kada bi rekla da je njena umetnost projekt za budućnost; jer, kada se ostvari sistem totalne i sveopšte potrošnje, kada dođe do opšteg rušenja vrednosti, umetnost više neće biti moguća na teleološkoj osnovi. Odatle ne sledi da je to nužno loše može da bude čak i dobro. Istorija umetnosti, kao i celokupna istorija, puna je drama i tragedija. Ali umetnost, kao i istorija za koju je neraskidivo vezana, nikada se nije u potpunosti zatvorila samo u jedan sistem, uvek su se javljali novi sistemi koji su donosili svoje novine, pa se tako nisu svi bili sasvim okončani, ni hrišćanstvo, ni racionalizam, ni prosvetiteljstvo. Dakle, u budućnosti moglo bi da se pokaže da ni ovaj tehnički sistem, sistem masovne potrošnje, neće uspeti da se u potpunosti realizuje, da je već negde napukao i da će možda nastati jedna nova civilizacija, jedan novi srednji vek gde će stvaralaštvo i inventivnost karakteristične za umetnost u takvom svetu iznova naći svoje pravo mesto. S tom nadom bih večeras i završio.

Tekst predavanja održanog u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu oktobra 1983, objavljenog u časopisu Moment br.2, 1984, str. 22–23

## **POSLEDNJI VELIKI ISTORIČAR UMETNOSTI MODERNE, GIULIO CARLO ARGAN 1909-1992.**

JE[ A DENEGR I

Kada se istakne tvrdnja da je Argan istoričar umetnosti Moderne, (a to, naravno, nije isto što i naprosto istoričar moderne umetnosti), ne misli se samo na vremensko razdoblje koje se pod ovim terminom podrazumeva. Tu se, pre svega, ima u vidu koncept Moderne koji se u Arganovom slučaju izvodi iz osobina dva njegova temeljna pojmovna para Projekt–Sudbina i Spasenje–Pad. Pri tome, u prvim pojmovima ovih opozicija (Projekt–Spasenje) nalazi se sama suština Arganovog razumevanja koncepta Moderne koji nije niz ili zbir pravaca moderne umetnosti, nego je, zapravo, specifični “pogled na svet” zasnovan na konkretnim iskustvima i tekovinama te umetnosti. Pišući povodom izlaska knjige Od Hogartha do Picassa 1984. o Arganovom shvatanju Projekta, Filiberto Menna će reći da je za ovog autora “projekt paradigmatiska projekcija razuma”, projekcija razuma je dosledno tome bitna osobina kulture racionalizma, a kultura racionalizma podrazumeva poverenje u tipično moderne kategorije progresa i vrednosti. Sam Argan će, štaviše, postaviti jednačinu projekt=progres=vrednost imajući pod tim lancem pojmova na umu proces gradnje što ga moderni umetnik (a on je idealni lik modernog čoveka) vrši prema sopstvenom misaonom nacrtu čiji je krajnji rezultat umetničko delo kao duhovni produkt sa zadatkom “označavanja vrednosnih modela i načina delatnog ponašanja”. Mada je tim strujama u umetničkim praksama XX veka najbliži, arganovski Projekt nipošto ne treba izjednačiti sa stilskim modelima kubizam–konstruktivizam–konkretizam (i njihovim daljim posledicama). Pojam Projekta imanentan je svakom onom delu koje podrazumeva i sadrži – kako je sam Argan rekao “smisao, cilj, strast življenja”, a takve osobine poseduju, naravno na specifičan način, dela i celi pravci na drugom, antikonstruktivnom krilu moderne umetnosti (ekspresionizam–dada–nadrealizam–enformel) prema kojima je Argan kao istoričar i kritičar gajio neokrnjeno uvažavanje i razumevanje. Ulogu razuma u nastanku i pri čitanju umetničkog dela, Argan, dakle, nikada i nipošto ne redukuje do nivoa





racionalne kontrole koja bi zaustavljala ispoljavanje imaginacije. On, naprotiv, želi da načinu delovanja i načinu postojanja koji za uzor imaju delovanje/postojanje moderne umetnosti obezbedi vrlo snažno prisustvo u životu pojedinca i društva, umesto da se to delovanje/postojanje podvrgne i potom izgubi u pasivnom prepuštanju neizvesnostima Sudbine.

Otuda je Arganovo poverenje u razum neodvojivo od njegovog poverenja u permanentno kritičko mišljenje, a to se u funkcijama istoričara/kritičara moderne umetnosti ispoljava posredstvom samostalnog proveravanja procesa kroz koje ne samo umetnost, nego i ceo kompleks kulture u savremenom svetu prolazi. Drugo lice Arganovog shvatanja racionalnosti ili, možda bolje reći, drugi pojam za racionalnost jeste, dakle, pojam kritičnosti kao načina mišljenja kojim se proniče podjednako i u istorijske i u savremene društvene, kulturne i umetničke procese, a tek iz i nakon rigoroznog kritičkog proveravanja konkretnih fenomena biće moguće izvoditi zaključke o povodima i značenjima takvog mišljenja.

Upravo to načelo kritičkog mišljenja kao načina ukupnog intelektualnog, a ne samo uže stručnog, delovanja navelo je Argana da postavi tezu i izvede dijagnozu krize Moderne. Njegovo utvrđivanje simptoma krize nije, međutim, proizišlo iz razloga teškoće snalaženja u pravom lavirintu aktuelnih umetničkih praksi: jer, tvrdi Argan, "ne možemo govoriti o krizi moderne umetnosti samo zato što je njen istorijski proces poprimio drugačiji, brži i isprekidaniji tok od onoga u prošlosti". Arganovo dijagnosticiranje krize Moderne proisteklo je, naprotiv, iz njegovog uviđanja da u zasnivanju vrednosnih parametara savremenog sveta umetnost više ne odigrava ulogu vrhunskih uzora i kriterijuma kvaliteta kakvu je skoro donedavno imala u vreme pune aktivnosti klasika Moderne, konkretno generacija Picassa, Kleea i Mondriana među slikarima, Gropiusa, Wrighta i Le Corbusiera među arhitektama, na čije se primere Argan često poziva. Kriza Moderne, po Arganu, proizlazi iz uočavanja nesklada između neospornih dometa ostvarenih u praksi umetnosti i nemogućnosti ili, još gore, iz nepostojanja potrebe da se ti dometi u savremenom društvu duhovno koriste, istinski socijalizuju, umesto da se bez dubljeg razumevanja medijski beskrajno iskorišćavaju. Kriza umetnosti u modernom dobu očituje se, dakle, kao kriza statusa estetskog predmeta koji zadržava svoju umetničku (i još pojačava ekonomsku) poziciju, ali više ne uspeva da delotvorno podstiče, drugim rečima da duhovno projektuje poglede na svet svojih sve brojnijih korisnika. Otuda na vrhuncu te krize paradoksalno vlada nezaustavljivo umnožavanje slika (ne samo onih urađenih manuelno, nego sve više onih proizvedenih novim tehnologijama predstavljanja) koje kratkotrajnošću svoga postojanja uslovljavaju proces krajnje nepostojanosti umetnosti, drugim rečima proces njenog istovremenog trošenja i obnavljanja. Takvu situaciju u suštini ne menja ni rehabilitacija manualnosti u slikarskim pravcima Postmoderne (transavangarda, anahronizam) zato što u tim pojavama ne postoji težnja ka uspostavljanju novog jedinstva između umetnosti i drugih oblasti savremenog znanja, nego se još više i još brže širi entropijski proces umetnosti, u vremenu Postmoderne samo prividno prikriven pozivanjem na sopstvenu istoriju, a zapravo obavljen u sve učestalijem korišćenju istorijskih modela kao citatnih izvora u zasnivanju savremenih umetničkih jezika.

Po svom stručnom liku Argan očitno ne spada u onu vrstu istoričara umetnosti koji su u prošlosti ove discipline bili – poput jednog Wölfflina ili Panofskog – tvorci njenih temeljnih metodoloških sistema. Delujući u drugačijim istorijskim prilikama i u kulturnoj sredini koja nije imala previše sklonosti ka kategorijama sistematskog mišljenja, prepuštajući se uz to obavezama i praksama kritičara, organizatora, univerzitetskog nastavnika sve do aktivnog političara, Argan je koristio sve prednosti savremenog misaonog eklekticizma u čije je okvire uspeo da, sa dovoljno prepoznatljivih oznaka, ugradi doprinose različitih filozofskih znanja, polazeći u mladosti od Crocea (posredstvom svog učitelja Lionella Venturija), potom u zrelim godinama od Husserla (kojemu duguje temelje kvalifikacije krize) do Sartra (kod koga mu se dopada poziv "angažovanog intelektualca"). Kao "stari kritičar koji deluje na osnovama ideologije svoga vremena" – kako je za sebe skromno voleo da kaže – zaustavio se pred postmodernistima Lyotardom, Derridom i Baudrillardom, ali ipak nije propustio priliku da se, bliže svojoj struci i vokaciji kritičara, upusti u raspravu sa Bonitom Olivom povodom transavangarde, ili da se gotovo ni u čemu ne složi sa svojim nekadašnjim učenicima Calvesijem i Tomassonijem povodom anahronizma i hipermanirizma. To su samo neke od diskusija u koje se u poslednje vreme upuštao, a znamo da je u čitavom nizu drugih povoda u stručnom i javnom životu uvek bio spreman da uzme vrlo aktivnog učešća. Ko ga je poznavao zna i to da je svoje stavove često iznosio i zastupao s autoritetom kojega uvek nije bilo lako podneti, no nezavisno od toga koliko se s njime po nekom pitanju slagali ili ne, naprosto nije bilo moguće ostati izvan delokruga fascinacije oštrinom jednog uma koji je želeo da se domogne svega što rasponima mišljenja stoji na raspolaganju.





## **IN MEMORIAM: GIULIO CARLO ARGAN (1909.-1992.)**

### **JEŠA DENEGRI**

U Arganovoj biografiji stoji podatak, neobičan za istoričara umetnosti njegovog profila, da je između 1976–79. bio na položaju gradonačelnika Rima (treba dodati: izabran kao nezavisni kandidat na listi KPI). Sam Argan je ovaj svoj trogodišnji boravak u politici smatrao prolaznim, ali ipak nimalo slučajnim životnim izborom: po njemu bilo je sasvim prirodno da gradonačelnik jednog spomenicima kulture tako prebogatog grada kao što je Rim bude po struci upravo istoričar umetnosti. "Da sam rođen negde u Teksasu verovatno nikad ne bih studirao istoriju umetnosti, a da sam ipak završio te studije sigurno je da tamo nikada ne bih bio izabran za gradonačelnika; jer, gradonačelnik u Teksasu treba da bude neko ko se razume u poslove eksploatacije nafte", rekao je Argan u jednom intervjuu pravdajući razloge zašto je bilo neke logike u tome da jedna velika metropola kulture ima na svome čelu univerzitetskog profesora i uz to još istoričara umetnosti. Bitni motiv prihvatanja te ponuđene mu političke funkcije video je u šansi da će za vreme svoga mandata moći ponešto da doprinese ukupnim uslovima poboljšavanja kulturnog života u svojoj sredini, zaštititi umetničkih spomenika Večnog grada, otvaranju novog univerziteta posvećenog prevashodno naučnom istraživanju. No, umesto svega toga, za kratko vreme njegovog mandata dogodio se u Rimu slučaj po kojemu će vreme toga mandata ostati upamćeno: desila se otmica i ubistvo Alda Mora, što je bio samo vidljivi vrh golemog ledenog brega onih konfrontacija koje gotovo kroz ceo posleratni period potresaju neprestano konfliktnu italijansku političku scenu. Nije, dakle, čak ni Arganu kao gradonačelniku s prestižom visokog intelektualca bilo moguće baviti se finim poduhvatima kulture umesto sučeljavati se s grubom realnošću politike. Nada da će jedan intelektualac najvišeg ranga moći da provede u delo neke krupnije praktične zahvate u područjima kojima se on bavi, ostala je čak i u takvom kulturnom središtu kao što je Rim, u najvećoj meri ipak neispunjena. Posle tri godine provedene na vetrometini javnosti Argan će se vratiti svojim tekstovima i predavanjima s pomešanim osećanjem razočarenja i zadovoljstva; razočarenja zato jer je shvatio da je sve to, zapravo, bila jedna efemerna politička igra, ali i zadovoljstva zato jer se on u toj igri ponašao otvoreno i časno, onako kako to uostalom i priliči osobi njegovog profila i njegovog prestiža.

To dvojstvo koje čini visoki intelektualac i (makar kratkotrajno) praktični političar u istoj ličnosti, samo je jedna od komplementarnih osobina ukupnog Arganovog lika. Jer, unutar svoje struke on je istovremeno istoričar umetnosti (baveći se temama u rasponu od romanike i gotike do moderne i postmoderne), ali je i militantni kritičar koji se zalaže za promociju najaktuelnijih umetničkih pojava, a to su u njegovo vreme bili najpre enformel u pedesetim i potom novi konstruktivizam u ranim šezdesetim godinama. A osim toga, u svojim studijama podjednako kao likovnoj umetnosti u užem smislu (slikarstvu, skulpturi) pažnju je posvećivao arhitekturi, urbanizmu, dizajnu okoline, jednom rečju problematici grada, smatrajući upravo grad ne samo područjem odvijanja umetničkog života nego, štaviše, ukupnim umetničkim delom, generatorom nastanka umetnosti, poprištem u kome se svi zatečeni slojevi istorijske i savremene kulture pretaču u celine koje čine beskrajnu mrežu znakova, oblika i ambijenata s kojima se i u kojima se odvija svakodnevno ljudsko postojanje.

Kao istoričar umetnosti Argan se formirao u prilikama kada su već bili zaključeni celoviti kategorijalni sistemi ove discipline i otuda on ne može niti želi da se bavi izgrađivanjem nekog svog sopstvenog metodološkog pristupa. Pristajući, dakle, na svojevrsni metodološki eklekticizam reći će sledeće: "Uvek sam nastojao da metodologiju istorije umetnosti i kritike verifikujem zavisno od konkretnih umetničkih primera, tražeći najadekvatnije polje primene svojih analiza. Zato smatram valjanom svaku metodologiju koja daje kompletnu interpretaciju umetničkog dela. Kada kažem kompletnu mislim na onu koja zadovoljava naše aktuelne kulturne potrebe". Tekovine teorije čiste vizuelnosti, ikonologije, sociologije umetnosti, sve do elementa strukturalizma – to su postavke koje se međusobno prožimlju u Arganovim obradama pojedinih problema starije, novije ili čak najnovije umetnosti. Spoj istorije umetnosti i umetničke kritike, njihovo jedinstvo u traženju najadekvatnijeg tumačenja određenih fenomena – tekovina koju u načelu duguje svom učitelju i prethodniku Lionellu Venturiju – čini postupak za koji se Argan ne samo teorijski zalaže nego i nastoji da ga stalno primenjuje na primerima konkretnih umetničkih praksi. Jer, po njemu, "spas kritičkog duha, kojega je moderna kultura nasledila od kulture prosvetiteljstva, biće moguć jedino ukoliko kritika bude kritika iskustava a ne kritika hipoteza, ukoliko na području umetnosti bude istorijski utemeljena kritika".

Jasno je da neko ko se tako otvoreno zalaže za prevlast istorijskog mišljenja, ko se poziva na tekovine kulture prosvetiteljstva jeste po svojoj duhovnoj konstituciji, po ukupnim ubeđenjima i po načinu svoga učešća u praksama koje je obavljao uvereni i idealima racionalizma odani zastupnik onih kategorija koje je sam identifikovao i imenovao u sledećem







spoju pojmova (i naravno njihovih primena): projekt=progres=vrednost. Služeći se često binomnim modelima da bi slikovitije predočio misaone pozicije u koje je verovao ili koje je osporavao, Argan je iznašao formule Projekt–Sudbina i Spasenje–Pad pledirajući – suviše je to isticati – uvek u prilog prvih termina navedenih u ovim parovima, izjednačavajući pritom Projekt sa Spasenjem a Sudbinu s Padom. Projekt kao temeljni pojam svoje životne filozofije, o kome je pisao u mnogim tekstovima i govorio u mnogim prilikama, označiće na jedan od sledećih načina: “Projekt je sve ono što čovek radi po sopstvenim nacrtaima umesto da radi ono što je negde drugde već rečeno i odlučeno... Umetnost shvaćena kao projekt jeste ljudska delatnost najmanje svodiva na sudbinu, a to znači da je najslobodnija od svih delatnosti kojima čovek može da se bavi... U projektu umetničkog dela uvek se nalaze cilj, smisao, strast življenja”.

Kao istoričar umetnosti i kritičar u istoj osobi, ali i kao intelektualac koji je znatno prevazilazio disciplinarne granice struka kojima se bavio, Argan je svoje poglede utemeljivao na pretpostavkama različitih teorijskih učenja i filozofskih znanja, polazeći u mladosti od Crocea (nastavljajući se u tome na Venturija), potom u kasnijim godinama od Husserla (kojemu duguje kvalifikaciju krize umetnosti izvlačeći taj simptom iz huserlovskog pojma “kriza evropskih nauka”) do Sartra (kod koga mu se činio primerenim poziv “angažovanog intelektualca”). Kao “stari kritičar koji deluje u skladu sa ideologijom svoga vremena” – kako je za sebe voleo da kaže – zastao je pred protagonistima postmoderne Lyotardom, Derridom ili Baudrillardom, ali ipak nije propustio priliku da se bliže svojoj užoj struci istoričara umetnosti i vokaciji kritičara upusti u diskusiju sa Bonitom Olivom povodom transavangarde ili da se gotovo ni u čemu ne složi sa svojim nekadašnjim učenicima Calvesijem i Tomassonijem povodom anahronizma i hipermanirizma (iako je zbog oštine svojih zapažanja preciznije od drugih znao da uoči i iznese probleme kojima se bavi najučeniji od svih “učenih slikara” Carlo Maria Mariani). A to su bili samo neki od slučajeva povodom kojih je bio spreman svakog trenutka da se u polemike upusti, ne zato da bi pojave o kojima je polemisao iz nekog svog prkosa osporavao, nego zato da bi tek u dijalogu i uvek s razlikama u mišljenju zadovoljavao svoju nepresušnu intelektualnu radoznalost. Ko ga je poznavao zna i to da je svoje stavove često iznosio i zastupao s autoritetom koji uvek nije bilo lako podneti, ali nezavisno od toga koliko se s Arganom po nekom pitanju o umetnosti i u umetnosti slagali ili ne, naprosto nije bilo moguće ostati izvan divljenja jednom ličnošću čiji je um želeo da se domogne svega što rasponi mišljenja mogu da osvoje.

1992, Sveske Društva istoričara Sribje, br. 23–26, Beograd 1996, str. 119–121

## **ARGAN I UMETNOST KRAJA VEKA**

### **JEŠA DENEGRİ**

Ko zna šta se u poziciji Giulia Carla Argana kao kritičara i istoričara umetnosti podrazumeva pod jednačinom projekt=progres=vrednost lako će zaključiti kako se on odnosio prema umetničkim pojavama kraja veka, konkretno prema onim italijanskim podvrstama tih pojava za čije su se promocije zalagali upravo njegovi posredni ili neposredni učenici Achille Bonito Oliva (transavangarda), Maurizio Calvesi (anahronizam) i Italo Tomassoni (hipermanirizam). Kada kaže da je “transavangarda umetnost izvan kulture projekta” Argan će, naravno, to isto misliti i za transavangardi prividno suprotne ali u suštini ipak bliske struje koje za svoje drugo ime nose pojmove “slikarstvo memorije” ili “učeno slikarstvo”. Svi su ti tipični fenomeni postmoderne umetničke scene po Arganu podjednako “izvan kulture projekta”, a to konsekventno znači i izvan ideje progressa i ideje vrednosti. Ali on se ujedno pita da li su pojave koje u istoriji moderne umetnosti svesno okreću leđa idealima projekta i progressa ujedno i pojave lišene vrednosti? Argan je, naravno, dovoljno tolerantan i dovoljno iskusan da zna kako vrednost u umetnosti nipošto ne zavisi od njene deklarativne ideološke orijentacije. U jednoj polemici sa Bonitom Olivom na temu avangarda–transavangarda, Argan je izjavio da u umetnosti transavangarde vidi i priznaje joj jedino vrednost u tome što tu umetnost smatra fenomenom vrlo relevantnim za utvrđivanje i prepoznavanje stanja krajnje krize u koju je ukupna umetnost kraja veka zapala i u kojoj se još uvek nalazi. Ili, kako će sam to saopštiti: “Kada je umetnost izgubila čak i tu moć da produži život sopstvene krize javila se transavangarda kao jedini fenomen koji nije bio puko preživljavanje nego je u sebi nosio izvesnu problemsku težinu”. A u čemu konkretno Argan vidi problemsku težinu transavangarde sasvim jasno govori sledeći pasus: “Vrednost transavangarde jeste u legalizaciji eklekticizma. Transavangarda nije samo slikarski pokret nego je način ponašanja,





istovremeno otvaranje prema vrlo različitim, kao i međusobno suprotstavljenim kulturnim nivoima. To je spajanje nivoa koji su decenijama bili odvojeni: nivoa visoke kulture, tradicije avangarde i neoavangarde s jedne, i nivoa niske kulture, produkata slika (predstava) i predmeta masovne civilizacije s druge strane”.

Jedna od bitnih osobina Arganove kritike jeste u tome što je on lucidnošću svojih zapažanja znao da veći problemski značaj prida pojavama koje je kritički dovodio u pitanje nego onima za koje se kao kritičar zalagao. Tako je, na primer, bilo sa enformelom kao pokretom s kojim, po njemu, započinje utvrđivanje krize moderne umetnosti, pri čemu je istovremeno isticao da je enformel veliko poglavlje evropske, a zajedno sa srodnim mu američkim apstraktnim ekspresionizmom i veliko poglavlje svetske umetnosti posleratnog perioda. Zna se da je kao “militantni kritičar” Argan početkom šezdesetih zagovarao neokonstruktivističke tendencije, no bez obzira na sve argumente toj umetnosti u prilog nije mu pošlo za rukom da joj pribavi i do danas zadrži istorijski položaj najznačajnijeg fenomena u umetničkoj svesti epohe. Čini se kao da je upravo povodom neokonstruktivističkih struja ranih šezdesetih došlo do pucanja šava u pomenutoj Arganovoj jednačini projekt=progres=

=vrednost. Nije, naime, sporno da je neokonstruktivizam umetnost u znaku kulture projekta i u skladu sa ideologijom progresa, ali to još uvek nije dovoljno da mu istovremeno garantuje i vrednost koja se u umetnosti postiže drugim svojstvima od onih što ih čine stav, izbor orijentacije, opredeljenje za “pozitivne” uzore ponašanja. Kada je pisao o metafizičkom slikarstvu De Chirica i o istorijskoj Dadi, Argan je uočio i isticao vrednost umetnosti sa “negativnim” predznakom, a u slučaju umetnosti šezdesetih godina tu svoju spoznaju pokazao je time što je za vodeću problemsku pojavu tog perioda pre svih timova neokonstruktivista priznavao jednog usamljenog pojedinca i jednog velikog sknavitelja kao što je bio Piero Manzoni.

Umetnost kraja veka ostaje umetnost pojedinca, ali ne više pojedinaca tako nihilistički nastrojenih i bolno osamljenih u masovnom društvu kao što je bio Manzoni, nego onih povezanih u zajednicu koju čini svet umetničkog tržišta i svet medija koji tržište umetnosti podržavaju i održavaju. Zato umetnost kraja veka više ne zagovara negativno i negatorsko ponašanje sknavljenja vrednosti, nego je pre posredi umetnost fatalističkog pristajanja na zatečeno stanje u jednom svetu koji od umetnosti ne očekuje i ne traži ni izjave poricanja niti izjave prihvatanja toga sveta. Otuda za Argana, koji je sebe uvek smatrao istoričarem (čak “arheologom”) prosvetiteljske vokacije, umetnost čije predstave i čija značenja više ne iskazuju vrednosne sudove, postaje umetnost koju nije moguće istorijski misliti, koju nije moguće kao dosad istorizovati. Umetnost kraja veka, po Arganu, izmiče koordinantnoj mreži istorijskih vidika koji su ne samo važili za umetnost Moderne, nego su toj umetnosti upravo i dali njen istorijski smisao. Kao fenomen kulture razdoblja “posle kraja istorije” umetnost što stoji pod ukupnim znakom Postmoderne (transavangarda, anahronizam, hipermanirizam), a to još više važi za umetnost kasnih osamdesetih i početka devedesetih, umetnost je nastala u situaciji za koju je karakteristična nezaustavljiva entropija slika i znakova u produkciji čiji se opstanak odvija u ravni permanentne savremenosti i istovremenosti.

Naravno da sa takvom situacijom Argan nije mogao da se složi, on se sa njom nije ni mirio, raskrinkavao je tu situaciju koliko je to mogao da radi jedan “stari kritičar koji deluje u skladu sa ideologijom svoga vremena” (kako je za sebe voleo da kaže), ali je upravo svojom oštricom kritičkog reza u živu ranu takvog kriznog stanja znatno rečitije od mnogih njenih apologeta ukazivao na to šta su bitne osobine i u čemu su, u krajnjoj konsekvenci, vrednosti umetnosti u uslovima jedne pozne kulture kraja veka i kraja milenijuma.

Dnevnik, br. 708, Novi Sad, 2. II 1994.



## **UMETNOST KRAJA VEKA. ACHILLE BONITO OLIVA: UMETNOST DO 2000.**

### **JEŠA DENEGRİ**

Spis *Umetnost do 2000. Bonita Olive*, koji časopis *Ovdje* donosi u tematskom bloku *Umetnost na kraju veka* (priredio Petar Čuković, preveo D. Ilić) ima interesantnu, našim čitaocima verovatno nepoznatu predistoriju. Taj spis je, naime, nastao kao dopuna i dovršenje Arganove knjige *L'arte moderna 1770–1970*, na predlog samog Argana koji nije više imao volje ni snage da za ponovljeno izdanje svoje pomenute knjige dopiše zaključno poglavlje o umetnosti posle 1970. Da bi se, dakle, našlo rešenje problema Argan će predložiti izdavaču da taj zadatak preuzme Bonito Oliva koji će ga u zasebnoj knjizi s izvornim naslovom *L'arte fino al 2000*, Firenca 1990, spremno i obaviti. A obavice ga zato jer mu se ukazala prilika da upravo on bude taj koji će na planu rasprave kritičkih ideja indirektno ući u debatu s Arganovim shvatanjem pojma moderne umetnosti dovršavajući njegov istorijski pregled umetnosti XX veka poglavljem o zbivanjima poslednjih decenija s pozicije koja stoji pod ukupnim znakom postmoderne.

Pri tome može biti iznenađujuće da je Argan odabrao Bonita Olivu za dovršitelja sadržaja svoje knjige iako je zasigurno vrlo dobro znao da ovaj neće biti nastavljac njegovih pogleda i ideja o umetnosti posle 1970. Jer, razlika među ovim uticajnim kritičarima upravo će i biti razlika između pozicije prvog kao zagovornika ideje projekta i branitelja nasleđa istorijskih avangardi i posleratnih neoavangardi i pozicije drugog kao poricatelja ideje modernističkog projekta, tvorca i zagovornika praksi transavangarde. Iako, dakle, autori vrlo različitih kritičkih koncepata, obojica sasvim svesni tih različitosti, oni će naći dovoljno razloga da se međusobno uvažavaju i dopune potvrđujući time da ponašanja superiornih i tolerantnih intelektualaca dovode do rezultata koji plodonosni postaju upravo zbog njihovih principijelnih razlika umesto zahtevanja identičnih interesa i ideoloških podudarnosti.

Tekst *Umetnost do 2000.* zapravo je jedna vrsta zbira, sume, sažetka dobro poznatih stavova što ih je Bonito Oliva u više navrata iznosio u brojnim knjigama i katalogima. Tako će on i ovom prilikom ponoviti i obnoviti rasprave o geografskim mapama savremene umetnosti, o razlikama između američke i evropske umetničke situacije, govoreći opet o "sistemu umetnosti" i o posledicama dejstva tog sistema ne samo na spoljašnja umetnička zbivanja (izložbe, kolekcije, muzeji) nego i na samu unutrašnju konstituciju savremenih umetničkih jezika. Jer, upravo iz položaja u svetu umetnosti nastaju jezici koji o svetu izvan umetnosti govore načinom posrednog i posredovanog, dakle, ne više direktnog nego bočnog ili iskošenog ("lateralnog") vidika na pojave, predmete i procese egzistencijalne stvarnosti. A rezimirane ovde sasvim ukratko, sve ove teze i tvrdnje opisane su opširno u nizu Olivinih ključnih knjiga predtransavangardnog perioda kao što su *Il territorio magico*, 1971, *Arte e sistema dell'arte*, 1975, *Le avanguardie diverse: Europa–America*, 1976, *L'ideologia dell'artefattore*, 1976. (kod nas prevedene kao *Ideologija izdajnika*, Svetovi 1989).

Na osnovu kritike po njemu neostvarljivih i neutemeljenih aspiracija posleratnih neoavangardi i s osloncem na istorijsko iskustvo i primer manirizma (upravo u knjizi *Ideologija izdajnika*), u sprezi s neuporedivom i neponovljivom promotivnom agilnošću ne samo na teorijskom nego i na organizacionom planu, Bonito Oliva će lansirati ideju i podržati praksu predvodnika transavangarde izazvavši time velika previranja i pomeranja u umetničkom svetu s početka osamdesetih. Naravno da on neće ni u ovom tekstu propustiti priliku da svoju ključnu temu nazvanu "konstelacija transavangarda" još jednom iznese i centriraju je unutar sadržaja ove rasprave pledirajući za to da je celo umetničko razdoblje kraja veka zapravo razdoblje u znaku (najpre "tope", potom "hladne") transavangarde. Odnosno, njegovim rečima, to je razdoblje koje "predstavlja prevazilaženje avangarde shvaćene kao optimističko eksperimentisanje s novim tehnikama i materijalima u ime zasnivanja umetnosti koja deluje na manirističkom principu citiranja, temelji se na kulturnom nomadizmu i stilističkom eklektizmu". I kao zaključak: "Rekonverzija, reciklaža i asamblaž, stavljeni u službu mekanog projekta (*Progetto dolce*), to je jedan jezički poredak koji je sav unutar dela, a ne utopistički projektovan ka vani u socijalno..."

Naspram, dakle, Arganovom projektu (kao suprotnosti sudbini kao šanse spasenja umesto opasnosti pada moderne umetnosti) stoji mekan projekat *Bonita Olive* kao shvatanje koje ne gaji nikakve iluzije u to da umetnost može da postigne bilo kakve delotvorne učinke u širem socijalnom prostoru. A s onu stranu takve iluzorne težnje, savremenom umetniku jedino što preostaje jeste napor i moć izvršenja sopstvene volje u omeđenom mikroprostoru autonomnog umetničkog dela. Nema pritom sumnje da je Olivina ambivalentna solucija mekanog projekta u odnosu na Arganovu manihejsku podelu projekt–su-

dbina znatno realnija i primerenija ne samo trenutnoj situaciji nego i suštinskoj prirodi umetnosti, a posebno to važi za situaciju umetnosti posle 1970. za koju će upravo dijagnoze koje skeptični, čak cinični ali ujedno i vrlo pragmatični pristup Bonita Olive iznosi i nudi, biti sasvim adekvatne stanju duha i prilikama u praksi u okolnostima savremene postmoderne umetničke atmosfere.

Posebno može biti zanimljivo zapaziti kako u ovom tekstu Bonito Oliva sagledava aktuelnu umetničku situaciju s početka devedesetih (kada je tekst *Umetnost do 2000.* napisan i objavljen) i kako prognozira eventualne putanje umetnosti ka samom kraju veka. "U poslednjoj deceniji veka problematike umetnosti nalaziće se u planetarnoj mizansceni koja utiče na kolektivno imaginarno", smatra Bonito Oliva, a pojam planetarno preciziraće potom, povodom venecijanskog Bijenala 1993, u pojmovima transnacionalno i multikulturalno. Bitne osobine stanja umetnosti u takvim kontekstima označavaće kvalifikacijama kao što su "umetnost novog potrošnog objekta, umetnički objekt kao kulturni fetiš, spektakularna upotreba tehnologije video-klipa" i sl. sve u znaku postupaka i strategija simulacija i simulakruma, pri čemu priznaje da nad svim time lebdi "nadmoćna simbolička vrednost novca koja je skrhalala idealističku hijerarhiju unutar koje se gledalo na umetnost". Možda

nekog deprimira i poražava, nekog drugog pak podstiče i hrabri ova krajnja otvorenost kojom Bonito Oliva iznosi svoje viđenje stanja u savremenom svetu umetnosti (a to je, valja priznati, viđenje jednog aktera vrlo upućenog i uključenog u sva dobra i zla tog sveta). Ali u oba slučaja, dakle, i kada poražava i kada hrabri, on učesnike sveta umetnosti lišava iluzija u njene nadna-ravne moći, oduzima umetnosti idealističku i utopističku auru optimalne budućnosne projekcije pledirajući za to – kako sam tvrdi – "da na budućnost gledamo stoički, ali bez nostalgije za nekom ushićujućom i veličanstvenom prošlošću". No, nedugo nakon što je ovaj tekst napisan, u jednom nedavno kod nas objavljenom intervjuu, Bonito Oliva će govoreći o aktuelnoj umetničkoj situaciji priznati da "primećuje da postoji jedan suptilni, tihi povratak umetnosti kao projektu" i ta tvrdnja čini se da zasad predstavlja njegovu trenutnu poziciju u debati ova dva kritičara, Argana i Bonita Olive, oko, za savremenu umetnost vrlo bitne, za umetnost uopšte temeljne dileme mogućnosti i nemogućnosti uspostavljanja ideje (i prakse) projekta.

Projekta(r)t br. 8/9, Novi Sad mart, 1997, str. 157

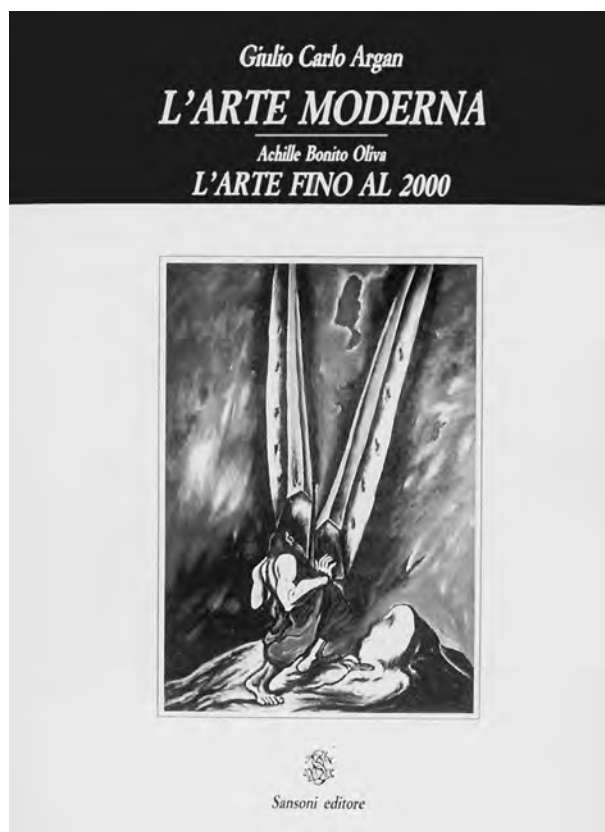
## **VELIKA ARGANOVA POUKA**

### **ACHILLE BONITO OLIVA**

Argan nam je ostavio zaokruženu celinu kritičke teorije, koja se oslanja na autonomni metod naučne analize umetnosti, čija je objektivnost ublažena ideološkom parcijalnošću izbora. On je zbilja bio ideolog umetnosti i stalno je tragao za konceptualnom suštinom umetnosti, od srednjeg veka do naših dana i delio je mišljenje Leonarda da Vinčija da je slikarstvo "tvorevina uma".

Arganovo kritičko delo je zasnovano na istoriji kao centru nezaustavljivog društvenog napretka s kojim se usklađuje putem lingvističkog eksperimentisanja vizuelnim formama, paralelno s razvojem tehnike. U tom smislu njegova istorija umetnosti predstavlja napor velikog istoričara, koji se napaja idealističkom, a istovremeno i materijalističkom kulturom, veruje u klasnu borbu i njenu ulogu u kulturi. Nije slučajno što Argan u neoklasicistima otkriva preteče modernosti, jer se oslanjanju na luminističku veru u razum, koja je opet preuzeta od renesansne kraljice "svako je kovač svoje sreće".

U renesansi mu se dopadalo antropocentrično ustrojstvo vizije sveta koja se oslanja na razum kao centralnu kate-



goriju, koja je u stanju da preobrazi prirodu u istoriji. Argan je koherentno ustanovio nit kontinuiteta od antičke do moderne umetnosti, sve do istorijske avangarde i do neoavangarde šezdesetih godina, žrtvući pokrete kakav je manirizam, po mom mišljenju od ključnog značaja. Zanimala ga je politička, a ne moralna vrednost umetnosti, njena uloga putem forme u društvenom preobražaju i progresu, a ne puki moralni otpor koji slavi umetnikovu individualnost.

Ova shematska istoričnost podupire celokupnu Arganovu kritičku misao i ponekad ga dovodi do pojednostavljenja koje ga lišava mogućnosti da potvrdi važnost nekih fenomena iz šezdesetih godina, kao što je američki pop-art. Posle enformela i slikarstva akcije video je izvrtanje težnji u progresivnoj umetnosti avangarde, a u novom dadaizmu i pop-artu neku vrstu mirenja sa stvarnošću.

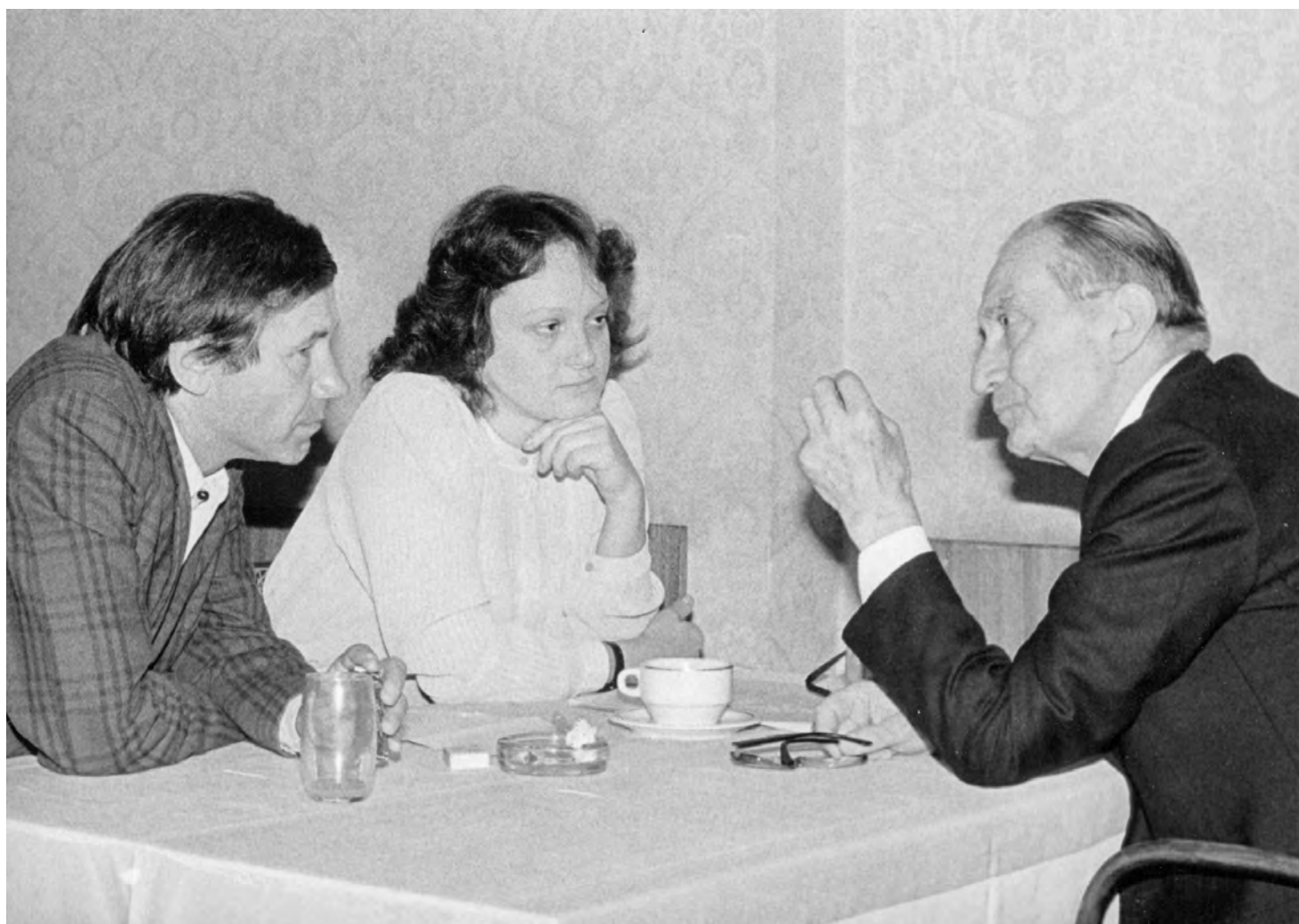
Paradoks Arganove teorije zapravo se sastoji u sledećem: s jedne strane teoretski se zalaže za autonomiju umetnosti, a s druge strane teži mogućoj zavisnosti, tj. povezivanju dela i umetnikovog stava sa političkom ideologijom leve. Zbog toga je početkom šezdesetih godina teorijski zastupao programiranu umetnost, prelazak na grupnu umetnost, u suštini prelazak sa umetnosti na dizajn, na stvaranje formi povezanih sa tehnološkim razvojem, koje se mogu reprodukovati po svojim marksističkim standardima. Argan se laički služio nemačkim romantizmom verujući u estetsko-pedagošku ulogu umetnosti, u sposobnost forme opredmećene u jezik da izazove i napredak društvene svesti.

Što je forma objektivnija, neokrnjena ekspresivnim nabojem, po njegovom mišljenju bolje uspeva da vrši svoju funkciju društvene usluge. Čini se da se u poslednjim decenijama pomirio sa konceptom umiranja umetnosti, pošto u poslednjih dvadesetak godina nije uočavao umetničke težnje koje bi bile u živom sukobu sa istorijskim tokovima. Verujem da je meni namenio objavljivanje poslednjeg poglavlja njegove istorije umetnosti, Umetnost do 2000, koristeći se svojom velikom kulturom i pronicljivošću, jer je u mojoj teoriji u Sistemu umetnosti video mogućnost potvrde. Video je potvrdu paralelnog ubrzanja pokreta i iscrpljivanja formi načetih sistemom internacionalne umetnosti sa svojim konceptom gubitka uloge umetničke kreativnosti. Ubrzavanje je za Argana u suštini predstavljalo prevlast eksperimentisanja nad iskorišćavanjem, primat značenja nad značenjem, trijumf pojedinačnog umetničkog dela nad grupnim projektom. A to je posledica njegovog uverenja da je politička vrednost umetnosti važnija od moralne. Po mom mišljenju ova razlika označava generacijski i teorijski prelaz sa Arganove kritike na moju. Spajalo nas je ono što je on, nedelju dana pred smrt, definisao kao našu suštinu, rekavši da smo nas dvojica "graditelji kulture", tj. proizvođači teorijskog utemeljenja koje svakako može da potvrdi izražajni legitimitet umetnika. Ali, dok mene zanima da garantujem takav legitimitet, dotle je Arganu važan legitimitet umetničkog dela, konceptualna potvrda njegove uloge u preobražaju istorije. A kad bih ga podsećao da je pad političkih ideologija udarac i za osetljivo tkivo kulture, odgovarao bi mi da je kapitalizam kriv za proizvodni monopol, koji nije zainteresovan za prelaz kvantiteta u kvalitet, nego teži da svaki proizvod zadrži u svojstvu robe.

Arganova konceptualna hrabrost leži u doslednosti njegove teorije, u tome što je hteo da umre onako kako je živeo, kao istoričar koji se odriče uživanja u umetničkom delu. Odatle potiče uobičajena predstava, možda protkana sumnjom, da Argan nije zaljubljenik umetnosti. U stvari, on se odrekao tog zadovoljstva dajući prednost proračunatom ideološkom zanosu, moralizatorskoj navici kalvinističkog porekla, shodno ugledu imena koje potiče iz Švajcarske.

Možda postoji jedan razlog koji izdvajam, prosuđujući Arganovo shvaćanje našeg veka kao epohe koja više proizvodi teorije nego dela. Njegov savršeno čitak, skladan i minuciozan rukopis otkriva neku vrstu neželjenog konceptualnog manirizma, svedoči najzad o uživanju u analizi, koja po vrednosti često nadmašuje delo o kome je reč, te stoga može da bude iskušenje za identitet umetnosti putem kritike kao "tvorevine uma".

Prevela Mirela Radosavljević, Projeka(r)t br. 4, Novi Sad, decembar 1994, str. 8



Ješa Denegri, Milena Marjanović, Giulio Carlo Argan, Beograd 1983.





# AKTUELIZACIJA MODERNOG PROJEKTA - FILIBERTO MENNA





## **MODERNI PROJEKAT UMETNOSTI**

### **FILIBERTO MENNA**

Moderni projekat, usmeren na promenu postojećih društvenih sistema i poboljšanje kvaliteta individualnog i kolektivnog života, u ovom se eseju ponovo predlaže sa stanovišta umetnosti, rasprostranjene estetske dimenzije i intelektualnog rada uopšte uzet. Nasuprot prigovorima i sumarnim likvidacijama pomoću kojih su teoretičari postmoderne mislili da mogu odbaciti u staro gvožđe nasleđe moderne, kao nekakav ostatak humanističke misli, sada već izvan opticaja, ovaj esej poziva na ponovno kritičko ispitivanje ovog nasleđa kako bi se ustanovile još uvek slobodne vrednosti koje se mogu iskoristiti za uobličavanje naše sadašnjosti i naše budućnosti. Smisao zadatka suštinski se sastoji u nekoj vrsti iskopavanja, pa bismo zato mogli upotrebiti termin arheologija, tj. arheologija modernog, pozajmljujući tako veoma podesnu metaforu kojom je Freud više puta definisao analitički rad.

Esej je na tragu već označenom nizovima rasprava koje su se pojavile pre svega u časopisu *Figure*. Teorija i kritika umetnosti koji je ovaj autor osnovao i uređivao od 1982, ulazeći neposrednije u diskusiju o znanju i zauzimajući poziciju koja vodi produbljivanju i obnavljanju, novoj upotrebi pojmova projekat i racionalnost. Estetska ideologija avangardi i njena kriza u dodiru sa masovnim društvom, analitička provera umetnosti i rascep između umetničkog i estetskog, recentne kulturne politike u vezi sa pojavljivanjem jednog novog društva metropole, pitanje subjekta pre svega, i jedno moguće redefinisavanje njegove stvaralačke uloge u procesima promene, jesu sve najznačajnije teme i figure koje esej ponovo kritički iščitava ne bi li se uhvatio potez kojim je moderna ocrtala složenu kartografiju svojih slučajeva i svojih, još uvek otvorenih, mogućnosti.

#### Arheologija modernog

U modernom projektu umetnosti subjekat i svakodnevni život fundamentalna su polazišta. Na taj način estetski prostor postaje privilegovano mesto za kretanje individue prema punom samoostvarenju. Takav model pruža umetnička aktivnost, povraćena sada kao postupak koji u sebi nalazi motivacije i svrhovitost i koji preuzima, upravo zbog toga, značenje delanja u kojem se stvaralačke sposobnosti subjekta slobodno i u potpunosti razvijaju. Uz uslov, neophodan mada ne i automatski dovoljan, da umetnost prevaziđe odvojenost završenog dela i transformiše se u rasprostranjenu estetičnost i, posredstvom ove, u jednu drukčiju praksu svakodnevnog života.

U umetničkim deklinacijama istorijskih avangardi delo se, znači, nadaje kao prisustvo (konkretno prisustvo njegovih jezičkih struktura) i kao odsustvo (ostalo što delo ostavlja da se nazre, a što tek treba da pronađe svoje puno ostvarenje), govori o sebi i o drugome, govori ga drugo utoliko što je ono to koje mu daje dovršeni smisao i utemeljuje mu načelo legitimacije. Između ove dve situacije ustaljuje se otklon, razlika, neka vrsta prostora imaginarnih mogućnosti koje završeno delo sadrži u potencijalnom stanju, no koje ne može da ne blokira u izvesnoj meri, i fiksira u nekoj ograničenoj formi. Prostor mogućnosti, naime, koji već stoji s one strane umetnosti ali nije još svakodnevni život, poput ničije zemlje, kao nejasno određen teren – kako kaže Henry Lefebvre, teoretičar i kritičar svakodnevnog života – između "mišljenog" i "življenog", između umetnosti i života. Tako Mondrian može zastupati autonomiju dela i priznati, u isti mah, da se radi o relativnoj autonomiji i da sloboda umetnosti može samo u negativu da pokaže neku drugu slobodu koja ne pripada samo umetnosti, nego ukupnosti egzistencije: ono što u svojoj odvojenoj slobodi delo uspeva da realizuje od ostale slobode – piše dakle umetnik – "može samo da nas u izvesnoj meri upozna s onim što bi bila njena stvarna manifestacija: život zaista ljudski (nasuprot praktičnom životu ili isključivo materijalnom). Mondrian ovde kritikuje i svakodnevni život onakav kakav je, i, suprotstavljajući realan život i praktičan život, pripisuje bitnu konkretnost onom što još uvek pripada svojini mogućeg, tj. realnom koje delo pokazuje kao budući slučaj, ali i kao prisutnu konkretnost, premda delimičnu, ograničenu unutar međa dela; a irealnost onom što postoji ovde i sada, tj. praktičnom životu, upravo tako, koji je u vlasti neautentičnog, nesrećnog i tragičnog. S drukčije avangardne pozicije Breton postavlja isto to pitanje držeći se analognog zahteva: ako je eros osnov umetničke operacije, a poezija neka vrsta ljubavne (transponovane) prakse, nužno je onda svesti "umetnost na njen najjednostavniji izraz: ljubav". No da li je moguće potvrditi "jednostavnost" ove operacije? Istorijske i teorijske granice ove perspektive više puta su istaknute i pre nego što su modernom projektu umetnosti (i arhitekture) upućeni prigovori od strane postmoderne. Ono što je nedostajalo avangardama jeste pre svega odgovarajuće vrednovanje političkog činioca i jedna realistična analiza postojećih društvenih snaga, kadrih da ostvare promenu. Ja, lično, nastojao sam da pokažem složeni smisao (pozitivan i negativan) estetske ideologije moderne,





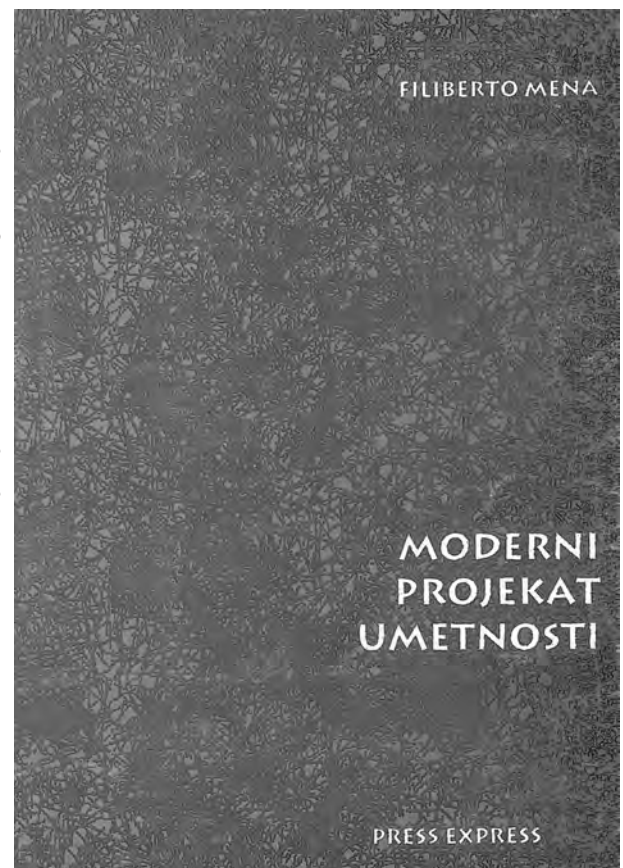
sučelivši je sa političkom i tehnološkom perspektivom u mom Proricanju estetskog društva, eseju iz '68, posvećenom upravo avangardama i Modernom pokretu u arhitekturi. Reč je o još uvek aktuelnim pitanjima, naročito u jednoj istorijskoj fazi poput naše, gde su društvene promene tako duboke i raširene da bi mogle da opravdaju hipotezu o pravom pravcatom epohalnom preskoku, prelazu iz modernosti u postmoderno stanje. U ovom prelazu teme i figure modernog navodno su potpuno izgubile svaki konkretni uticaj, pokazujući se kao ostaci humanističke misli koje će aktuelno stanje definitivno odbaciti u staro gvožđe. No, stvari nisu baš tako samorazumljive, utoliko pre što su sve učestaliji predlozi za kritičko preispitivanje moderne s namerom da se unutar nje ustanove vrednosti koje se mogu smatrati još uvek delatnim u uobličavanju naše sadašnjosti – budućnosti.

Ovaj esej odgovara jednom takvom zahtevu da se iznova iščitaju neka od najpresudnijih polazišta moderne, s nastojanjem da se unutar njihovog spleta konstruiše izgubljeni prostor njihove razlike i da se otkriju efektivno prevaljeni putevi i oni koji su to mogli biti, no koji su ostali kao otvorena eventualnost. Glavni smisao operacije je u arheologiji modernog koja upućuje na jednu od najprikladnijih slika koje je Freud koristio u analitičkom radu: iskopavanje predstavlja raslojavanje stvari i slučajeva koji su se vremenom ili zbog spoljašnjih činjenica izmešali tako

da se, na prvi pogled, mogu međusobno zameniti. Kritički akt počinje kada neki fragment uspemo da premestimo na mesto gde on zbilja istorijski pripada. Nije u pitanju puka klasifikacija: ne radi se, zapravo, toliko o tome da treba udaljiti od naše sadašnjosti, spuštajući u prošlost, ono što nam je blisko (kako nam predlaže kultura postmoderne), koliko pre o povraćaju njene signifikativne punoće, koja se često izgubila u nekoj vrsti ravnodušja. Reč je o tome da se rasprava premesti na teren koji više vole teoretičari, umetnici i kritičari postmoderne; za sve njih tema tradicije poprima dominirajuću ulogu, postaje sam sadržaj vlastite refleksije i vlastite prakse, onako kao što je tema novog to bila za avangardne poetike. No prošlost se, ovde, posve istanjila, nije više slojevitost na više dubinskih nivoa udaljenosti (nivoa koji upravo zahtevaju arheološki rad), nego se cela pokazuje na površini a slike koje dopiru do nas smeštaju se jedna pored druge, jedna za drugom, kao prazni znakovi, hijeroglifi koji ne upućuju ni na kakvo davno znanje, zaboravljeno, potisnuto. Sve se sad ukazuje izvrnuto na površinu poput znakova dubine i visine na kakvoj geografskoj karti. Sve je obelodanjeno i neposredno dato: umetnik i kritičar ne mogu drugo nego da deluju preko neprestanih upada duž horizontalnih linija; s nepomučenom radošću žive iluziju sloboda, smatraju se nomadima, a ne primećuju da se njihove pustolovine odvijaju potpuno unutar pojaseva lepo uređenih perivoja ili u salama nekog muzeja sa dobro sređenim nalazima u vitrinama, pogodnim za svakojaku upotrebu.

Tradicija kao kaleidoskop slika, kao akumulacija podataka, nije baš ono što zanima moderni projekat umetnosti i njegove, još uvek raspoložive vrednosti. Savršeno je dakle u pravu Habermas kada pobija optužbe za antiistoricizam, inače često upućivane avangardama, primećujući da "intencija da se rasprsa istorijski kontinuitet objašnjava subverzivnu snagu jedne estetske svesti koja ustaje protiv svakog zajedništva normi; koja neutrališe pozitivan moral kao korisnu praksu". Ne radi se, dakle, o antiistoricizmu nego o odbacivanju podražavanja modela i o "neutralizovanju kanona koje praktikuje istoricizam kada zatvara istoriju u muzeje".

S druge strane, mnoga strateška mesta postmoderne mape pokazuju se, u stvari, kao položaji već osvojeni umetničkom (i ne samo umetničkom) praksom moderne, koji se, sada, neretko pojavljuju s prosto promenjenim znakom, imenom i pozicijom. S ovog stanovišta, postmoderna može se interpretirati kao "filozofija poništavanja na nulu" koja ne ignoriše sve ono što joj prethodi, nego ga otvoreno retranskribuje, reformuliše, reciklira. Primera je dosta i nije ih teško pronaći, čak veoma tipičnih, u minulom vremenu, počev od slučajeva u arhitekturi i likvidacije Modernog pokreta za koju se zauzimaju postmo-



derni teoretičari. Mada, istini za volju, mnoge od ovih kritika, ovih pravih pravcati diskvalifikacija, ne pogađaju u središte, koliko uzimaju na nišan krive mete. Kao što je opazio Maldonado, problem ne treba potceniti sa stajališta metoda: "Ukoliko želite da se uspešno uhvatite u koštac sa jednom određenom strujom ideja, od presudne je važnosti da meta bude valjano definisana. U slučaju o kojem govorimo, očigledno je da je meta – Moderni pokret – bio predmet drastično reduktivnog tretiranja, štaviše karikaturnog. Zapravo, smišljeno su izostavljene promenljive koje bi oduzele dokaznu snagu verziji koja mu se htela pripisati".

Prevod Dejan Ilić, Predgovor iz knjige *Moderni projekt umetnosti*, Press Express, Beograd, 1992.

## **FILIBERTO MENNA I PONOVO ZALAGANJE ZA MODERNI PROJEKT**

### **JEŠA DENEGRİ**

Godinu dana pred smrt 1989. Filiberto Menna objavio je dve knjige – William Hogarth, *L'Analisi della bellezza* i *Il progetto moderno dell'arte* – od kojih ova druga kao da čini neku vrstu njegove kritičke oporuke: rezimira i želi ponovo da osnaži pojedine stavove i gledišta što ih je ovaj autor iznosio i zastupao tokom poslednjih decenija, posebno od 1968. od kada potiče njegova ključna teorijska postavka sadržana u knjizi *Profezia di una società estetica* (u srpskohrvatskom prevodu *Proricanje estetskog društva*, SIC, Beograd 1984). Možemo se zapitati otkuda to da se u vremenu kada gotovo u svim kulturnim područjima caruju ideje postmoderne, kada su pojmovi projekt i moderna pod znakom sumnje, čak i na otvorenom udaru, kod ovog autora javlja zalaganje za moderni projekt umetnosti? Ko, međutim, zna formaciju i pozicije Filiberta Menne neće se polemičkim odgovorom ovog kritičara upućenim današnjem vladajućem *Zeitgeistu* nimalo iznenaditi: jer, u vremenu postmoderne bilo je još uvek onih koji su smatrali za potrebno braniti tekovine moderne, a dosledan svojim ranijim opredeljenjima upravo je Menna bio jedan od takvih ubeđenih branitelja.

Nastavljajući i teorijski znatno razrađujući osnovne ideje svoje monografije o Mondrianu iz 1962, Menna u pomenu-tom *Proricanju estetskog društva*, knjizi napisanoj u užarenoj duhovnoj i društvenoj atmosferi šezdesetosme, zastupa – rečeno ovde krajnje sažeto – tezu o tome da estetsko ponašanje što se duguje mentalitetu istorijskih avangardi može i treba ponovo da postane uzorno ponašanje ne samo pojedinaca iz područja kulture i umetnosti, nego po mogućnosti i ponašanje celokupne društvene zajednice. Takva u osnovi markuzeovska teza nesumnjivo je sasvim utopijska, u životnoj praksi pokazala se kao krajnje neostvariva, ali u vremenu kada se govorilo da "valja biti realan i zahtevati nemoguće", kada se zagovarala "vlast imaginacije", činila se razumljivom, mnogima poželjnom i veoma privlačnom. No dobro je poznat konačni ishod ovih nadanja: posle pada kratkotrajnih zanosa rođenih u klimi "velikog odbijanja", životna realnost ponovo je uvedena u kolotečinu masovnog društva, a manjinske skupine umetnika, intelektualaca i studentske omladine kao nosilaca ovih zahteva biće prinuđene na neizbežni položaj socijalne marginalizacije. Svestan takvog ishoda situacije, Menna će u godinama što slede prebaciti težište svojih interesovanja na tematiku analitičkog proveravanja unutarne strukture umetničkih jezika počevši od Cézanna i Seurata do tada recentne konceptualne umetnosti, što će činiti sadržaj njegove knjige *La linea analitica dell'arte moderna*, 1975, a potom će se iz iste metodološke perspektive upustiti u analizu statusa kritike kao zasebne humanističke discipline obradivši to pitanje u knjizi *Critica della critica*, 1980. I upravo s takvim preokupacijama sačekće početkom osamdesetih godina vehementni nastup zastupnika ideja postmodernog stanja, suočiće se s njihovim poricanjima samih načela i mnogih posledica moderne, spreman da kao otvoreni intelektualac preispita pojedina sopstvena stanovišta, ali ostajući ipak i dalje ubeđen u to da se celokupno nasleđe moderne nipošto ne može olako odbaciti, pogotovo likvidirati s ideoloških pozicija tada iznova probuđenog neokonzervativizma. Duhovnu podršku u svom temeljnom stavu Menna će pri tome naći kod Habermasa koji će i sam, u području svojih filozofskih uviđanja i zaključaka, modernu smatrati "neokončanim projektom" i time se založiti za njeno dalje nastavljanje, za njeno kontinuiranje u savremenim istorijskim prilikama.

U jeku rasprava u kojima su se na aktuelnoj intelektualnoj sceni u najvećem broju primera zastupale ideje postmodernog stanja, Menna je 1983. došao u priliku objavljivanja drugog italijanskog izdanja *Proricanja estetskog društva* i to je izdanje popratio predgovorom u kojem je izneo dodatne argumente u prilog svojih ranijih teza, kao i polemičke primedbe

upućene zagovornicima postmoderne, od Lyotarda do Barillija koji, kako mu se činilo, često preuzimaju pojedine postavke moderne izokrećući njihovo stvarno značenje i dajući im apriorno negativni predznak. Primetno je da se od postmodernih autora Menna pozivao pretežno na Vattima, što je bio znak da nije ostao neosetljiv za nova misaona strujanja, ne odstupajući ipak od glavnine svojih orijentacija koje je još uvek smatrao valjanim uprkos znatno promenjene društvene i duhovne klime. Da li je Menna svoje ranije pozicije u osamdesetim godinama zaista mogao osnažiti novim argumentima ili se iz razloga prestiža uporno zalagao za sopstvene prethodne stavove, stvar je ocene koju sami donosimo, zavisno od našeg odnosa prema stranama u ovoj diskusiji.

Pokrećući u međuvremenu 1982. časopis *Figure* Menna se, zajedno s nizom saradnika ovog uglednog teorijskog glasila, upuštao u preispitivanja i obrade mnoštva tema vezanih kako uz nasleđe moderne tako i uz pojavu postmoderne, smatrajući svaku od ovih rasprava načelno otvorenom, nezaključenom, u svakom slučaju podsticajnom. Ali svoja temeljna stanovišta nije bitnije revidirao; naprotiv, nastojao ih je dalje podupirati i na osnovu problema pokrenutih i razrađivanih u časopisu *Figure* sačinio je ogleđ *Moderni projekt umetnosti* (objavljen u izdanju *Flash Arta* 1988), koji u suštini predstavlja potporu sopstvenim gledištima iz knjige *Proricanje estetskog društva*, naravno prilagođenih prilikama i potrebama druge polovine i kraja osamdesetih godina.

Suvišno je, naravno, na ovom mestu detaljnije ulaziti u razmatranje svega što obuhvata tekst *Modernog projekta umetnosti*; to će, uostalom, sam čitalac najbolje razabrati iz praćenja sadržaja ovog ogleđ. Dovoljno je reći da se njegova osnovna teza sastoji u sledećem: "U modernom projektu umetnosti subjekt i svakodnevni život temeljna su polazišta: na taj način estetski prostor postaje privilegovano mesto za kretanje individue ka samoostvarivanju". Pri tome, model za takvo ponašanje pruža upravo umetnička aktivnost pod uslovom da "prevaziđe odvojenost završenog dela i transformiše se u rasprostranjenu estetičnost a time i u drukčiju praksu svakodnevnog života".

Kada se kao bitna osobina umetnosti uzima "rasprostranjena estetičnost" za razliku od "završenog dela", očito je da se pod tom umetnošću podrazumevaju osobine istorijskih avangardi i posleratnih neoavangardi, a ne tekuće pojave poput transavangarde kao jednog od karakterističnih fenomena umetnosti u razdoblju postmodernog stanja. Menna, dakle, ne pristaje na to da ga sama fenomenologija umetničke prakse osamdesetih godina – u kojoj se umetnost usredsređuje na samu sebe, sunovraćuje u svoju prošlost, bavi se citatima prethodnih stilova, zaključuje svoju svrhu u jezičkim igrama – pokoleba u shvatanju da umetnost, zapravo, mora posedovati neku vrstu socijalne uključenosti koja se krije u pojmu projekt, toj ključnoj osobini modernosti, modernog pokreta, moderne umetnosti u njenom širokom istorijskom i problemskom značenju. Kako danas može da funkcioniše moderni projekt umetnosti, da li bilo šta može posredstvom umetnosti da se uradi na promeni ukupne situacije, teško je reći, a ukoliko se traži neki jednoznačni odgovor za većinu, taj odgovor biće pretežno ili do kraja negativan. Ali Menna se time ne miri, ostaje u ubeđenju da je projekt ipak moguć, a pre svega da je potreban kao ideja, vera, makar samo kao iluzija. U jednom postutopijskom vremenu kao da dolazi do ponovnog oživljavanja utopijske perspektive i upravo u tome, više nego u nekim novim argumentima u prilog svoje osnovne teze, nalazi se privlačnost zalaganja ovog autora za održanje modernog projekta umetnosti. Ukoliko se postmoderna prihvata kao dominantna duhovna paradigma kraja veka i kraja milenijuma, Menna bi bio mislilac protiv vladajuće struje i upravo u tom stajanju protiv nalazi se doslednost njegovog generalnog stava. A kada se zna da su u poslednje vreme sve glasnjiji oni koji govore o novoj modernoj, o modernoj posle postmoderne, nije isključeno da je svojim zagovaranjem modernog projekta umetnosti upravo Menna jedan od protagonista ideje o integralnosti i integritetu moderne u kojoj je postmoderna samo jedna od njenih



etapa. Otuda ovom ogledu valja posvetiti potrebnu pažnju, valja ga čitati ne samo kao raspravu o jednom istorijskom razdoblju, o razdoblju istorijske moderne, nego ga možda treba shvatiti kao tekst pogodan za razumevanje duhovne situacije aktuelne savremenosti, čak i kao svojevrsni orijentir u delovanju i ponašanju unutar takve savremenosti.

Pogovor knjizi Filiberto Menna, *Moderni projekt umetnosti*, Press Express, Beograd, 1992. Isti tekst objavljen u *Pobjedi*, br. 9791, Podgorica, 6. III 1993.

## **ODBRANA MODERNOG PROJEKTA**

### **JEŠA DENEGRİ**

Kao da je osećao potrebu svođenja nekih računa, godinu dana pred smrt 1989, Filiberto Menna objavljuje knjigu *Il progetto moderno dell'arte*, jednu vrstu svoje duhovne oporuke, tekst u kojemu želi ponovo da otvori i po mogućnosti zaoštri raspravu o tematici modernog projekta koja ovog autora nije prestala da zaokuplja tokom poslednjih decenija, a ima svoje ishodište još 1968. u njegovoj možda ključnoj teorijskoj studiji *Profezia di una societa estetica* (u srpskohrvatskom prevodu *Proricanje estetskog društva, SIC*, Beograd, 1984). Menna ne skriva da je *Il progetto* pisan sa određenim polemičkim namernama, polemičkim pre svega naspram danas vrlo raširenih postavki zagovornika postmoderne u okviru kojih se pojmovi projekt i moderna (a samim time i sintagma moderni projekt) nalaze pod sumnjom, često čak i na otvorenom udaru. Ne mireći se, naime, sa mnogim prigovorima upućenim ideji projekta s pozicija postmoderne, Menna se odlučuje da osnaži ranije i iznese neke nove argumente u prilog svojih konstantnih ubeđenja, svestan da je proteklo vreme pokolebalo pojedine njegove tvrdnje, ali ipak siguran u to da ono nije razorilo načelna polazišta na kojima takve njegove tvrdnje počivaju.

Budući da se u knjizi *Moderni projekt umetnosti* poziva, a u mnogočemu i nastavlja, na osnovne teze *Proricanja estetskog društva*, potrebno bi bilo na ovom mestu te teze sasvim sažeto navesti. Pišući, naime, *Proricanje* u vreloj duhovnoj klimi '68, Menna je u toj raspravi smatrao da primer estetskog ponašanja, što se duguje tekovinama istorijskih avangardi, može da postane uzorno ponašanje ne samo pojedinca umetnika, nego bi bilo poželjno da se takvo ponašanje rasprostre po celom društvu i time se kao model estetske egzistencije postavi nasuprot modelima pragmatičnosti i funkcionalnosti na kojima počiva organizacija savremenog sveta. Nema sumnje da je takva pretpostavka krajnje utopistička, ubrzo se u samoj životnoj stvarnosti pokazala sasvim neizvedivom, ali u vreme kada je iskazana, kada se govorilo da "treba biti realan i zahtevati nemoguće", ta je pretpostavka imala svoje psihološko opravdanje i bila je, štaviše, prihvaćena kao misao-vodilja tadašnje mlade generacije, naročito njenih intelektualnih i studentskih krugova. Svestan, međutim, da se temeljne težnje njegovog *Proricanja* nisu u praksi potvrdile, Menna je težište svojih interesovanja u sledećim godinama preneo na pitanja analize unutrašnje prirode umetničkih jezika u rasponu od rane moderne do konceptualne umetnosti, što je bio sadržaj njegove knjige *La linea analitica dell'arte moderna*, 1975. Zaokupljen u to vreme pitanjima mogućnosti primene strukturalističkih i semiotičkih iskustava na područje umetničke kritike, sačekaoće oko 1980. veliku raspravu pod ukupnim znakom postmoderne, uključivaće se i sam povremeno u tok tih rasprava ostajući, pri tome, u osnovnoj orijentaciji zastupnikom teze o neprekinutom kontinuitetu moderne, po čemu bi se mogao smatrati autorom koji u načelu prihvata i iz svojih pozicija umetničkog kritičara razrađuje ideju Habermasa o "nezavršenom projektu moderne".

Da bi se razabrale teme o kojima Menna u ovoj knjizi raspravlja, u nemogućnosti opširnijeg prikazivanja njenog sadržaja, dovoljno je samo navesti naslove pojedinih poglavlja: *Arheologija modernog*, *Estetska ideologija*, *Avangarda i masovno društvo*, *Umetničko i estetsko*, *Subjekt*, *političko i metropolski socijalitet*, *Konstrukcija novog*, uz uvodne i završne napomene u kojima se iznose premise i zaključci cele ove diskusije. U predgovoru knjizi sam pisac na sledeći način rezimira osnovne intencije svoje knjige: "Estetska ideologija avangardi i njena kriza u dodiru sa masovnim društvom, analitička praksa umetnosti, rascep između umetničkog i estetskog, recentne kulturne politike u vezi sa stanjem novog metropolskog socijaliteta, a pre svega pitanje subjekta i jedno moguće redefinisavanje njegove stvaralačke uloge u procesima promena – to su one najznačajnije teme i figure koje ovaj esej kritički ponovo iščitava ne bi li uhvatio poteze kojima je moderna ocrtala složenu kartografiju svojih slučajeva i svojih još uvek otvorenih mogućnosti."

Tekovine moderne se, dakle, u ovoj knjizi ne sagledavaju samo u svetlu svojih poznatih slučajeva nego i u svetlu svojih otvorenih mogućnosti, što drugim rečima znači i kao model za dalje pozitivno delovanje u istorijskoj realnosti, a to je upravo jedna od osobina pojma moderni projekt. Kako danas može da funkcioniše moderni projekt umetnosti, da li bilo šta može da se posredstvom umetnosti uradi na promeni ukupne situacije, teško je reći, a ukoliko se traži neki određeni odgovor, neki konkretni predlog, za većinu će taj odgovor sasvim sigurno biti pretežno ili potpuno negativan. Ali Menna se s time ne miri, ostaje i dalje u ubeđenju da je moderni projekt ipak moguć, a pre svega da je potreban makar kao ideja, vera, iluzija. Na taj bi način u jednom postutopijskom vremenu dolazilo do nagoveštaja ponovne pojave utopijske projekcije i kao da se upravo u tome, možda više nego u nekim novim argumentima u prilog osnovnih teza koja Menna raspravlja u kontinuitetu od Proricanja estetskog društva do Modernog projekta umetnosti, nalazi privlačnost zalaganja ovog autora za to da "rasprostranjena estetičnost" ponovo pronade svoju delotvornu ulogu u podizanju i podsticanju praksi odvijanja svakodnevnog života.

Moment, br. 23–24, str. 124–125, Beograd, 1992. (1995) Filiberto Menna, Moderni projekt umetnosti, Press Express, Beograd, 1992.

## **OBNOVA MODERNOG POJEKTA**

### **JEŠA DENEGRİ**

Ako se pođe od tvrdnje da je protekla decenija u području društvenih nauka, filozofije, umetničke istorije i prakse stajala u svetlu rasprava o osobinama i značenju termina postmoderna, neizbežno se postavlja pitanje otkuda to da jedan ogleđ objavljuvan usred takve ukupne kulturne klime nosi naslov Moderni projekt umetnosti? Nosi taj naslov, a sadržaj pomenutog ogleđa to potvrđuje, zato jer njegov autor Filiberto Menna smatra da uprkos svih razloga na koje se zagovornici postmoderne pozivaju, tematika modernog projekta nipošto nije za odbacivanje nego, štaviše, ta tematika zavređuje da još jednom bude uzeta u razmatranje vodeći, naravno, računa o pojedinim više ili manje opravdanim primedbama koje su na adresu modernog pokreta u likovnim umetnostima, arhitekturi i dizajnu u poslednje vreme upućene od strane zastupnika postmoderne.

Za one koji možda nisu detaljnije upućeni u ranije teorijske pozicije ovog poznatog italijanskog kritičara valja reći da je Menna pitanje modernog projekta u umetnosti, arhitekturi i dizajnu prvi put pokrenuo u knjizi Proricanje estetskog društva, pisanoj i objavljenoj u duhovnoj atmosferi 1968. (prevedenoj u Beogradu 1984. u izdanju SIC-a). U toj raspravi Menna zastupa tvrdnju po kojoj umetničke avangarde i moderni pokret u arhitekturi predstavljaju područja "rasprostranjene estetske dimenzije postojanja", s osnovnim ciljem podsticanja i podizanja kvaliteta individualnog i kolektivnog življenja u industrijskom i postindustrijskom društvu. U vreme kada Menna piše tu svoju raspravu došlo je, naime, do obnove poverenja u estetsku dimenziju postojanja u skladu sa klimom nove osećajnosti čiji su nosioci tadašnji alternativni umetnički i intelektualni krugovi i studentska omladina koji su u sopstvenoj životnoj praksi nastojali da primene neke od modela ponašanja kojima su izvore i uzore nalazili u primerima istorijskih avangardi prve polovine veka. Ali u savremenom masovnom društvu ti modeli nisu imali izgleda na potpuni uspeh svoje nove namene, ubrzo su potisnuti ili znatno oslabljeni integrisanjem u standarde masovnog društva i otuda se ova nedavna obnova ideala estetske dimenzije postojanja pokazala kao još jedna utopijska projekcija kojima je inače obilovala istorija moderne umetnosti. A prevaga postmoderne duhovne klime u poslednjoj deceniji ovaj je proces dovela do daljih zaoštrenja odnoseći se često krajnje kritički prema svim onim idejama i tezama koje su u svojoj osnovi još uvek zastupale mogućnosti i razloge održanja ideala koji se podrazumevaju pod pojmom modernog projekta.

Treba reći da podršku svom poverenju u nastavak modernog projekta Menna nalazi u tvrdnjama nemačkog filozofa Jürgena Habermasa koji i sam zagovara modernu kao nezavršeni projekt, pobijajući zastupnike postmoderne optužbom po kojoj su ovde posredi nosioci ideologije neokonzervativnosti. Umereniji i suzdržaniji u svojim izjašnjenjima, Menna se neće upuštati u takve kvalifikacije. Njegov interes u ovom ogleđu nije u pobijanju stanovišta drugih nego je pre svega u osnaživanju sopstvenih stanovišta, uz pomoć dodatnih argumenata kojima želi da iznova podupre svoje ranije teze o opravdanosti modernog projekta, uprkos prevladavajućim uslovima društvene i duhovne klime postmodernog stanja.

U poglavljima pod naslovima Arheologija modernog, Estetska ideologija, Avangarda i masovno društvo, Umetničko i estetsko, Subjekt, političko, društveno, metropole i Konstrukcija novog, Menna razmatra pitanja nasleđa moderne umetnosti arhitekture i dizajna, a posebno doprinose istorijskih avangardi upravo za koje se vezuju pojmovi "estetskog ponašanja" i rasprostranjene estetske dimenzije postojanja posvećujući, ipak, najveću pažnju savremenim zbivanjima i u tom kontekstu, položaju kulture u masovnom društvu na čije funkcionisanje presudno utiču ideje širene tehnološkim medijima komunikacije. Pozivajući se na jednu tezu Argana koji tvrdi da se "masovno društvo obrazuje kao društvo industrijski proizvedene predstave ubačene u kolo masovne informacije, trošene gotovo nesvesno, bez suda ili izbora", Menna utvrđuje da kulturnim modelom postmodernog sveta dominira informativna logika i performativno znanje, a upravo toj vrsti logike i znanja manjka projekcija kritičke svesti koju nalazi kao jednu od temeljnih osobina i vrednosti moderne kulture i u njenom sklopu modernog projekta. Otuda će se založiti za obnovu pojma projekat, založiće se za jačanje uloge subjekta i potrebe njegovih učestvovanja u društvenim procesima, podjednako u pojedinačnim akcijama i kroz javne institucije, smatrajući da je stoga ipak ne samo moguća nego i veoma korisna konstrukcija novog kao perspektiva delovanja u pravcu progressa u čije je efektivno provođenje u svakodnevni život neopozivo verovala ideologija moderne. Menna se, dakle, zalaže za to da kvalitet novog, kojega je post-moderna dovela u pitanje ili ga je po značaju makar izjednačila s onim što je retro, može ponovo da postane deo operativnog, u ovom slučaju postmodernog pojmovnog repertoara, a u skladu s time i deo ponašanja koje iz praktične primene takvog shvatanja proizlaze. Pitanje je, naravno, kako se sva ta globalna stanovišta u prilog ideje projekta, za koje pledira Menna, mogu ostvariti ili barem pokušati ostvarivati u konkretnoj životnoj praksi. No, nema sumnje da je poziv na obnovu ili na jačanje uloge racionalnog ponašanja koje proizlazi iz iskustva modernog projekta umetnosti u današnjim posvuda (a i kod nas ponajviše) kriznim prilikama više nego opravdan. Odavno se već od umetnosti ne mogu da očekuju oni isti delotvorni društveni učinci u koje su verovali pioniri istorijskih avangardi, ali ipak i dalje vredi gajiti nadu da parametri umetnosti – stvaranje, imaginacija, integritet ličnog stava – treba da budu parametri ponašanja svakog pojedinca, a preko njih i društvene zajednice u celini. Ogleđ Moderni projekat umetnosti napisan je s tom verom i nadom, pa otuda ovde nije posredi zalaganje za "arheološko iskopavanje" moderne nego napor za uključenjem uvek živih tekovina moderne u procese koji i dalje teku u aktuelnom razdoblju postmoderne.

Dizajn, br. 9–12, Beograd, str. 12, 1992. Filiberto Menna, Moderni projekat umetnosti, Press Express, Beograd, 1992.

## **AKTUELIZACIJA MODERNOG PROJEKTA**

### **JEŠA DENEGRI**

Kada duboko usred duhovne klime koja stoji pod ukupnim znakom postmoderne jedan značajni kritičar svoju knjigu nazove Moderni projekat umetnosti, onda se iz samog naziva te knjige razabire potreba njenog pisca da ne pristane na dominantni postmodernistički teorijski govor, čak i težnja da se sa tim govorom stupi u načelnu polemiku. To se zaista i dešava sa poslednjom knjigom Filiberta Menne, objavljenom nedugo pred njegovu smrt 1989. u kojoj on namerava da ostavi neku vrstu svoje teorijske oporuke. No pored toga što čini zaključno poglavlje jednog važnog kritičkog opusa, ova nevelika knjiga indikativna je po tome što predstavlja jedan od prvih glasova u prilog aktuelizaciji pretpostavki i nasleđa moderne u okolnostima kada su – opravdano ili ne – mnoge od njenih tekovina bile iz korena dovedene u pitanje.

#### **Postmoderna: razlog za kritička prestrojavanja**

Ulazak u stanje generalno nazvano postmoderna izazvalo je velika prestrojavanja na italijanskoj kritičkoj sceni sa početka osamdesetih, pravu uzbunu pokrenuo je Bonito Oliva lansiranjem ideje i pojave transavangarde. U tom zahvatu treba mu priznati izuzetnu kritičku lucidnost, umešnost, prodornost kojom je obezbedio čvrstu spregu sa medijima i tržištem; a možda pre svega, zasluga mu je što je među prvima podržao vrlo talentovane i vredne, tada mlade, danas svetski renomirane umetnike. Malo ko je od aktivnih kritičara mogao i želeo da od tog izazova ostane po strani: neki su se zadovoljili time da iznesu svoj sud o tekućim zbivanjima, drugi su pak odlučili da i sami uzmu učešće u promeni umetničke situacije. Opisano u najkraćim crtama, sva ta prestrojavanja dešavala su se na sledeće pojedinačne načine. Kao zagovornik kontinuiteta mo-

derne i tvorac ideje projekta, Argan pojavu transavangarde nije, naravno, mogao da prihvati – za njega je ta pojava bila vrhunac krize umetnosti; ali, ipak je bio spreman da prizna da transavangarda nije antiavangarda nego je, štaviše, u izmenjenim istorijskim prilikama jedina moguća umetnička avangarda. Celant je ipak ostao čvrsto privržen svojim ranijim izabranicima iz kruga arte povere, posvetio im je veliku izložbu pod karakterističnim nazivom *Doslednost u doslednosti* (*Coerenza in coerenza*. Torino 1984), da bi ipak pri kraju decenije formulisao tezu o neekspresionizmu (*Inespressionismo*) kao kontrapoziciji neoekspresionizmu transavangarde i poziciji u prilog obnove neokonceptualizma. Barilli se, s druge strane, sasvim priklonio umetnosti osamdesetih, ali je u njoj tražio smerove kretanja bitno drugačije od onih Bonita Olive. Na svojoj ranijoj ideji o “ponavljanju s razlikama” (prema nazivu izložbe *La ripetizione differente*, Milano 1974) formulisao je teorijsku podlogu za struju nazvanu *I nuovi nuovi*, potom je podržao kratkotrajnu pojavu Novog futurizma, da bi se početkom devedesetih upustio u teorijsku konstrukciju koju je nazvao hladni barok (u tekstu *Verso un barocco freddo?* *Aperto* 1990). Kao velikom eruditi istorije umetnosti, Calvesiju je bila bliska ideja o Umetnosti u ogledalu (*Arte allo specchio*, Bijenale 1984), dok se kao kritičar našao u poziciji zastupanja anahronizma ili slikarstva memorije, pojave izrazito retro karaktera, po čemu su mu bili srodni još neki kritičari rimskog kruga kao Mussa (*Učeno slikarstvo – La pittura colta*) i Tomassoni (*Hipermanirizam*).

Naravno, umetnička situacija osamdesetih izbacila je na površinu i tada sasvim mlade kritičare kao saučesnike ukupne generacijske obnove kulturne scene: najuočljiviju ulogu na početku svih tih zbivanja imao je Caroli s idejom Primarne magičnosti (*Magico primario*), uz podršku umetničkoj praksi koju su predvodili pripadnici nove slike (*Nuova immagine*). Izdvojeno mesto na italijanskoj kritičkoj sceni osamdesetih pripadalo je Francesci Alinovi, posebno zaslužnoj za evropsku promociju američkog grafitizma. I najzad, tadašnja mlada generacija kritičara podržana od Bonita Olive, bila je privremeno okupljena pod uslovnim zajedničkim terminom post-kritika (Balmas, Carboni, D'Avossa, Laura Cherubini, Viana Conti, Loredana Parmesani i dr). U takvoj, dakle, krajnje sažeto opisanoj situaciji italijanske kritike u vremenu i atmosferi postmoderne, odvijaće se poslednja decenija kritičke aktivnosti Filiberta Menne. On je na toj sceni jedan od markantnih učesnika, luk njegovih ideja odvija se u rasponu knjige *Proricanje estetskog društva* (1968) do poslednjeg *Modernog projekta umetnosti* (1988), prošavši vrlo zanimljiv put razvoja i modifikacija, ne samo teorijskih i kritičkih ideja, nego takođe i određenih kulturno-političkih pozicija.

#### Od Proricanja estetskog društva do Modernog projekta umetnosti

Dok su još trajala usijana zbivanja studentskog i omladinskog revolta 1968. Menna objavljuje *Proricanje estetskog društva*, knjigu u kojoj, pozivajući se na primere istorijskih avangardi u umetnosti i modernog pokreta u arhitekturi i dizajnu, zastupa ideju uključenosti umetnika i intelektualnih manjina uopšte ne samo u simboličko predviđanje nego i u direktno ostvarivanje estetske egzistencije kao socijalnog ponašanja koje se poziva na prevlast imaginacije, igre, umetnosti, rečju “proširene estetičnosti”, nasuprot pragmatizmu i utilitarizmu svakodnevice u savremenom tehnološkom društvu. Kada se, međutim, sasvim uskoro razotkrila utopistička dimenzija ovog predviđanja, Menna je iz nepovoljne istorijske pouke izvukao konsekvencije i preusmerio je svoju pažnju na internu jezičku i metajeziku problematiku modernih umetničkih pravaca koje je obradio u knjizi *Analitička linija moderne umetnosti*, 1975, prateći u njoj tokove anikoničkih struja čije izvore vidi u slikarstvu Cézanna i Seurata, a koja preko kubizma, futurizma, geometrijske apstrakcije i jednog krila nadrealizma stižu do minimalizma, hiperrealizma i konceptualne umetnosti i njenih posledica u analitičkom slikarstvu i fotografiji sedamdesetih godina. Sa čvrstim osloncem u takvoj teorijskoj poziciji, Menna je sačekao dolazak postmoderne duhovne i umetničke situacije, u toj situaciji kao ubeđeni zastupnik ideja moderne nije mogao da se prikloni aktuelnoj transavangardi, još manje anahronizmu, nego je tražio načine da lišavajući se svakog modernističkog normativizma i pogotovo dogmatizma ipak pronađe puteve osveženog kontinuiteta svojih ranije utemeljenih shvatanja. Osnivajući 1982. časopis *Figure* podstičaće teorijske rasprave o osobinama modernih i postmodernih umetničkih pozicija, dok će u sopstvenoj kritičkoj praksi tokom osamdesetih godina pratiti umetnike i pojave pretežno lokalnog (rimskog) značaja koji se pridržavaju govora reduktivne apstrakcije u slikarstvu i skulpturi, a što će sprovoditi u delo u nizu autorskih izložbi karakterističnih naziva: *Costruttività* (1982), *Tridimensionale* (1983), *La Soglia – L'opera d'arte tra riduzione e costruzione* (1985), *Il meno e il più* (1986) i *Astrazione povera* (1986–87). Menna je, dakle, tokom cele devete decenije kao kritičar ostao sasvim po strani od one figurativne struje koja je zalaganjem Bonita Olive zauzela središnja mesta na italijanskoj (i internacionalnoj) umetničkoj sceni osamdesetih, a ne mogavši i ne želeći da se prilagodi dominantnim pravcima koji ne odgovaraju njegovom temperamentu, radije je ostao zagovornik umetničkih pojava iz drugog

plana. Ali tome zauzvrat, sačuvao je koherenciju sopstvenog teorijskog stanovišta, sve više osećajući potrebu da u svom poslednjem naporu, u svom poslednjem obimnijem tekstu, još jednom iz temelja razmotri i ponovo osnaži svoje ključne ideje, što će pred sam kraj života ipak stići da sprovede u delo u raspravi koja je povod ovog osvrtu, u knjizi *Moderni projekat umetnosti*.

#### Arheologija modernog

Još od 1982, kada je dopisao predgovor drugom italijanskom izdanju *Proricanja*, Menna je u raspravi s pojedinim teoretičarima postmodernog stanja (najčešće pominjući Lyotarda i Barillija) kojima prebacuje da se obilno koriste osnovnim postavkama moderne pridajući, naprosto, tim postavkama drugačiji predznak. Ali, isto tako, bio je spreman da prizna kako su se neke od ideja moderne vremenom iscrple, neke su pak razotkrile svoju praktično neostvarljivu, u suštini utopijsku prirodu. Ipak, sve to ne znači, smatra Menna, da je moderna potpuni relikv prošlosti, definitivno neupotrebljivi ostatak humanističke i prosvetiteljske tradicije, pri čemu podršku u takvom gledištu nalazi kod Habermasa koji i sam govori o "nedovršenom projektu moderne". Da bi u svojoj poslednjoj knjizi aktuelizovao ideju modernog projekta, Menna se upušta u traganje za njenim još uvek vitalnim nasleđem, obavlja operaciju arheologije modernog, a otkrića koja donosi sa tih "iskopavanja" čine, zapravo, pojedina poglavlja i problemske teme ove knjige. A o kojim je temama reč dovoljno govore sami nazivi tih poglavlja: Estetska ideologija, Avangarda i masovno društvo, Umetničko i estetsko, Subjekt, političko, društveno metropole, Konstrukcija novog.

Posredi su, razabire se već iz ovih naslova, neke temeljne premise ideja modernosti koje autor sada teži da iščita vodeći računa o saznanjima postmodernosti, ali ipak braneći te ideje koliko je to danas moguće, u meri u kojoj on sam može da doprinese. Treba istaći da odbrana ideja moderne za koje se Menna zalaže nije tvrdokorna, doktrinarna, netolerantna: to je pre na mnogim mestima ovog teksta jedna vrsta autorovog ponovnog ispisivanja sopstvenog rukopisa *Proricanja*, ali sada sa teorijskim, umetničkim i napokon, životnim iskustvom koje su autoru doneli vrlo burni, često kontradiktorni i kontroverzni događaji u decenijama nakon pojave knjige iz 1968. Otuda bi se s razlogom moglo reći da *Moderni projekat umetnosti* predstavlja za svog pisca njegovu duhovnu oporuku, to je tekst kojim on dosledno završava i zaključuje svoju teorijsko-kritičku spisateljsku praksu smatrajući da – bez obzira na sve što je postmoderna donela kao sopstvene doprinose – ne može i ne treba da ustukne od nekih svojih, još pre pojave postmoderne, čvrsto uspostavljenih ubeđenja. A ta ubeđenja tiču se autorove vere u jaki subjekt, u načelno kritičko delovanje intelektualca kao autonomnog pojedinca u društvu, u njegovo racionalno i konstruktivno ponašanje, a to je – jednom rečju – verovanje u projekt kao svesno građenje i svakodnevno aktivno potvrđivanje sopstvene egzistencije.

Košava, br. 17, Vršac, maj 1994. (Filiberto Menna: *Moderni projekat umetnosti*, Press-Express, Beograd, 1993 Il progetto moderno dell'arte, Ed. Flash Art, Milano, 1988, u prevodu Dejana Ilića)



## MODERNA U DOBA POSTMODERNE

**Filiberto Menna:  
„Moderni projekat umetnosti”,  
Press Express, Beograd, 1992,  
preveo Dejan Ilić**

Poslednjih godina odvijala se kod nas veoma intenzivna i bogata recepcija postmodernističkih ideja. Uporedo sa prevođenjem ključnih dela Postmoderne i postankom izvesnih originalnih doprinosa njenim tokovima, nastavljeno je, međutim, upoznavanje sa postskriptumima komentatora koji su svoju delatnost uglavnom vezali za Modernu i njen projekt radikalne transformacije društva u skladu sa estetskim načelom. Tako su se sada, među koricama jedne knjige, zajedno našla imena Filiberto Mena i Jerka Denegrija. Pisac slavnog eseja „Proricanje estetskog društva” iz 1968. godine, Filiberto Mena preispituje potkraj osamdesetih sopstvena nekadašnja stanovišta u svetlu novih činjenica i u duhovnom kontekstu koji bitno određuje postmoderna misao; pisac pogovora za Meninu knjigu „Moderni projekat umetnosti”, Jerko Denegri, sa retkom kompetencijom i još redom, gotovo zavereničkom doslednošću, nastavlja svoj davno započeti posao povezivanja avangardnih likovnih tendencija u svetu i kod nas.

U stvari, reč „likovno” ovde može da zavara. Kad god je u pitanju moderna misao o likovnom, od Vilijama Morisa do Mondrijana i kasnije neoavangarde, ulog je mnogo veći i tiče se samih osnova civilizacije. Moderni projekat umetnosti, koji Filiberto Mena tumači kao pristalica i komentator, dakle u svetom dvojstvu tipičnom za avangardnog kritičara, definisao se upravo svojom temeljnom voljom za estetizacijom svakodnevice, što bi bila društvena promena dostojna najvećih utopija. On je nastojao da razori umetnost kao instituciju, kao specifičnu i autonomnu sferu odvojenu od ostatka društvenog. Prema modernističkoj anticipaciji, umetnost bi trebalo da se preobrazi u estetsku akciju i životnu činjenicu oslobođanjem kreativnosti svakog pojedinca. Iz drugog ugla posmatrano, sama zbilja trebalo bi da postane delo totalne umetnosti (ili

antiumetnosti), odnosno da u sebi stvori usamljenu estetičnost. Saglasno ovoj utopiji, kraj umetnosti značio bi njeno generalizovanje, njen konačni prelaz u društvenu praksu.

Tu zamisao najbolje je izrazio naslov knjige Herberta Markuzea „Društvo kao umetničko delo”. Ali, korozivni duh '68. godine, sa ponuđenim ili bar nagoveštenim alternativnim modelima življenja, nije zaposeo samo Markuzea, koji se kasnije ipak vratio odbrani autonomije umetnosti u knjizi „Permanenz der Kunst”. Isti veliki san o sveopštem iskupljenju putem estetizacije svakodnevnog života sanjali su u to vreme, svako na svoj način, i Mikel Dì-fren, Etjen Suria, Stefan Moravski i, naravno, Filiberto Mena. Tehnike narušavanja granica između umetnosti i života, svojstvene avangardama, svi oni tumačili su kao znakove pored puta ka reintegriranoj ljudskoj egzistenciji. Uostalom, raspršavanje umetnosti u estetskom bilo je i eksplicitni cilj pojedinih avangardi – od futurizma, dadaizma i nadrealizma do gestualne umetnosti, fluksusa i hepeninga.

U knjizi „Moderni projekat umetnosti” Filiberto Mena ne ocrta više ovaj vizionarski most, bačen ka budućnosti, jer je tu misiju već obavio u knjizi „Proricanje estetskog društva”, već proverava njegovu današnju održivost kao poželjne i moguće anticipacije. Osnovna tema njegovih refleksija jeste, dakle, *Moderna u doba Postmoderne*. Drugim rečima – krilate vizije u doba razvejanih ideala, relativizovanih istina, blagog podsmeha, lake igre, mirenja sa postojećim. Nasuprot svome proricanju novih načina mišljenja i egzistencije, Mena krajem osamdesetih, kada se i završava njegov život, vidi realističnu procenu svoga sunarodnika Džanija Vatima da nema kraja umetnosti, da granice između umetnosti i stvarnosti nisu izbrisane i da jedini opipljivi doprinos uop-

štavanju estetskog daje praksa masovnih medija. Cela drama knjige „Moderni projekat umetnosti” sadržana je u ovom suočavanju. Mena je primoran da prizna problematičnost svojih prevelikih nadanja, ali i dalje ostaje pri uverenju da „umetnost, estetsko i intelektualni rad uopšte mogu delovati na društveno... načinima koji, u izvesnoj meri, pospešuju njegove promenljive artikulacije, nestalne i nepredvidljive puteve”. U tom smislu, opirući se konformističkom impulsu Postmoderne kao danas dominantne duhovne paradigme, on potvrđuje vrednost modernog projekta umetnosti.



FILIBERTO MENNA

Celu ovu dramu mi primamo spolja, kao posmatrači koji iza staklenog ekrana vide samo tuđe gestove i mimiku. Šta bi nam moglo biti dalje od modernističke vizije estetskog života u ovom trenutku generalizovane ružnoće, pada kulturnih standarda i ponižene duhovnosti? Sigurno nam nije na dohvat ruke ni mogućnost postmodernističkog mirenja sa stvarnošću, koje zapravo podrazumeva stvarnost bogatog i pluralističkog zapadnog društva kao svoj estetski ideal. Zato knjiga „Moderni projekat umetnosti” za nas nije drama, nego informacija. ▼

**Đorđe Malavrazić**





# ASIMETRIČNI POGLEDI





## **MODERNOST - JEDAN NECELOVIT PROJEKAT**

### **JÜRGEN HABERMAS**

Godine 1980, posle slikara i filmskih stvaralaca, i arhitekta su prihvaćeni kao izlagači na Bijenalu u Veneciji. Ton ovog prvog Bijenala arhitekture bio je ton razočaranja. Opisao bih ga rečima da su oni koji su izlagali u Veneciji formirali jednu avangardu obrnutih frontova. Hoću da kažem da su žrtvovali tradiciju modernog da bi napravili mesta za novi istoricizam. Tom prilikom, jedan kritičar nemačkog lista Frankfurter Allgemeine Zeitung, postavio je tezu čiji značaj daleko prevazi-lazi ovaj konkretni slučaj: Postmodernost se konačno predstavlja kao antimodernost. Ova tvrdnja opisuje osećanje koje danas prožima sve sfere intelektualnog života. Ona izbacuje u prvi plan teorije postprosvetiteljstva, postmodernog, čak i postistorije.

Odavno nam je poznata fraza stari i moderni. Dozvolite da započnem definicijom ovih pojmova. Termin modernost ima dugu istoriju, koju je proučavao Hans Robert Jauss.<sup>1</sup> Reč modernost u svom latinskom obliku modernus prvi put je upotrebljena krajem V veka da bi se podvukla razlika između sadašnjosti, koja je i zvanično postala hrišćanska, od rimske i paganske prošlosti. Uz različite sadržaje, termin modernost uvek nanovo izražava svest jedne epohe u odnosu na antičku prošlost, koja sebe sagledava kao rezultat prelaza od starog ka novom.

Neki pisci ograničavaju ovaj termin, modernost, na renesansu, ali s istorijskog aspekta to je preusko. Ljudi su se smatrali modernim u vreme Karla Velikog u XII veku, kao i u Francuskoj krajem XVII veka u vreme čuvene svađe starih i mladih. Znači, termin modernost pojavljivao se i nanovo javljao upravo u vreme onih perioda u Evropi kada se svest nove epohe formirala kroz obnovljeni odnos prema stvarima – štaviše, kad god bi se staro smatralo modelom koji treba obnoviti nekom vrstom imitacije.

Čini koje su klasici prošlog sveta bacili na duh kasnijih vremena prvi put su se razvodnile na idealima francuskog prosvetiteljstva. Ideja da se bude moderan okretanjem ka prošlosti promenila se pod uticajem moderne nauke verom u beskonačan napredak znanja i u beskonačno kretanje napred ka društvenom i moralnom napretku. Drugi oblik modernističke svesti formirao se kao posledica ove promene. Romantični modernista želeo je da se suprotstavi antičkim idealima klasicista; tražio je novu istorijsku epohu i našao je u idealizovanom srednjem veku. Međutim, ovo novo idealno doba, uspostavljeno početkom XIX veka, nije ostalo čvrst ideal. Tokom XIX veka iz ovog romantičnog duha pojavila se ona radikalizovana svest modernosti koja se oslobodila svih posebnih istorijskih veza. Ovaj najnoviji modernizam jednostavno apstraktno suprotstavlja tradiciju i sadašnjost; a mi smo, na izvestan način, još uvek savremenici one vrste estetske modernosti koja se prvi put pojavila sredinom XIX veka. Otada, izrazito obeležje dela koja se smatraju modernim je novo koje će biti prevaziđeno i postati zastarelo kroz novine sledećeg modernog stila. Ali, dok će ono što je pomodno uskoro izaći iz mode, ono što je modernost zadržava tajnu vezu sa klasičnim. Naravno, sve što preživi vreme oduvek se smatra klasičnim. Ali izrazito moderan dokument ne crpi više moć da postane klasičan iz autoriteta prošle epohe; umesto toga, modernost delo postaje klasika zato što je jednom bilo autentično modernost. Naš osećaj modernosti stvara sopstvene zatvorene kanone klasičnog. U ovom smislu govorimo, na primer, imajući u vidu istoriju moderne umetnosti, o klasičnoj modernosti. Odnos između modernog i klasičnog najzad je izgubio fiksnu istorijsku referencu.

#### **Oblast estetske modernosti**

Duh i područje estetske modernosti dobilo je jasne konture u Baudelairevom delu. Modernost se tada razvila u raznim avangardnim pokretima dostigavši vrhunac u Cafe Voltaire dadaista i u nadrealizmu. Estetsku modernost karakterišu stavovi koji nalaze zajednički imenitelj u izmenjenoj svesti vremena. Ova svest vremena izražava se kroz metafore avangarde. Avangarda smatra da prodire na nepoznate teritorije, da se izlaže opasnostima iznenadnih, šokantnih susreta, i da osvaja jednu još uvek nezauzetu budućnost. Avangarda mora naći svoj pravac u pejzažu u koji se još niko nije usudio zaći.

Ali, ova kretanja napred, ovo predviđanje jedne još nedefinisane budućnosti i kult novog, znače, u stvari, egzaltaciju sadašnjosti. Svest novog vremena koja ulazi u filosofiju u tekstovima Bergsona, čini nešto više od samog izražavanja mobilnosti u društvu, ubrzanja u istoriji, diskontinuiteta u svakodnevnom životu. Nova vrednost koja se poklanja prolaznom, eluzivnom i efemernom, samo veličanje dinamizma, otkrivaju čežnju za jednom čistom, neoskrnavljenom i stabilnom sadašnjošću.

Ovo objašnjava pomalo apstraktni jezik kojim modernistički duh govori o prošlosti. Pojedine epohe gube svoju izrazitu snagu. Mesto istorijskog pamćenja zauzima herojski afinitet za današnjost sa istorijskim ekstremima – osećanjem za vreme



u kome se dekadentno odmah prepoznaje u varvarskom, divljem i primitivnom. Primećujemo anarhističku nameru da se razbi- je kontinuum istorije, a možemo je naći u subverzivnoj snazi ove nove estetske svesti. Modernost se buni protiv normalizirajućih funkcija tradicije; modernost živi od iskustva pobune protiv svega normativnog. Ovaj revolt je način da se neutrališu standar- di i morala i korisnosti. Ova estetska svest neprekidno proizvodi dijalektički dijalog između tajnosti i javnog skandala; ona se hrani fascinirajućim užasom koji prati profani čin, pa ipak, uvek se nalazi u begu od trivijalnih rezultata profanacije.

Sa druge strane, svest vremena izražena u avangardnoj umetnosti nije samo jednostavno aistorijska; ona je upere- na protiv onoga što bi se moglo nazvati lažna normativnost u istoriji. Moderan, avangardni duh traži da iskoristi prošlost na drukčiji način; on koristi one prošlosti koje mu objektivirajuća nauka istoricizma stavlja na raspolaganje, ali se istovremeno suprotstavlja jednoj neutralizovanoj istoriji zaključanoj u muzeju istoricizma.

Iz duha nadrealizma, Walter Benjamin konstruiše odnos modernosti i istorije jednim, kako bih ga nazvao, postis- toricističkim stavom. Podseća nas na nešto što je samo po sebi bilo razumljivo u francuskoj revoluciji: "Revolucija govori o starom Rimu kao što moda govori o staromodnoj odeći. Moda ima njuha za ono što je sad aktuelno čim se ovo pokrene u šipražju onoga prošlog". Ovo je Benjaminov koncept *Jetztzeit*, sadašnjosti kao trenutka otkrovenja; vreme u kojem je ispre- pleteno iverje mesijanske prisutnosti. U tom smislu je za Robespiera stari Rim bio prošlost puna otkrovenja.<sup>2</sup>

Međutim, ovaj duh estetske modernosti odnedavno počinje da stari. Ponovo se pominje 60-ih godina; posle 70-ih, međutim, moramo sebi priznati da ovaj modernizam izaziva mnogo slabiji odjek danas nego pre petnaest godina. Octavio Paz, saputnik modernosti, već je sredinom šezdesetih godina primetio da "avangarda 1967. ponavlja dela i poteze iz 1917. Doživljavamo kraj ideje o modernoj umetnosti". Rad Petera Bürgera nas je od tada naučio da upotrebljavamo izraz post-avan- gardna umetnost; ovaj termin odabrao je da označi neuspeh nadrealističkog bunta.<sup>3</sup> Ali, koje je značenje tog neuspeha? Da li ono označava oproštaj od modernosti? Generalno uzevši, da li postojanje post-avangarde znači da postoji i prelaz ka širem fenomenu koji se zove post-modernost?

Tako Daniel Bell, najbriljantniji među američkim neokonzervativcima, tumači stvari. U svojoj knjizi *The Cultural Contradictions of Capitalism* (Kulturne kontradikcije kapitalizma), Bell tvrdi da krize razvijenih društava Zapada mogu da se prate unazad sve do raskola između kulture i društva. Moderna kultura prožela je vrednosti svakodnevnog života; svet života je zaražen modernizmom. Zahvaljujući silama modernizma, princip neograničenog samoostvarivanja, zahtev za autentičnim samoiskustvom i subjektivizam hiperstimulisane osećajnosti postali su dominantni. Ovakva klima oslobađa hedonističke motive koji se ne mogu pomiriti sa oblašću profesionalnog života u društvu, kaže Bell. Štaviše, moderna kultura je potpuno nesagla- sna sa moralnom osnovom jednog svrsishodnog, racionalnog ponašanja u životu. Tako Bell stavlja teret odgovornosti za ras- padanje protestantske etike (fenomen koji je već uznemirio Maxa Webera), na neprijateljsku kulturu. Kultura u svom moder- nom obliku uzburkava mržnju protiv konvencija i vrlina svakodnevnog života, koji je postao racionalizovan pod pritiskom ekonomskih i administrativnih nužnosti. Želeo bih da vam skrenem pažnju na jednu začkoljicu u ovom pogledu. Impuls mod- ernosti, kaže nam se sa druge strane, iscrpen je; svako ko se smatra avangardnim može sam pročitati sopstvenu smrtnu pre- sudu. Mada se smatra da se avangarda i dalje širi, ona, po svemu sudeći, nije više kreativna. Modernizam je dominantan mada mrtav. Za neokonzervativce tada se postavlja pitanje: kako se mogu stvoriti norme u društvu koje će ograničiti slo- bodoumlje, ponovo uspostaviti etiku discipline i rada? Koje nove norme će zaustaviti opšte izjednačavanje do kojeg dovodi država društvenog blagostanja, tako da vrline individualne trke za uspehom ponovo postanu dominantne? Bell kao jedino rešenje vidi ponovno oživljavanje religije. Vera u Boga i vera u tradiciju obezbediće pojedincima jasno definisani identitet i egzistencijalnu sigurnost.

#### Kulturna modernost i modernizacija društva

Čvrsta i autoritativna verovanja svakako se ne mogu stvoriti magičnim štapićem. Analize kao Bellova, dakle, rezultir-aju u stavu koji u Nemačkoj nije ništa manje raširen nego u Americi: intelektualna i politička konfrontacija sa nosiocima kul- turne modernosti. Citiram Petera Steinfelsa, posmatrača novog stila koji su neokonzervativci nametnuli intelektualnoj sceni 70- ih godina: "Borba dobija oblik eksponiranja svake manifestacije onoga što bi se moglo smatrati suprotstavljачkim mentalite- tom i praćenje njegove logike tako da se on poveže sa raznim oblicima ekstremizma: povezujući modernizam sa nihilizmom... državno uređenje i totalitarizam, kritiku trošenja novca na naoružanje i podređenost komunizmu, oslobođenje žene ili prava

homoseksualaca i uništenje porodice... levice uopšte i terorizma, antisemitizma i fašizma...”<sup>4</sup>

Ovaj pristup ad hominem i gorčina intelektualnih optužbi, glasno su rastrubljeni i u Nemačkoj. Njih ne treba objašnjavati toliko s psihološkog stanovišta neokonzervativnih pisaca; oni su ukorenjeni u analitičkim slabostima same doktrine neokonzervativizma.

Neokonzervativizam prebacuje na kulturni modernizam nelagodni teret manje ili više uspešne kapitalističke modernizacije privrede i društva. Neokonzervativistička doktrina zamagljuje odnos između pozitivnog procesa društvene modernizacije s jedne i oplakivanog kulturnog razvoja sa druge strane. Neokonzervativac ne razotkriva ekonomske i društvene uzroke promenjenih stavova prema radu, potrošnji, uspehu i dokolici. Shodno tome, hedonizam, nedostatak društvene identifikacije, neposlušnost, narcizam, povlačenje iz trke za statusom i uspehom, on stavlja u domen kulture. Međutim, u stvaranju svih tih problema, kultura zapravo interveniše samo na veoma posredan i indirektan način.

Sa tačke gledišta neokonzervativizma, oni intelektualci koji se još uvek osećaju čvrsto opredeljeni za projekat modernosti predstavljaju se tada kao da zauzimaju mesto ovih neanaliziranih uzroka. Atmosfera koja danas hrani neokonzervativizam ni u kom slučaju ne potiče od nezadovoljstva antinomskim posledicama kulture koja se iz muzeja probija u bujicu svakodnevice. Ovo nezadovoljstvo nisu izazvali intelektualci modernosti. Ono je ukorenjeno u duboko usađenim reakcijama na proces modernizacije društva. Pod pritiskom dinamike ekonomskog razvoja i organizacionih dostignuća države, ova društvena modernizacija prodire sve dublje u prethodne oblike ljudske egzistencije. Opisao bih ovu podređenost svetova – života nužnostima sistema kao nešto što uznemirava komunikativnu infrastrukturu svakodnevnog života.

Tako, na primer, neopopulistički protesti samo na izoštren način izražavaju široko rasprostranjeni strah od uništenja urbane i prirodne sredine i oblika ljudske socijalnosti. Postoji izvesna ironija u vezi sa ovim protestima sa tačke gledišta neokonzervativizma. Zadatak prenošenja kulturne tradicije, društvene integracije i socijalizacije, zahteva pridržavanje onoga što ja zovem komunikativna racionalnost. Ali, povodi za proteste i nezadovoljstvo javljaju se upravo kada sfere komunikativne akcije, usmerene na reprodukciju i prenošenje vrednosti i normi, bivaju prožete jednim oblikom modernizacije koju vode norme ekonomske i birokratske racionalnosti – drugim rečima, standardi racionalizacije sasvim su različiti od komunikativne racionalnosti od koje te oblasti zavise. Ali, neokonzervativne doktrine upravo odvrćaju našu pažnju od takvih društvenih procesa: one projektuju uzroke, koje ne izvlače na svetlo dana, na ravan subverzivne kulture i njenih protagonista.

Sasvim je sigurno, međutim, da i kulturna modernost stvara sopstvene aporije. Nezavisno od posledica modernizacije društva i u okviru perspektive samog kulturnog razvoja, javljaju se motivi sumnje u projekat modernosti. Pošto sam se obračunao sa slabim oblikom kritike modernosti – neokonzervativizmom – dozvolite mi da prenesem naš razgovor na jedan drukčiji plan koji dotiče ove aporije kulturne modernosti – na pitanja koja često služe samo kao izgovor za one stavove koji ili zahtevaju postmodernost, preporučuju povratak nekom od oblika premodernosti, ili radikalno odbacuju modernost.

#### Projekat prosvetiteljstva

Ideja modernosti je u tesnoj vezi sa razvojem evropske umetnosti, ali ono što nazivam projektom modernosti izbija u prvi plan tek kada se oslobodimo uobičajene koncentrisanosti na umetnost. Dozvolite da započnem jednom drukčijom analizom podsećajući na ideju Maxa Webera. On je okarakterisao kulturnu modernost kao razdvajanje suštinskog razuma izraženog u religiji i metafizici na tri nezavisne oblasti. To su: nauka, moral i umetnost. One su se izdvojile sa raspadom sjedinjenih pogleda – na – svet religije i metafizike. Od XVIII veka problemi nasleđeni od tih starijih pogleda na svet mogu se tako rasporediti da potpadnu pod posebne aspekte valjanosti: istinu, normativnu ispravnost, autentičnost i lepotu. Tada su se mogli tretirati i kao pitanja znanja, pravde i morala, ili ukusa. Nauka, teorije morala, jurisprudencija, i proizvodnja i kritika umetnosti mogli su se redom institucionalizovati. Svaka oblast kulture mogla je da odgovara kulturnoj profesiji u kojoj bi se problemi tretirali kao posao posebnih eksperata. Ovo profesionalizovano tretiranje kulturne tradicije izbacuje u prvi plan unutrašnje strukture svake od tri dimenzije kulture. Tu se javljaju strukture kognitivno–instrumentalne, moralno–praktične i estetsko–izražajne racionalnosti, svaka od njih pod kontrolom specijalista koji se čine spremnijim da slede logiku u ovim posebnim oblastima od ostalog naroda. Kao rezultat, raste udaljenost kulture eksperata od kulture šire publike. Ono što postaje kultura, kroz specijalizovan tretman i refleksiju, ne postaje neposredno i nužno sastavni deo svakodnevnog prakse. Uz kulturnu racionalizaciju ove vrste, uvećava se opasnost da će svet – života čija je tradicionalna suština već izgubila na vrednosti, postati sve siromašniji. Projekat

modernosti koji su u XVIII veku formulisali filosofi prosvetiteljstva, sastojao se u njihovim naporima da razviju objektivnu nauku, univerzalni moral i pravo, i nezavisnu umetnost u skladu sa njihovom unutarnjom logikom. Istovremeno, ovaj projekat nameravao je da kognitivne potencijale svake od ovih oblasti oslobodi ezoteričnih oblika. Filozofi prosvetiteljstva želeli su da iskoriste ovo nagomilavanje specijalizovane kulture za obogaćenje svakodnevnog društvenog života.

Misliloci prosvetiteljstva tipa Condorcet još uvek su imali jedno ekstravagantno osećanje očekivanja da će umetnost i nauka unaprediti ne samo kontrolu nad prirodnim silama, već i razumevanje sveta i bića, moralni napredak, pravdu pa čak i sreću ljudskih bića. Dvadeseti vek je razbio ovaj optimizam. Razgraničavanje nauke, morala i umetnosti sada znači autonomnost segmenata kojima se bave specijalisti i njihovo odvajanje iz hermeneutike svakodnevne komunikacije. Ovaj rascep predstavlja problem koji je doveo do napora da se negira kultura ekspertize. Ali, problem se neće ukloniti sam od sebe: da li treba da se držimo intencija prosvetiteljstva, koliko god slabe one bile, ili da proglasimo ceo projekat modernosti za propali pokušaj? Želeo bih na ovom mestu da se vratim problemu umetničke kulture, pošto sam objasnio zašto, sa istorijskog aspekta, estetska modernost predstavlja samo deo kulturne modernosti u celini.

#### Lažni program negacije kulture

Uveliko pojednostavljajući stvari, želeo bih da kažem da se u istoriji moderne umetnosti može otkriti trend ka sve većoj autonomnosti u definisanju i praksi umetnosti. Kategorija lepog i oblast lepih objekata prvi put su konstituisani u renesansi. Tokom XVIII veka, književnost, likovna umetnost i muzika, institucionalizovane su aktivnosti nezavisne od svetovnog i sakralnog života. Najzad, sredinom XIX veka pojavljuje se estetska koncepcija umetnosti, koja je podsticala umetnika da stvara svoje delo u skladu sa specifičnom svešću larpurlartizma. Autonomnost estetske sfere tada je mogla postati nameran projekat: talentovani umetnik mogao je dati autentični izraz onim doživljajima koje je imao u susretanju sa sopstvenom decentrizovanom subjektivnošću, udaljen od napora rutinske spoznaje i svakodnevne delatnosti.

Polovinom XIX veka započeo je u slikarstvu i književnosti pokret za koji Octavio Paz smatra da se već nalazi u umetničkoj kritici Baudelaira. Boja, linija, zvuci i pokret prestaju da služe prevashodno predstavljanju; mediji izražavanja i tehnike produkcije postaju i sami estetski objekti. Theodor W. Adorno zato je i mogao da započne svoju Estetičku teoriju sledećom rečenicom: "Sada se podrazumeva da ništa što se tiče umetnosti ne može više da se podrazumeva: ni sama umetnost u odnosu na celinu, pa čak ni pravo umetnosti da postoji." A to je upravo ono što je nadrealizam tada odbijao: das Existenzrecht der Kunst als Kunst. Sigurno je da nadrealizam ne bi dovodio u pitanje pravo umetnosti na postojanje da moderna umetnost nije prestala da nudi obećanje sreće u vezi sa sopstvenim odnosom prema celini života. Za Schillera takvo obećanje nudila je estetska intuicija, ali ga nije i ispunjavala. Schillerova Pisma o estetskom obrazovanju čoveka govore nam o utopiji koja prevazilazi samu umetnost. Do Baudelaira, koji je ponovio ovaj promesse de bonheur putem umetnosti, utopija pomirenja sa društvom se pokvarila. Došlo je do odnosa suprotnosti; umetnost je postala kritičko ogledalo koje pokazuje nepomirljivu prirodu estetskog i društvenih svetova. Ova modernistička transformacija bivala je još bolnija što se umetnost više otuđivala od života i povlačila u nedodirivost celovite autonomije. Iz takvih emocionalnih tokova konačno su se prikupile one eksplozivne energije koje su oslobodile nadrealistički pokušaj da razbije autarhijsku sferu umetnosti i nametne pomirenje umetnosti i života. Ali, svi ti pokušaji da se postave na jednu ravan umetnost i život, fikcija i praksa, pojava i stvarnost; naponi da se ukloni razlika između umetničkog dela i predmeta za upotrebu, između svesnog pretvaranja i spontanog uzbuđenja; pokušaji da se sve proglasi umetnošću i svako umetnikom, da se povuku svi kriteriji i estetski sud izjednači sa iskazivanjem subjektivnog doživljaja – svi ovi poduhvati su se pokazali kao eksperimenti nonsensa. Ovi eksperimenti poslužili su da povrate u život i još sjajnije obasjaju upravo one umetničke strukture koje je trebalo da unište. Oni su dali novu legitimnost, kao cilj sami sebi, pojavnosti kao medijumu fikcije, transcendenciji umetničkog dela nad društvom, koncentrisanom i planiranom karakteru umetničke proizvodnje kao i posebnom saznanom statusu sudova ukusa. Radikalni pokušaj da se negira umetnost završio je, dá ironije, odavanjem priznanja upravo onim kategorijama koje je estetika prosvetiteljstva ocrkala kao svoj domen. Nadrealisti su vodili najekstremniji rat, ali dve greške ugušile su njihovu pobunu. Prvo, kada se razbijaju spremišta jedne autonomne kulturne oblasti, sadržaj se mora raspršiti. Ništa ne ostaje od desublimisanog značenja ili destruktivnog oblika; ne sledi jedan oslobađajući efekat.

Njihova druga greška ima još važnije posledice. U svakodnevnoj komunikaciji, kognitivna značenja, moralna očekivanja, subjektivni izrazi i ocene moraju da stoje u uzajamnom odnosu. Procesima komunikacije potrebna je kulturna tradici-



ja koja pokriva sve oblasti – spoznajnu, moralno–praktičnu i ekspresivnu. Racionalizovani svakodnevni život, dakle, teško da se mogao spasiti od kulturnog osiromašenja otvaranjem samo jedne kulturne sfere – umetnosti – što je obezbedilo pristup samo jednom specijalizovanom kompleksu znanja. Nadrealistički revolt bi zamenio samo jednu apstrakciju.

U sferi teoretskog znanja i morala postoje paralele ovom propalom pokušaju koji bismo mogli nazvati lažnom negacijom kulture. One su samo manje izrazite. Još od dana Mladih hegelovaca bilo je govora o negaciji filosofije. Od Marxa se postavlja pitanje odnosa teorije i prakse. Međutim, marksisti su pristupili jednom društvenom pokretu; a samo na njegovim marginama bilo je sektaških pokušaja da se sprovede program negacije filosofije nalik na nadrealistički program negacije umetnosti. Paralela nadrealističkim pogreškama postaje u ovim programima vidljiva kada se posmatraju posledice dogmatizma i moralne krutosti.

Materijalizovana svakodnevna praksa može se izlečiti samo stvaranjem neprisiine interakcije kognitivnog sa moralno–praktičnim i estetsko–ekspresivnim elementima. Konkretizacija se ne može prevazići forsiranjem samo jedne od ovih visoko stilizovanih kulturnih oblasti da se otvori i postane pristupačnija. Umesto toga, pod izvesnim okolnostima, vidi se odnos između terorističkih aktivnosti i preteranog naprezanja bilo koje od ovih sfera u druge oblasti: primeri za ovo bile bi tendencije da se politika estetizuje, ili da se zameni moralnom krutošću ili podredi dogmatizmu jedne doktrine. Ove pojave ne treba da nas dovedu do toga, međutim, da odbacimo intencije tradicije prosvetiteljstva koje i dalje traju, kao ukorenjene u teroristički razum.<sup>5</sup> Oni koji na istu gomilu stavljaju sam projekat modernosti i stanje svesti i spektakularnu akciju teroriste pojedinca, nisu ništa manje kratkovidni od onih koji bi tvrdili da neuporedivo istrajniji i širi birokratski teror koji se vrši u mraku, u podrumima vojne i tajne policije, u logorima i institucijama, predstavlja *raison d'etre* moderne države samo zato što ova vrsta administrativnog terora koristi sredstva prinude modernih birokratija.

#### Alternative

Mislim da umesto odbacivanja modernosti i njenog projekta kao izgubljenog slučaja, treba da učimo iz grešaka onih ekstravagantnih programa koji su pokušali da negiraju modernost. Možda tipovi recepcije umetnosti mogu ponuditi jedan primer koji bar ukazuje na mogući izlaz.

Buržoaska umetnost od svoje publike očekuje istovremeno dve stvari. S jedne strane, amater koji uživa u umetnosti treba da se obrazuje da bi postao ekspert. S druge, on takođe treba da se ponaša kao kompletni potrošač koji koristi umetnost i prenosi estetski doživljaj na sopstvene životne probleme. Ovaj drugi, naizgled neškodljivi način doživljavanja umetnosti izgubio je svoje radikalne implikacije upravo zato što je imao proglašan odnos prema zahtevu za stručnjacima i profesionalcima.

Svakako, umetnička produkcija bi presušila da se ne događa u obliku specijalizovanog tretmana nezavisnih problema i da treba da prekine da bude interesantna stručnjacima koji ne obraćaju toliko pažnje ezoteričkim pitanjima. I umetnici i kritičari na taj način prihvataju činjenicu da ovakvi problemi potpadaju pod ono što sam ranije nazvao unutrašnjom logikom oblasti kulture. Ovim ostrim povlačenjem linije razbija se ekskluzivno koncentrisanje samo na jedan aspekt važnosti i odbacivanje aspekata istine i pravde čim se estetski doživljaj uvuče u istoriju individualnog i apsorbuje u svakodnevnom životu. Recepcija umetnosti od strane laika, ili svakodnevnog eksperta, ide jednim drukčijim pravcem nego recepcija umetnosti od strane profesionalnog kritičara.

Albrecht Wellmer mi je skrenuo pažnju na jedan način kako estetski doživljaj koji nije grupisan oko ekspertskih kritičkih sudova ukusa, može doživeti promenu značaja: čim se jedan doživljaj upotrebi da osvetli životno–istorijsku situaciju, i odnosi se na probleme života, ulazi u jezičku igru koja više nije igra kritičara estetičara. Estetski doživljaj tada ne samo da obnavlja tumačenje naših potreba u svetlu kojih mi vidimo svet. On takođe prožima naša kognitivna značenja i naša normativna očekivanja i menja način na koji se svi ovi momenti odnose jedan na drugi. Dozvolite da dam jedan primer ovakvog procesa.

Ovaj način primanja umetnosti i odnosa prema umetnosti spomenut je u prvom tomu knjige *The Aesthetics of Resistance* (Estetika otpora) nemačko–švedskog pisca Petera Weissa. Weiss objašnjava proces ponovnog prisvajanja umetnosti prikazujući jednu grupu politički motivisanih, znanja gladnih radnika u Berlinu 1937. godine.<sup>6</sup> To su bili mladi ljudi koji su, kroz večernju srednju školu, stekli intelektualnu sposobnost da shvate opštu i društvenu istoriju evropske umetnosti. Iz elastičnog





zdanja ovog objektivnog uma, otelotvorenog u umetničkim delima koje su nanovo viđali u berlinskim muzejima, počeli su da sami uzimaju kamene blokove, koje su prikupljali i slagali po nekom novom sistemu, shodno njihovom sopstvenom miljeu. Taj milje bio je veoma daleko od tradicionalnog obrazovanja kao i od tada vladajućeg režima. Ovi mladi radnici išli su tamo – amo od zdanja evropske umetnosti do sopstvene sredine, sve dok nisu bili u stanju da oba ova sveta obogate.

U primerima kao što je ovaj, koji ilustruju ponovno prisvajanje kulture eksperata sa tačke gledišta sveta – života, možemo razabrati jedan element koji opravdava intencije beznadežnih nadrealističkih revolta, možda čak više Brechtovo i Benjaminovo interesovanje za način na koji umetnost deluje, koji su, mada su izgubili svoj oreol, ipak mogli da budu prihvaćeni kao nadahnuće. Sve u svemu, projekat modernosti nije još uvek ostvaren. A recepcija umetnosti je samo jedan od najmanje tri njegova aspekta. Projekat je usmeren na izdiferencirano ponovno povezivanje moderne kulture sa svakodnevnim praksom što još uvek zavisi od suštinskog nasleđa, ali koja bi osiromašila samim tradicionalizmom. Ovaj novi spoj, međutim, može se uspostaviti samo pod uslovom da se modernizacija društva takođe usmeri u drukčijem pravcu. Svet – života mora biti u mogućnosti da iz sebe samog razvije institucije koje postavljaju granice unutarnoj dinamici i nužnostima jednog skoro nezavisnog ekonomskog sistema i njegovih administrativnih komplemenata.

Ako ne grešim, šanse da se ovo ostvari danas nisu velike. Manje–više u celom zapadnom svetu stvorena je klima koja podstiče dalje procese kapitalističke modernizacije kao i trendove koji kritikuju kulturni modernizam. Gubitak iluzija zbog neuspeha upravo onih programa koji su zahtevali negaciju umetnosti i filosofije poslužio je kao izgovor za konzervativna stajališta. Dozvolite da ukratko napravim razliku između antimodernizma mladih konzervativaca i premodernizma starih konzervativaca i postmodernizma neokonzervativaca.

Mladi konzervativci rekapituliraju osnovno iskustvo estetske modernosti. Oni prisvajaju otkriće decentrizovane subjektivnosti, izdvojene iz nužnosti rada i korisnosti, i sa ovim iskustvom istupaju u moderan svet. Na osnovu modernističkih stavova oni opravdavaju nepomirljivi antimodernizam. U sferu dalekog i arhaičnog oni su odgurnuli spontanu moć imaginacije, samoiskustva i emocija. Instrumentalnom razumu oni na manihejski način suprotstavljaju jedan princip do kojeg se može dospeti samo evokacijom, bilo voljom za moć ili suverenitet, bitak ili dionizijskom snagom poetskog. U Francuskoj ova linija vodi od Georges Batailla preko Michel Foucaulta do Jacquesa Derride.

Stari konzervativci ne dozvoljavaju sebi da se zaraze kulturnim modernizmom. Oni sa tugom posmatraju pad suštinskog razuma, diferencijaciju nauke, morala i umetnosti, stav modernog sveta i njegovu samo proceduralnu racionalnost, i preporučuju povlačenje na poziciju koja prethodi modernosti. Neo–aristotelijanizam posebno, uživa danas izvesni uspeh. Zbog ekološke problematike on sebi dozvoljava da zahteva kosmološku etiku. (Kao pripadnici ove škole koju je zasnovao Leo Strauss, mogu se računati i Hans Jonas i Robert Spaemann sa svojim interesantnim radovima.)

Najzad, neokonzervativci pozdravljaju razvoj moderne nauke sve dok on izlazi van svoje sfere da bi bio nosilac tehničkog progressa, kapitalističkog napretka i racionalne administracije. Štaviše, oni zastupaju politiku demontiranja eksplozivnog sadržaja kulturne modernosti. Prema jednoj tezi, nauka, kada se pravilno razume, postaje besmislena za usmerenje sveta – života. Sledeća teza je da se politika mora držati što dalje od zahteva moralno–praktičnog opravdavanja. A treća teza potvrđuje čistu imanenciju umetnosti, negira njen utopistički sadržaj, i ukazuje na njen iluzoran karakter u cilju ograničavanja estetskog iskustva na privatnost. (Ovde se mogu spomenuti rani Wittgenstein, Carl Schmitt iz srednjeg perioda i kasni Gottfried Benn.) Ali sa odlučnim ograničavanjem nauke, morala i umetnosti na autonomne sfere odvojene od sveta – života kojima se bave stručnjaci, ono što ostaje od projekta kulturne modernosti je samo ono što bismo imali u slučaju da projekat modernosti napustimo u celini. Kao zamenu, pokazuju nam tradicije koje se, međutim, smatraju imunim na zahteve za (normativnim) opravdavanjem i legalizovanjem.

Ova tipologija je, uostalom kao i svaka druga, pojednostavljivanje, ali se može pokazati i da nije totalno beskorisna za analizu savremenih intelektualnih i političkih konfrontacija. Bojim se da ideje antimodernosti, zajedno sa dodatkom premodernosti, postaju popularne u krugovima alternativne kulture. Kada se posmatraju promene svesti unutar političkih partija Nemačke, postaje vidljivo novo ideološko pomeranje (Tendenzwende). A to je savez postmodernista i premodernista. Čini mi se da ni jedna partija posebno ne drži monopol nad zloupotrebom intelektualaca i pozicijom neokonzervativizma. Stoga imam dobar razlog da budem zahvalan za liberalni duh kojim mi grad Frankfurt nudi nagradu koja nosi ime Theodora Adorna, svog

najznačajnijeg sina, koji je kao filosof i kao pisac ostavio sliku intelektualca u našoj zemlji bez presedana, koji je, štaviše, i sam postao slika uzora intelektualca.

New German Critique no. 22, Winter 1981.

Umetnost i progres, Estetičko društvo Srbije, NIRO Književne novine, Beograd, 1988, str. 28–37

#### Napomene:

<sup>1</sup> Jauss je poznati nemački književni historičar i kritičar koji se bavi estetikom recepcije, vrstom kritike koja se bavi odnosom čitalac–prijem dela. Za razmatranje modernog vidi: Jauss, *Aesthetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des Anciens et des Modernes* (München 1964). Na engleskom jeziku vidi: Jauss, *History of Art and Pragmatic History Toward an Aesthetic of Reception*, trans. Timothy Bahti (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), pp. 46–8. (Primedba urednika).

<sup>2</sup> Vidi: Benjamin, *Theses on the Philosophy of History, Illuminations*, trans. Harry Zohn, (New York: Schocken, 1969), p. 261. (Primedba urednika)

<sup>3</sup> Paz o avangardi, vidi posebno: *Children of the Mire: Modern Poetry from Romanticism to the Avant-Garde* (Minneapolis: University of Minnesota Press, Fall 1983). (Primedba urednika)

<sup>4</sup> Peter Steifels, *The Neoconservatives* (New York, Simon and Schuster, 1979), p. 65.

<sup>5</sup> Fraza estetizacija politike je eho Benjaminove čuvene formulacije lažnog društvenog programa fašista u *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. Habermasova kritika kritičara prosvetiteljstva čini se usmerena manje na Adorna i Mata Horkheimera nego na savremene nouveaux philosophes (Bernard–Henry Lévy, itd.) i njihove pandane u Nemačkoj i Americi. (Primedba urednika)

<sup>6</sup> Ovo je referenca na roman *Die Asthetik des Widerstands* (1975–8), autora koji je u Americi možda najpoznatiji po drami *Marat/Sade* iz 1965. Umetničko delo koje su radnici ponovo prilagodili je Pergamski oltar, amblem moći, klasicizma i racionalnosti. (Primedba urednika)

Prevod, Zdenka Petković–Prošić

## POSTMODERNA GENEALOGIJA I ZNAČENJE JEDNOGA SPORNOG POJMA

### WOLFGANG WELSCH

Otprije nekoliko godina kruži jedan novi pojam, postmoderna. Nijedan se feljton, nijedno se savjetovanje, nijedan se informirani suvremenik ne pojavljuje više bez njega. Pa ipak, jedva da itko točno znade o čemu govori kada kazuje postmoderna. Izraz koji treba da služi za određenje naše suvremenosti i dogledne budućnosti i koji treba da naznači da nismo više u moderni nego da živimo u vremenu nakon nje – taj je izraz ponajviše raznobojan, i općenito, sporan.

Prvo, sporan je s obzirom na svoj legitimitet. Neki tvrde kako ne postoje novi fenomeni koji bi opravdali upotrebu nekoga novog termina. Postmoderna je puko staro vino u novim mijehovima, a brbljanje je o njoj puko reklamiranje modnih profeta koji strasno žude za profiliranjem, ili lako prozriv pokušaj bijega onih koji bi se htjeli, prizivanjem jednoga novog razdoblja, iskrasti iz neriješenih obveza suvremenosti. K tomu drugi kažu da, kad bi i bilo novih fenomena, to nipošto ne bi dalo pravo suvremenicima da utvrđuju odsječke epohe, nego je to prije zadaća kasnijih generacija i budućih historičara. A to već sada utvrđivati bila bi prosta drskost.

Drugo, izraz postmoderna sporan je i, s obzirom na područje svoje primjene, koristi se, uglavnom, inflacijski. Pojam je izvorno rabljen u znanosti i književnosti, pa je sukcesivno zahvatio i druga područja, najprije arhitekturu, potom i slikarstvo. Nakon toga je zahvatio i sociologiju, dosegao je u filozofiji značajnu konjunkturu, pa se danas čini da nijedno područje nije više sigurno od zaraze tim virusom. 1984. se je, u USA, pojavila jedna knjiga o postmodernoj teologiji, 1985. jedna o postmodernom putovanju, a 1986. jedna knjiga o postmodernim pacijentima. U mislima se već može produžiti taj poredak za 1987. i slijedeće godine: od odnosa dvojki u postmoderni (za što već postoje Rundfunk-interview), preko vodiča za postmodernu gastronomiju, do postmodernog milovanja. Od zlobnih se spojeva u svemu tomu još uvijek odvrća pogled. Za to se vrijeme oni protežu od šiki-miki postmoderne, preko salon-postmoderne, do postmoderne kravlje štale – sve je pokriveno i pohranjeno.

Treće, izraz postmoderan sporan je i s obzirom na svoje vremensko određenje. U USA, gdje je otpočela debata, on se izvorno odnosio na fenomene pedesetih godina. Kada je prešao u Europu – dakle od 1985. i u pogledu na fenomene sedamdesetih godina, u New Yorkeru se je već moglo čitati kako je postmodernizam okončan, te se sada objavljuje jedan post-postmodernizam. Na drugoj strani, postmoderna je napredujući osvojila teren prošlosti. Za Rudolfa Pannwitza, kod kojega taj izraz susrećemo prvi put, sve je još bilo muzika budućnosti. Kod Arnolda Toynbeea, koji je djelotvornosti izraza posredno pomogao, postmoderna je trebala otpočeti barem već 1875. I Umberto Eco je, u svom post scriptumu za roman Ime ruže, izrazio bojazan da će kategorija postmodernog uskoro stići i do Homera (u tomu je tek nešto pretjerao). Jer, kada je Jean Francois Lyotard, paradni filozof postmoderne, napravio jednu imaginarnu reviju klasika zapadne filozofije prije par godina kako bi se zapitao kojeg on to filozofa osjeća najbližim svojoj postmodernoj poziciji, utvrdio je sa sigurnošću da je to Aristotel. On je dakle taj kod kojeg se postmoderna imade naći prije svake moderne.

Četvrto, ali nepreskočivo, izraz postmoderna sporan je i s obzirom na svoj sadržaj. Za neke je postmoderno razdoblje novih tehnologija ili, još lapidarnije, ideologija SDI. Za druge se opet upravo u znaku postmoderne ostvaruje odvajanje od dominacije tehnokracije, postmoderna je zelena, ekološka alternativa. I još jedna suprotnost: dok se jedna grupa pod parolom postmoderne nada novoj integraciji razrovanog društva – npr. uz pomoć nekog novog mita, druga grupa očekuje epohu osnažena pluraliziranja i fragmentiranja. Ono što je u tolikoj mjeri suprotno može, opet, dakako, u drugom odnosu i kongruirati, kao što je to u ovom slučaju opoziv uma, gdje prijatelji mita i fragmentisti ne zaostaju jedni iza drugih, premda iz suprotnih razloga: naime, prijatelji mita spočitavaju umu da ne može izvršiti zahtijevano ujedinjenje te da ga razara; fragmentisti, pak, umu spočitavaju upravo ono suprotno: um eo ipso producira jedinstvo čime je implicite terorističan.

Uzmu li se u obzir ti paradoksi razumljivo bi bilo ako bi se odbacila sva nada u mogućnost da taj fenomen bude shvaćen i ako bi se htjela slijediti preporuka izrečena prije nešto vremena: da se ubuduće naprosto zadovolji starorabljanim kovanicama kao što su Post, Post-bote i Post-scheck i da se o post-moderni više ne brine.

To podsjeća na jednu britku šalu što se pojavila na jednom savjetovanju o arhitekturi. Ispravno se utvrdilo da se mnogi graditelji postmoderne oslanjaju na jednu paradnu građevinu rane moderne, na Veliku salu Poštanske štedionice Otta Wagnera u Beču, iz 1906. Tada je jedan od sudionika savjetovanja dovitljivo pomislio kako se je time konačno pronašlo uvjerljivo tumačenje riječi post-moderna: to je očito moderna ove pošte i one tradicije koja se uz tu poštu vezuje.



Ova površna šala ima, doduše, jedno dublje značenje, jer uistinu postoji srodnost između suvremene postmoderne i ondašnje rane moderne ali, prije nego što se može ući u takve pojedinosti, treba naznačiti genealogiju i karijeru izraza postmoderna s onu stranu prebrzih etiketija i prodornih jezičkih ukrasa. Pritom se sudara sa zbilja čudnim kolebanjima izraza, ali ipak se uskoro mogu otkriti jedinstvene konture istinskog pojma. Cilj je buduća razrada pojma postmoderna. Ovdje se, dakle, ne popušta feljtonističkoj razuzdanosti koja samo znade razglasiti kako se u postmoderni radi o raspoloženjima, o proizvodljivosti i kako se tu širi dirljivost. Tko samo o tomu znade zboriti, taj sama sebe nudi za najgori primjer baš onoga što oplakuje. Nastojanje oko pojma postmoderna pokušava zabraniti izopačenu igru takve trule kritike.

#### Genealogija pojma postmoderna

Najprije se moraju označiti tri rana iniciranja pojma. Pritom prva dva iniciranja ostaju bez uspjeha, a tek treće vodi, na putu usporene indukcije, do inicijalnog paljenja današnje karijere pojma. Ovo je inicijalno paljenje u svakom slučaju uspjelo već 1959. No, prvo je nastupanje izraza daleko ranije. I ovdje se dokazuje maksima povjesničara pojma, koju je formulirao Lutz Geldsetzer, a prema kojoj prvo pojavljivanje određenog pojma treba datirati oko pedeset godina ranije nego što se to obično pretpostavlja. Godina rođenja ovog izraza je 1917. Tada se pojavila knjiga Rudolfa Pannwitza *Kriza europske kulture* gdje je debitirao adjektiv postmoderno. Pannwitz govori o "postmodernom" čovjeku "koji je svakovrsan". Nakon što je objasnio kako su "u našem vremenu krize smiješna sva kulturna stremljenja", slijedi zaključni stav koji sadrži Pannwitzovu postmodernu perspektivu razrješenja: "sportski oblikovan i nacionalno svjestan, a militantno odgojen i religijom nadahnut, postmoderni je čovjek mekušac pokriven krastama, jedan just-mileu dekadenta i barbara isplivao iz plodne štrudle velike dekadencije".<sup>1</sup>

Pannwitz tako piše malim slovima, bez interpunkcije i u jednom dahu. To je naporno za čitanje i ipak – uprkos novom oblikovanju riječi – sasvim poznato. To je izjev Nietzschea, da ne kažemo kič Nietzschea, jer Pannwitzova su nadolijevanja bez dvojbe dobro, vrlo dobro i čak sasvim dobro zamišljena, ali su ipak penetrantno mišljena. Od izvanrednog je značaja svakako to što Nietzscheova dijagnoza patologije moderne i prevladavanja iste s pomoću natčovjeka obrazuje foliju Pannwitzova projekta. (Zanimljivo je da Nietzsche od početka stoji iza izraza, Nietzsche kojega se zaklinje kao očinsku figuru postmoderne, kako u pozitivnom tako i u negativnom smislu.) Pannwitzov postmoderni čovjek treba prevladati dekadenciju i nihilizam, kao i njegov uzor natčovjek, jer su dekadencija i nihilizam i za Pannwitzu bijeda moderne. Postmoderna je, prema ovom prvom navještanju, uzlet koji tek slijedi nakon vala moderne.

Sasvim se drugačije izraz javlja 1934. neovisno o Pannwitzu, kod Federica de Oniza, jednoga španjolskog književnog znanstvenika<sup>2</sup>. Prema njemu, postmoderna nikako ne najavljuje sljedeći izdanak kulture, nego označava kratko, prošlo razdoblje u području književnosti. Točnije, u španjolskom i hispanoameričkom pjesništvu. Postmodernismo je po Onizu faza korekture što traje od 1905. do 1914. i koja slijedi modernismo (1896–1905) prije no što se ovaj, obnovljen i osnažen, pojavi u ultramodernismo (1914–1932).<sup>3</sup> Postmoderna, dakle, ovdje predstavlja jednu kratku međuigru prvog i osnaženoga drugog modernizma.

Opet se sasvim drugačije izraz post-moderno javlja u engleskomu govornom području. To se događa prvi put 1947. kada D.C. Somervell uređuje jednotomno kratko izdanje prvih šest dijelova glavnoga enciklopedijskog djela Arnolda Toynbeea *Studija o historiji*.<sup>4</sup> Tu post-moderno označava suvremenu fazu zapadnoeuropske kulture. Glavna je godina ove postmoderne 1875, što je već spomenuto, a oznaka je te postmoderne prijelaz s politike nacionalno-državnoga mišljenja na globalnu interakciju.

Toliko o sporadičnom javljanju izraza. On se javlja što je više moguće dispartatno: niti postoji uzročna veza između primjena, niti se da prepoznati neka sadržajna veza. Već je područje primjene u najvećoj mogućoj mjeri različito. Prvi put se ono tiče cjelokupne kulture, drugi put literature, treći put specijalno politike. Isto se tako kronologija koleba od jedne čisto buduće perspektive preko faze početka stoljeća do jedne epohe koja je počela već 1875. Najposlije, vrednovanje je u najvećoj mjeri divergentno: postmoderna jedanput znači vrhunac, drugi put kratku međufazu, treći put je fenomen starine. No iako je upotreba izraza ponajprije tako dispartatna, već uskoro će iz toga nastati jedan dobro kontinuirani pojam.

#### Izgradnja pojma u sjevernoameričkoj debati o književnosti

Paradigmatski je formacija pojma uspjela u sjevernoameričkoj debati o književnosti.<sup>5</sup> Izraz je preuzet od Toynbeea,



ali je ispunjen drugim sadržajem. To se događa 1959. kod Irving Howea i tu počinje uža diskusija što vodi do suvremene debate o postmoderni.<sup>5a</sup> Howe utvrđuje (i uskoro ga u tomu slijedi Harry Levin) kako je suvremena književnost, u odnosu spram velike književnosti moderne – one Yeatsa, Eliota, Pounda i Joycea – obilježena uspavanošću, zapuštanjem inovatorske potencije i probojne snage.<sup>6</sup> S tim u vezi ona je označena kao postmoderna. Postmoderna na početku aktualnog užeta diskusije dakle ne signalizira jedan novi kulturalni vrhunac nakon vala moderne (kao kod prvog javljanja izraza, kod Pannwitz) nego sadrži, upravo obratno, dijagnozu jednoga slabog vala nakon fulminantne zapjenjenosti moderne.

Pri ovoj se negativnoj dijagnozi svakako nije ostalo. Howe i Levin nisu svoje pronalaskе držali tužbalicama, nego su uputili na to kako je posve naravno – ako jedan proboj moderne slijedi faza konsolidiranja, ako postmoderna vremena, uspjehom moderne lišena tabua, nude manje šansi za profiliranje i ako novo masovno društvo svoju adekvatnu sliku nalazi u niveliranim formama. I uskoro se je, naime već sredinom šezdesetih godina, doseglo novo pozitivno vrednovanje ove postmoderne književnosti. Kritičari kao Leslie Fiedler i Susan Sontag prestali su se isključivo orijentirati spram mjerila klasične moderne. Time su odbacili kulturalno-pesimističke tonove i zadobili slobodu da zapaze i brane osobite kvalitete ove nove književnosti. Odlučno djelovanje autora kao što su Boris Vian, John Barth, Leonard Cohen i Norman Mailer sagledano je sada u novoj vezi elitne i masovne kulture. Dok je književnost klasične moderne bila vrlo fino napeta, ali također i elitna, te je svojom igrom staklenih perli dostizala samo gornji intelektualni sloj, nova se literatura probija iz ovog tornja od bjelokosti.

Tako je to izložio Leslie Fiedler 1969. u svojem poznatom članku *Cross the border – close the gap* (Prijeći granicu – zatvoriti grob).<sup>7</sup> Značajno je i to što ovaj članak nije prvo objavljen u nekom listu za književnost, nego u Playboyu. Prelaženje granice je program ove književnosti i, ujedno, postupak književne kritike koja tu književnost propagira.

Fiedler počinje svoj članak kategorički: “Gotovo su svi današnji čitaoci i pisci – efektivno od 1955 – svjesni činjenice da mi proživljavamo smrtnu borbu lite-rarne moderne i porodijske muke post-moderne. Vrsta književnosti koja je za sebe zahtijevala oznaku moderna (s tom drskošću kao da ona reprezentira najveći napredak u senzibilnosti i formi i kao da nakon nje novost više ne bi bila moguća) i koje je pobjednički pohod počeo nešto prije Prvoga svjetskog rata, a nešto vremena nakon Drugog je okončao, ta je vrsta mrtva, ona pripada povijesti, a ne zbilji. Za roman to znači da je vrijeme Prousta, Joycea i Manna prošlo, kao što su i u lirici T.S. Eliot i Paul Valery passe”.<sup>8</sup>

Na drugomu mjestu stoji: “Predodžba o jednoj umjetnosti za obrazovane i jednoj podumjetnosti za neobrazovane svjedoči o posljednjem ostatku jedne rđave razlike u industrijskomu masovnom društvu, razlike koju priznaje još samo jedno klasno društvo”.<sup>9</sup>

Umjesto toga u kontekstu nove, postmoderne književnosti treba prevladati sve moguće granice:

“Postmodernizam pruža jedan primjer mladoj masovnoj publici te potiskuje izvjesne zastarjele i nevoljne kritičare iz njihova nekadašnjeg elitnog statusa, utoliko što nudi slobodu koja te kritičare u mislima više plaši nego ohrabruje. Postmodernizam zatvara ponor između kritičara i publike, čak ako se pod kritičarom razumije vodič u pitanjima ukusa, a pod publikom njegovo sljedništvo. Važnije je da kritičar zatvara ponor između umjetnika i publike ili, u svakom slučaju, između profesionalizma i amaterstva u umjetnosti. Sve drugo dolazi sasvim logično”.<sup>10</sup>

Književnost postmoderne dostiže takva društvena i institucijska prekoračenja granica tako što se vezuje uz različite motive i pripovjedne sadržaje te više nije puko intelektualna i elitna nego ujedno romantična, sentimentalna i popularna:

“Zatvoriti ponor znači ujedno i prekoračiti granicu između čudesnog i vjerojatnog, zbiljskog i mitskog, građanskoga svijeta s budoarom i držačom za knjige i carstva, kojeg se dugo običavalo označavati kao bajku a koje, na koncu, nestaje u dimu otkaçene fantasterije”.<sup>11</sup>

“San, vizija, ekstaza: oni su ponovno postali istinskim ciljevima književnosti. Jer, naši najnoviji pjesnici u ovim krajnjim vremenima shvaćaju ono što su u vrijeme početka shvaćali i njihovi najudaljeniji prethodnici, a to je da nije dovoljno samo poučavati i zabavljati. Oni su uvjereni u to da se čudo i fantazija, koji oslobađaju duh od tijela i tijelo od duha, moraju udomačiti u jednomu svijetu strojeva, te se možda smiju promijeniti ili transformirati, ali nikako razoriti ili potisnuti”.<sup>12</sup>

Time je postmodernistički pisac za Fiedlera “dvostruki agent”<sup>13</sup> “u istoj mjeri kod kuće i u realnosti tehnologije i u sferi čuda<sup>14</sup> – i prema tomu, spreman i za ekskurzije u polje mita ili dimenzije erotike. Višejezičnost je, a ne niveliranje, krajnji put književnosti postmoderne. Ona je označena višestrukom, najmanje dvostrukom strukturom što vrijedi semantički kao



i sociološki. Ta literatura stvara vezu kako između zbilje i fikcije tako i između elitnog i popularnog ukusa. Time je 1969, dakle deset godina nakon početka debate o književnosti postmoderne, dostignuta ubuduće trajna<sup>15</sup> te i za ostala područja obvezatna temeljna formula: postmoderna je ondje gdje se prakticira načelni pluralizam jezika, modela i načina postupanja, i to ne u puko različitim djelima, nego u jednom te istom djelu, dakle interferencijski. Postmoderna – s početka sporadičan i vrlo disparatan izraz – u raspi o književnosti zadobiva konture jednoga istinskog pojma te je time (u jednoj tipičnoj protočnoj formi koja se onda ponavlja i u ostalim područjima), uznapredovala od negativne vokabule, koja je registrirala fenomene uspanosti, do pozitivne vokabule, koja imenuje sadašnje i buduće obaveze, te kao precizan sadržaj posjeduje jedan odlučan pluralizam.

#### Postmoderna versus posthistoria

Na ovoj bi točki moglo biti korisno uputiti na razliku postmoderna – posthistorija. Posthistorija, teorem post-povijest, tvrdi da se ubuduće više ne mogu očekivati neke inovacije. Povjesne su se mogućnosti odigrale, a industrijsko je društvo preuzelo jednu reprodukcijisku formu koja nove koncepte i vrijednosti, općenito nove impulse, ne koristi, a koja ih, kad bi se pojavili, ne bi ni mogla uvažiti. Ono što teče i protječe jest socijalno–ekonomijski aparat zbrinjavanja ljudskih masa, koje se stalno umnažaju. Sve je drugo efemerno i epigonalno, iluzija. Od velikih ključnih stavova do protesta pojedinca. Poticajne su još samo snage institucijsko–tehničke naravi, a kulturalno su duhovne snage još samo teatar. S ovim teoremom posthistorije kako ga je, prije svih, razvio sociolog Arnold Gehlen prije pedeset godina,<sup>16</sup> postmoderna nema ničega zajedničkog. To što oba teorema vjeruju u neko nakon ne opravdava zaključivanje na identitet biti – što, nažalost, prečesto biva i što jest jedna od najignorantnijih strategija za diskreditiranje postmoderne. Jer oni bi, u najmanju ruku, morali vjerovati u isto. Ali, tomu očito nije tako. Vjerovati u nešto nakon moderne svakako je bitno skromnije nego vjerovati u nešto nakon cjelokupne povjesti. A vjerovati u nekakav nadolazeći korak napredovanja, što čini postmoderna, jest suprotnost onomu što je ujedinljivo s tezom posthistorije o koncu svakog napredovanja. Uz to je i cijeli patos u najvećoj mogućoj mjeri različit. Dijagnoza je posthistorije pasvina, gorka ili cinična i svakako siva. Prognoza je pak postmoderne aktivna, optimistička, skoro euforička i svakako šarolika. Svakako se je na početku postmoderna mogla pobrkati s posthistorijom, jer tada je govor o postmoderni implicirao dijagnozu jedne klonulosti. No, uskoro se je ona prometnula u izričitu proklamaciju novih mogućnosti i upravo je time postala zajedničkom dijagnozom i parolom budućnosti. Otad ona naviješta jednu budućnost koja ne označava kao budućnost posthistorije, umirenje razlika i fazu neprekoračive indiferencije, nego upravo epohu osnažene višestrukosti interferencija i novih konstelacija.

#### Postmoderna u arhitekturi

Postmoderna je, za zajedničku svijest, postala najpoznatijom u arhitekturi. Arhitektura je područje artikulacije postmoderne par excellence. Pa ipak se je termin postmoderna ovdje relativno kasno probio i udomaćio, naime tek od 1975. Tomu prethodi svakako jedna sporadična i jedna polemična primjena izraza. Jednom je Joseph Hudnut taj izraz sporadično primijenio u naslovu članka o "postmodernoj kući" iz 1949.<sup>17</sup> te ga u tekstu više nije nijednom primjenio i objasnio, tako da se pretpostavljalo kako je Hudnut samo htio svom kolegi iz Harvarda, Walteru Gropiusu, pioniru moderne, pripremiti par neprospavanih noći. Izraz je potom u polemiku uveo Nikolaus Pevsner, papa anglosaksonske kritike arhitekture i angažirani branitelj moderne i to 1966/67. za osudu "antipionira" koji su se, po njemu, odmetnuli od moderne.<sup>18</sup>

Postmoderna je postala standardnim izrazom u arhitekturi tek kod Charlesa Jencksa, američkog arhitekta i kritičara arhitekture koji je preselio u London. On je 1975. istodobno s Robertom Sternom, prenio termin iz književnosti u arhitekturu te time ujedno transferirao debatu o postmoderni iz USA u Europu gdje je, otad, arhitektura ostala vježbovnim poljem spora oko moderne i postmoderne. Naslov tadašnjega Jencksovog članka glasi The Rise of Postmodern Architecture (Nastanak postmoderne arhitekture).<sup>19</sup> Moglo bi se upitati zašto je odbačena druga polovina inače uvriježene formule. Ono što počinje sa the Rise obično se nastavlja s and the Fall. I bilo bi uzbudljivo – i uostalom ne teško – već danas pridati tu dopunu.

Jencksov je pojam arhitektura postmoderne posve konkordantan s pojmom književnost postmoderne. Jencks ga je preuzeo pravo od Fiedlere. U svom izlaganju u Uvodu knjige Jezik arhitekture postmoderne, on javno piše Fiedlerovom olovkom: "Greška moderne arhitekture bila je ta što se ona usmjeravala na elitu. Postmoderna pokušava prevladati zahtjev elitnog i to ne odbacivanjem elitnog, nego širenjem jezika arhitekture u različitim pravcima – u pravcu onoga temeljnog, u pravcu predaje i komercijalnoga žargona ulice. Odatle dvostruko kodiranje arhitekture, traženo i od elite i od čovjeka s ulice".<sup>20</sup>



To je očito *Cross the border – close the gap* s pomoću stupova i nosača štala, a Jencksovi su dvostruki koderi arhitektonska uskrsnuća Fiedlerovih literarnih “dvostrukih agenata” (iako to Jencks nerado čuje).

Dakle, u arhitekturi postmoderne u osnovi leži kako socijalna tako i semantička motivacija. Kao što se je književnost moderne sastojala iz apartnih rezbarija od bjelokosti, tako je i arhitektura moderne bila široko intelektualna i elitna te nije dostizala srca i želje većine. Ona se najviše povlačila u koncizni jezik stakla i čelika, kulminirala je u hermetičko-kristalnim građevinama i odbacila svaki pakt s konkretnim izrazom i govornim oblikom. Njezin je apstraktni jezik bio pandan prosvjetiteljsko-modernoj koncepciji čovjeka kao građanina svijeta te subjekta s univerzalističkim moralnim principima. Inteligibilnom karakteru mogla je odgovarati jedino natpartikularna arhitektura čiste jasnoće i transparentnosti. To je dakako vodilo do toga da se je – u jednom poučnom općenju funkcionalističke doktrine – npr. projekt upravne zgrade neke tvrtke koja proizvodi rum mogao lako preoblikovati u muzej moderne umjetnosti; to se dogodilo 1965. u Berlinu, gdje je Nacionalna galerija Mies van der Rohea (koja je kao građevina dragulj, a kao muzej prilična katastrofa) proizašla iz projekta ladice pripremljena za Bacardi u Santiago de Cuba.

Nasuprot tomu je postmoderna arhitektura u Jencksa označena time što svjesno zahtijeva korisnika i promatrača i u tom je smislu zasnovana kao jezik. I naslov Jencksove važne knjige koja se pojavila 1977. glasi *Jezik postmoderne arhitekture*. U našem društvu, označenom gravirajućom pluralnošću očekivanja i kultura ukusa, arhitektura, dakako, može doseći cilj komunikacije samo ako može zahtijevati različite slojeve korisnika. To joj polazi za rukom ako kombinira jezike različitih arhitekture. Ona mora istodobno primjenjivati najmanje dva “arhitektonska jezika” kako bi se razlikovala od monolitne umjetnosti moderne i to npr. spojem tradicijskog i modernog, elitnog i popularnog, internacionalnog i regionalnog kôda. To razumije formula o “dvostrukom kôdiranju”, fundamentalnom kriteriju postmoderne arhitekture. Još jednom Jencks:

“Jedna postmoderna građevina zahtijeva istodobno najmanje dva sloja pučanstva i to je njezina kratka definicija: arhitekta i angažiranu manjinu, koji brinu o specifičnim problemima arhitekture kao i široku javnost i žive stanovatelje koji se zanimaju za pitanja komfora, tradicijskog načina gradnje i naravi života. Postmoderna arhitektura tako djeluje dvospolno i to, da dam jednu vizualnu definiciju, poput fronta jednoga klasičnoga grčkog hrama. Hram je geometrijska arhitektura s nadalje elegantno kaneliranim stupovima, i sa, osim toga, nemirnom tablom ispunjenom gigantima u boju, te sa zabatom obojenim u svijetlocrvenu i plavu boju. Arhitekti mogu iščitati metafore, koje su u tome sadržane, i suptilno značenje kapitela, dok publika shvaća eksplicitne metafore i iskaze kipara. Dakako, svatko shvaća ponešto od oba kôda, isto kao i kod postmoderne građevine ali, zacijelo, različitim intenzitetom i sposobnošću spoznavanja. Ovaj je diskontinuitet kultura ukusa ono što proizvodi kako teorijsku bazu tako i “dvostruko kôdiranje” postmoderne. Karakteristični graditelji postmoderne jasno pokazuju jednu dualnost, jednu svjesnu shizofreniju”.<sup>21</sup>

Pritom je, naravno, “dvostruko kôdiranje” samo minimalna formula. Jedna postmoderna građevina, upravo je rečeno “zahtijeva najmanje dva sloja pučanstva istodobno”. U vremenima fundamentalnoga sociologijskog i estetičkog pluralizma radi se upravo o višejezičnosti, a ona počinje – s onu stranu “univalencije” moderne – dvojezičnošću. Paradni primjer eksplicitne višejezičnosti u Njemačkoj je, u Stuttgartu, Stirlingova nova zgrada Državne galerije iz 1984. Građevina je eklatantno poliglot-ska. U svakom se pogledu u igru uvode različiti kôdovi, tradicijski i moderni, konstruktivistički i predstavljajući, elitni i popularni. Muzejsko se na svom mjestu inscenira kao i hipertehničko. Za znalca je to hommage za Mies van der Rohea, a i popularni ukus nalazi užitak u zelenim podovima i rukohvatima, obojenim u pop boje, snježnobijelu i ljubičastu. Prožimaju se i reprezentativna Schinkelova arhitektura i činjeničnost naselja Wiesenhof i, do živog titranja dovedeni, raster od stakla i drastična obojenost pop-kulture te obrazuje jedan kompleksan arhitektonički predio. Stirlinga se je, zbog takve višejezičnosti, prozvalo Jamesom Joyceom arhitekture.<sup>22</sup> Kao što je Joyce radio s uzvišenim jezikom i sa slangom, sa žargonom novina i stilom grčkoga junačkog epa, tako i Stirling oblikuje i elitnim i trivijalnim jezikom arhitekture, univerzalnim kôdom i dijalektom, formulama patosa identifikacije i zazivima iritacije. Time višejezičnost postmoderne arhitekture, koju je postulirao Jencks, postaje sveobuhvatno zorna.

Nešto je drugačiju formulu od Jencksa za postmodernu arhitekturu predložio Heinrich Klotz, direktor Deutschen Architekturmuseumsa u Frankfurtu na Meini i jedan od vodećih njemačkih teoretičara za arhitekturu postmoderne. Prvo: po Klotzu je izraz postmoderna manje sretan. Prepaušalan je te preopterećen negativnim pojavama, i tijesno vezan uz “populističku

scenu užitka" ili "nostalgiju historizma".<sup>23</sup> Ali: "Koliko je mnogo pojam postmoderne vodio pogrešnim predodžbama, toliko ga malo danas mi možemo zamijeniti nekim boljim".<sup>24</sup> Više se ne radi o izrazu; može se brinuti samo o tomu da ga se ne koristi prejednostrano i pogrešno, da se sačuvaju njegovi kritički potencijali, da se ne legitimira proizvoljnost u njegovu nazivu.

Klotz spaja drugačije od Jencksa. On naglašava više semantičku nego komunikacijsku stranu. Za nj je u arhitekturi postmoderne odlučujuće ponovno stvoriti tvorevine fikcije i mjesta imaginacije. Paradnom kriteriju moderne, funkciji, pristupa postmoderno kriterij fikcije: "Ne samo funkcija, nego i fikcija". Tako glasi formula za postmoderna Heinricha Klotza.<sup>25</sup> On to tumači ovako: "U arhitekturi je, prividno, uvijek jedan aspekt cijeline. Građevina nije čisto umjetničko djelo (...) Arhitektura stoji neposredno u vezi sa životom te podliježe interesima korištenja jače od bilo koje druge grane umjetnosti. No pod vladavinom funkcionalizma iz arhitekture je posve protjeran udio fikcijskog, te je preostala još samo tehnika gradnje. Jedna gotička katedrala, za koju je njezin prvi graditelj, opat Suger, rekao da je odrazom nebeske države na zemlji, da je odsjaj božanskoga svijetla u našoj zbilji, ne bi nikad mogla nastati u uvjetima funkcionalizma. Odražavalački i kazivalački karakter arhitekture, građevina kao mjesto opjevano, kao umjetnička fikcija je postala dječjom bajkom, koja u svijetu trezvenih odraslih više ne može zahtijevati nikakvu važnost. Danas nam je u planu osloboditi arhitekturu apstrakcije puke svrhovitosti i vratiti joj njezin potencijal, kako bi se opjevana mjesta iznova učinila mogućima".<sup>26</sup>

"Tada nisu više rezultat spremišta funkcije i čudo konstrukcije nego su to predodžbe o simboličkim sadržajima i graditeljskim temama: estetičke fikcije, koje ne ostaju apstraktne "čiste forme", nego se pojavljuju predmetno".<sup>27</sup>

Naravno, postmoderna formula Klotza – "ne samo funkcija nego i fikcija" – ne osporava formulu koju je predložio Jencks, nego nudi samo nešto drugačiju konkretniju dupliranja, koju je zahtijevao Jencks. I kada Klotz predbacuje Jencksu da si je dopustio inspiraciju s pomoću diskursa literature, tada on sugerira jednu razliku koja nije nikakva razlika, jer je postmoderna formula Klotza, preformirana diskursom književnosti isto onoliko koliko je to i Jencksova formula, i to istom očinskom figurom, Leslie Fiedlerom. Već je Fiedler stavio u prednji plan moment vizije i već je kod njega fikcija postala vodećom vokabulom obrata. To još jednom pokazuje koliko kongruiraju pojam postmoderne u literaturi i onaj u arhitekturi. Korespondencije su gušće nego što bi to teoretičari htjeli razaznati. Postmoderna označava jednu jedinstvenu strukturu koja nije vezana za rodne granice.

Moglo bi se pomisliti kako je višejezičnom artikulacijom arhitekture, koji zahtijeva postmoderna, nesrazmjerno teže ovladati nego svakom jednojezičnom. Pluralizam lako vodi u eklekticizam i proizvoljnost. Potpourri i Disneyland su bliski promašaji tražene višestrukosti. Puko potenciranje mnoštva ne pojačava višestrukost nego je, niveliranjem, guši. No, postmoderni projekt, prema svojoj ideji, nikako ne znači pledoaje za eklektičke citate i komadiće uloga. Ono što se traži jest u prvom redu, da pojedinačne vokabule ne bruje uokolo kao jezičke krpe, nego da se predoče logika i specifične mogućnosti njihova jezika. Samo je tada ispunjen postmoderna kriterij višejezičnosti, a u drugom je slučaju puko insceniran neki Tohuwabohu.

U zbilji je, svakako, odveć često dolazilo do takvih površinskih krivotvorenja pa su se na taj način proširile mnoge opravdane averzije spram postmodernoga. Arhitektura se je, osobito u zemljama gdje je dugo vremena izostala obuhvatna kritička diskusija moderne, kao u Saveznoj Republici Njemačkoj, oslanjala, s kašnjenjem i nostalgijom, na internacionalni trend te je brzo kopirala etiketirajuće komadiće uloga umjesto da razvije zbiljska rješenja. Današnji se vodeći arhitekti postmoderne više ne žele nazivati postmodernima kako se ne bi gurali u isti lonac, u međuvremenu, s prodornom fasadom jedne pseudo-moderne. I protivnici cijelog pokreta, kao Habermas, olako izjednačavaju postmoderna s tom kulisom i historizmom te je paušalno odbacuju kao neokonzervativnu. No, dostignute forme i motivi pokreta time nisu pogođeni. U pokretu se radi o širenju mogućnosti, koje podnosi račun aktualnom pluralizmu, a historijsko je vraćanje unatrag samo jedna metoda da se ponovno prisvoje potencijali, izgubljeni u iskrčenoj šumi moderne.<sup>28</sup> Uostalom, pozivanje na moderna danas je već odavno pozivanje na tradiciju, tako da moderan može biti samo onaj koji odbacuje ideologiju modernizma koja pak zabranjuje jedno takvo pozivanje na tradiciju. Upravo ovaj sud pripada ključnim iskustvima postmodernizma.

#### Postmoderna u slikarstvu i skulpturi

I u slikarstvu i u skulpturi, od sedamdesetih godina, utvrđeno je jedno pomicanje akcenta ka snažnijim poetskim, emocionalnim i ambivalentnim vrijednostima, ali je izraz postmoderna ubuduće u ovom području manje primjenjivan. To stoga što je spektar moderne bio nesrazmjerno širi u slikarstvu nego u arhitekturi. Dok je u arhitekturi (vrlo pojednostavnjeno domini-



rala funkcionalistička kičica, slikarstvo je, od Kandinskog, obuhvaćalo ne samo veliku apstrakciju, nego i veliku realistiku. Stoga Gottfried Boehm, bazelski historičar umjetnosti, angažirani zastupnik moderne, može reći da bi se glede slikarstva pojam postmoderne mogao s utjehom odbaciti. Ono što bi tu istupalo u novom uobličenju moglo bi se bez daljnjega pripisati mogućnostima moderne.

Na drugoj strani, i u ovom području postoji jedan jasan postmodernizam, samo on ovdje nosi drugi naziv: transavangarda. Ova je oznaka, koju je uobličio Achille Bonito Oliva, talijanski historičar umjetnosti i organizator izložbi, očito sasvim paralelna izrazu postmoderna, jer je avangarda fungirala kao parola estetičkog modernizma te tako transavangarda označava upravo jednu poziciju s one strane modernizma, nakon modernizma, jednu postmodernu poziciju.<sup>29</sup>

Za ovaj je koncept transavangarde karakteristično odvajanje od opoziva socijalnog naloga umjetnosti, ugaonog stupa avangardnog teorema moderne. Umjetnik ne želi više biti estetički nadničar ili propagator jedne društvene utopije.

“Umjetnost ne može biti praksa pomirenja, budući da je ona uvijek produkcijom diferencija.<sup>30</sup> Propast ideologije, gubitak općenitoga teorijskog stajališta gura ljude na stranputicu, koja cjelinu društva ne može realizirati u terminima zdravog eksperimentiranja, nego u terminima jednoga neugodnog iskustva (...) Umjetnost je, per definitionem, jedna asocijalna praksa koja nastaje i razvija se u izdvojenim i tajnim mjestima i koja, očito, ne polaže računa o uvjetima pod kojima se razvija jer, osim unutarnjih poriva, ona ne treba drugih poticaja za svoje rukovođenje”.<sup>31</sup>

Pa ipak se umjetnosti, zbog njezina radikalnog individualizma, pripisuje jedna socijalna funkcija drugoga stupnja: s obzirom na općenitu krizu društva, to tvrdi Oliva, još jedino umjetnost nudi mjesta ljudskosti, jedino ona nudi modele jednog izlaza:

“U toku razvoja čovjeka umjetnost se je uvijek predstavljala kao jedan alarmni sistem, kao sredstvo zastrašivanja da bi se zahvatile društvene i općenito – povijesne transformacije. Tako umjetnost omogućuje pronalaženje izraza i prevladavanja s onu stranu blokiranja, koje je prividni produkt trenutnih okolnosti. U tom je smislu umjetnost permanentno prakticiranje krize. Umjetnost je simboličko mjesto genetičke selekcije, prostor preživljavanja u okolnostima kada nije moguće živjeti – ako je to uopće moguće.”<sup>32</sup>

Kako za literaturu i arhitekturu tako i za umjetničku praksu vrijedi jedan striktni pluralizam. Garancija za to jeste njezin forsirani individualizam. Odvajanje od jednoga utopijskog modela i prelaženje ka mnoštvu najrazličitijih iskušenja karakteristično je za noviju umjetničku scenu. Upravo u aktualnim formama postaje evidentno tipično postmoderno povezivanje i prožimanje heterogenih projekata. Ono se nalazi od Mimmoa Paladinoa do Maria Merza, od Garya Stephana do Alberta Hiena. Fenomeni hibridnog oblikovanja, iritirajuće kombinacije, interes za preskakanje u neočekivano oblikuju sliku. Isto vrijedi za noviji razvoj u drugim područjima umjetnosti – od glazbe do teatra te od baleta do filma.<sup>33</sup>

#### Sociologija: postindustrijsko i postmoderno društvo

U sociologijskoj se analizi govori prije o postindustrijskom nego o postmodernom društvu. I posljednji je izraz doduše propagiran, i to prvi put 1968. kod Amitai Etzionia, u njegovoj knjizi Aktivno društvo,<sup>34</sup> no prednost je steklo govorenje o postindustrijskom društvu, i to počev od publikacija američkog sociologa Davida Riesmana i francuskog sociologa Alaina Tourainea. To govorenje je, nakon toga, svoju važnost steklo ponajprije radovima američkog sociologa Daniela Bella.<sup>35</sup> Postindustrijsko društvo jest društvo informacija, društvo koje je označeno primatom teorijskog znanja – dakle primatom znanstvenog, ne više industrijskog kapaciteta.<sup>36</sup>

Odnos toga društva spram onoga što smo dosad upoznali kao postmodernu u prvoj instanci jest negativan. Između vrijednosti postmoderne kulture i vrijednosti postindustrijskoga društva postoji naime načelan disparitet. Dok se tehnologijsko–ekonomijski poredak i orijentira spram mjerila racionalnosti funkcije i efikacnosti, kultura, suprotno, propagira samoozbiljenje i užitek.<sup>37</sup> I to kultura postmoderne čini kao i ona moderne, samo u još većoj mjeri. Ponor između ovih dviju sfera postaje postindustrijski veći.<sup>38</sup> Po Bellu općenito vrijedi da društvena područja takve vrste slijede različite predodžbe te da se više ne mogu svesti na jedan zajednički nazivnik. Politika npr. predstavlja treću sferu i potom slijedi i treće mjerilo, mjerilo jednakosti.<sup>39</sup>

Tako ipak postoji jedna načelna korespondencija između postmoderne i ukupne postindustrijske situacije. Divergentnost što prožima postmodernizam, ujedno vrijedi za cjelinu društva. Doduše postmodernizam po Bellu, pripada samo jednoj društvenoj sferi – sferi kulture – ali prodorni su pluralizam i neprevladiva heterogenost različitih paradigmi, po kojima se



prepoznaje kulturalni postmodernizam, principi postmodernog društva uopće, utoliko što je ono karakterizirano mnoštvom konfliktirajućih i neujedinljivih mjerila. I Bell je uputio na to da takva heterogenost u postmodernom društvu ne postoji samo između sfera privrede, kulture i politike, nego zadire i u pojedinačne subjekte: svatko od nas, tvrdi Bell, posjeduje mnoge sklonosti i identitete te slijedi različite interese i vrijednosti.<sup>40</sup>

I konflikti između njih ne mogu se izbjeći, a pomirenje je nemoguće. Stoga je postmoderno društvo neprevladivo pluralno.<sup>41</sup> Onaj koji bi htio prekoračiti taj pluralizam bio bi ignorant ako bi to pokušao kao sociolog, a ako bi tako politički djelovao bio bi diktator.

Zanimljivo je da ova postmoderna optika kongruira s ostalim sociologijskim analizama, koje se ne deklariraju kao postmoderne. Tako s Habermasovom koncepcijom, koja u svakom slučaju proizlazi iz jedne gravirajuće heterogenosti mjerila i zahtjeva te od upečatljivih odvajanja u društvenom polju. Kao glavne odrednice neka budu imenovani Izdiferenciranost aspekata racionalnosti i Sistem versus svijet života.<sup>42</sup> Design zbilje označen je diverzitetom i artikuliran spektakularno pod nazivom postmoderna, – nazvan tako ili drugačije, – očito je naprosto design zbilje sadašnjosti.

Stoga je zaludu sporiti se paušalno o progresivnosti ili reakcionarnom karakteru tema i tendencija postmoderne. Postmoderna svakako nije teorem stabiliziranja, kao što je to posthistorija, te se za to ne smije prividno – kritički izdavati. Može ostati otvoreno pitanje je li postmoderna vizija pluralnosti dovoljno snažna da ne ostane puko kulturalna, nego da promijeni i socijalno–ekonomijski sistem. Sociolozi konturiraju postindustrijsko društvo uglavnom iz efekata novih informacijskih i komunikacijskih tehnologija. To može dati povoda očekivanju da postindustrijsko društvo postane samo naprednijom formom industrijskoga društva.<sup>43</sup> No, svakako je zanimljivo da je Etzioni, kada je uveo pojam postmodernog društva, to društvo doduše odredio i primatom novih tehnologija, ali je pritom razmotrio dvije vrlo različite mogućnosti razvoja. Naime, kao prvu, rekli bismo postindustrijsku mogućnost napredovanja i jačanja moderne, a kao drugu, navlastito postmodernu mogućnost, razmotrio je šansu načelne revizije u prijelazu k aktivnomu društvu:

“Moderni je svijet okončan nakon Drugoga svjetskog rata radikalnom transformacijom komunikacijskih, spoznajnih i energetskih tehnologija. Njegovo je glavno obilježje bilo kontinuirano narastanje produktivnosti tehnologija proizvodnje, sa značenjem sve većeg zahtjeva za primatom vrijednosti kojima su ta sredstva trebala služiti. Doba postmoderne, kojega bismo početak mogli datirati u 1945, ili će proživjeti još dalekosežnije ponižavanje statusa tih vrijednosti, nasrtajem tehnologija, ili pak reafirmaciju normativnoga prioriteta tih vrijednosti. Hoće li pak društvo postati slugom ili gospodarom instrumenata što ih je proizvelo, ovisi o tomu koja će od alternativa prevladati. Aktivno je društvo vlastiti gospodar, ono je opcija kojom započinje vrijeme postmoderne”.<sup>44</sup>

#### Postmoderna u filozofiji : Jean–Francois Lyotard

Sličnu je ambivalentnost, pri svojem prvom zanimanju za ovu temu, zapazio i najmarkantniji zastupnik postmodernizma u filozofiji, Jean–Francois Lyotard. Svakako: za njega je ambivalentan razvitak tehnologije, ne postmoderna. Koncept postmoderne nije određen novim tehnologijama, nego je o njima neovisan te fungira kao mjerilo njihova vrednovanja. To treba naglasiti nasuprot pretpostavci prema kojoj je Lyotardov koncept postmoderne identičan s tezom o postindustrijskom razdoblju te bi zaista predstavljao kasno–modernu apologiju razvitka tehnologije. To je, u teorijskom in–fightu tvrdio Charles Jencks, koji ovdje očito brani svoj teorijski monopol od novonastale zvijezde i, u tu svrhu, Lyotarda hoće prognati u kasnu modernu i udaljiti ga od svoje postmoderne.<sup>45</sup> Dissens je između Lyotarda i Jencksa zanimljiv u jednom drugom pogledu i na to će poslije biti vrijedno vratiti se. No, u ovoj točki Lyotardove tobožnje afirmacije tehnologije Jencks je posve u krivu.

To zna svatko tko je čitao Lyotardovu knjigu o postmoderni, *La Condition postmoderne* (na njemačkom, *Das Postmoderne Wissen*).<sup>46</sup>

U njoj je Lyotard po prvi put razvio svoj filozofijski koncept postmoderne. I mora se naglasiti da je Lyotard autor filozofijskog postmodernizma. Nitko drugi nije tako rano, precizno i uporno razvio jedan filozofijski pojam postmoderne. U ovom je prvom predstavljanju postmoderni ustroj razrađen upravo u kritičkoj distanci spram novih tehnologija. O čemu je riječ?

Oba momenta – za što se je prethodno utvrdilo da su generalne karakteristike postmoderne – sistematski su razvijena u ovoj knjizi – kako dijagnoza raspada jedinstva – kao ishodišna situacija postmoderne – tako i zahtjev višestrukosti – kao budući zadatak postmoderne. Dosadašnje znanje uvijek je imalo formu jedinstva, a ovo je jedinstvo nastalo posizanjem za



velikim meta–pripovijestima. Još je u najudaljenijim, detaljnim istraživanjima bio očit jedan takav povratni odnos spram svelegitimirajuće ideje–vodilje. Novovjekovlje je, odnosno moderna, proizvelo tri takve meta–pripovijesti: emancipacija čovječanstva (u prosvetiteljstvu), teleologija duha (u idealizmu) i hermenautika smisla (u historizmu). Suvremena je situacija označena propašću ovoga jedinstvenog saveza i to ne prema navedenim sadržajima već prema svojoj cjelini. “Najjednostavnije možemo kazati: Postmoderna znači da se meta–pripovijestima više ne vjeruje”.<sup>47</sup> Totalitet kao takav postao je obsolentan i došlo je do oslobađanja dijelova. Ova bi dijagnoza propasti bila premalo originalna, njezin je sadržaj već često konstatiran. Postmoderna doduše počinje tamo gdje završava cjelina – pretpostavka jedan, ali ona se postavlja u kretanje tek ako se prepoznaje pozitivna strana ovog ukidanja i spoznaje kao šansa – pretpostavka dva.

To se, prema Lyotardu, još nije dešavalo početkom stoljeća u Beču. Ondje je ukidanje vodilo samo pesimizmu i žaljenju za izgubljenom cjelinom: “To je pesimizam koji je hranio generaciju početka stoljeća u Beču: umjetnike Musila, Krausa, Hofmannstahla, Loosa, Schönberga, Brocha, ali i filozofe Macha i Wittgensteina. Oni su, bez dvojbe, imali široku svijest o teorijskoj i umjetničkoj odgovornosti delegitimiranja. Danas možemo kazati kako je ovo žaljenje zaključeno. Ono se ne mora opet započinjati. Wittgensteinova snaga sastojala se je u tomu što nije pribjegao pozitivizmu što ga je razvio Bečki krug, i u tomu što je u svojem istraživanju jezičkih igara projicirao perspektivu jedne druge vrste legitimiranja (...) za nj se zanima postmoderni svijet. Čežnja za izgubljenom pripovijesti i sama je, za većinu čovječanstva, izgubljena, iz toga nikako ne slijedi da su ljudi prepušteni barbarstvu. Ono što ih od toga štiti jeste njihovo znanje da se legitimiranje može postići jedino iz njihove jezičke i komunikacijske interakcije”.<sup>48</sup>

Svršetak je te velike pripovijesti mogućnost višestrukosti ograničenih i heterogenih jezičkih igara odnosno djelatnih formi i načina života. Prilagođavanje ovoj mnogostrukosti, uknjiženje mnogostrukosti kao šanse i dobitka, sačinjava postmodernu u postmodernoj svijesti.<sup>49</sup> Stoga Lyotard naglašava višestrukost i neusmjerljivost jezičkih igara (pri čemu pojam jezička igra uključuje načine djelovanja i životne forme). Njemu je stalo do izgradnje diverziteta, koji se više ne bi mogao usklađivati preko generalističkih strategija jedinstva, nego bi nastao kao izvorna višestrukost koja se, kao takva, imade i prepoznati. Razumijevanje i konsenzus postoje samo unutar jezičkih igara, izvan njih ne. Ne postoji nikakav jezik koji ih sve obuhvaća, niti postoji ikakav govornik koji njima svima vlada. Jezičke su igre polimorfno diverzne, u tomu leži njihova snaga i u tom im treba pomoći.

Ova neprevladiva i pozitivno sagledana pluralnost sačinjava fokus postmoderniteta. U njezine konsekvence ubraja se i teškoća ujedinjenja heterogenog. Interes postmoderne usmjerava se na granice i konfliktne zone, na prepirke iz kojih proizlazi ono nepoznato i običnom umu protivno “paralogno”:

“Ovo istraživanje se, uz ostala, svodi na ideju iščezavanja prevlasti stalne, izvodive funkcije kao paradigme spoznaje i proročanstva. Ukoliko se znanost postmoderne posvećuje onomu neodlučivom, granicama točnosti, quantima, konfliktima s nepotpunim informacijama, fraktima, katastrofama, pragmatičkim paradoksima, ona skicira teoriju vlastitog razvitka kao diskontinuiranog, katastrofičnog, nesagledivog, paradoksalnog. On mijenja smisao riječi znanje te kazuje kako se ova promjena može polučiti. Ona ne proizvodi poznato nego nepoznato. Te kao novi model legitimacije ona prilaže model diferencije, razumljene kao paralogija”.<sup>50</sup>

Posljedice su za znanstvenu i životnu praksu gravirajuće:

“Polazi se od opisa znanstvene pragmatike, onda se ubuduće mora akcentirati dissens. Konsens je samo jedno stanje diskusija, ne njihov cilj. Cilj je paralogija”.<sup>51</sup>

Ova principijelno pluralna i prije agonalna nego uniformna koncepcija postmoderne obrazuje mjeru kojom se mjeri razvitak tehnologije. Nove se tehnologije hvale ukoliko, na primjer, preko slobodna pristupa javnosti spremnicima i bankama podataka djeluju kao fermenti pluraliziranja. No ukoliko tehnologije – čega se i treba bojati – donose uniformiranje te ako fungiraju kao kontrolni instrumenti, valja im upravo postmoderno pružiti otpor.<sup>52</sup>

Lyotard je, dakako, vrlo dobro svjestan opasnosti vezanih uz neograničen i prejednostavan pluralizam – opasnost proizvoljnosti, indiferencije, pukog potpourria. Stoga se je u knjizi, *Le Differend* – na njemačkom *Der Widertritt*, – objavljenoj 1983, oštro ogradio od nećudorednosti harajućih postizama te, nasuprot tomu, razvio koncept jedne “časne postmoderne”.<sup>53</sup>

Lyotard je sam tu knjigu označio kao “svoju filozofijsku knjigu”,<sup>54</sup> a ona je uistinu drugog kalibra u odnosu na La

Condition postmoderne. Ovdje je tema postmoderne po prvi put postavljena na razinu primjerenu filozofiji, te provedena upečatljivom preciznošću i dosljednošću. Ovom će se knjigom ubuduće – a ne prigodnom ili naručenom radu iz 1979. – morati mjeriti značenje postmoderne u filozofiji.

Liotard, pri kraju prethodne knjige, razlaže u povodu Habermasove etike diskursa:

“Stvar je dobra, no argumenti nisu. Konsens je postao zastarjela i suspektna vrijednost, a ne pravičnost. Dakle, mora se dostići ideja i praksa pravičnosti koja nije vezana za ideju i praksu konsensa”.<sup>55</sup>

Na *Le Differend* se može gledati kao na izvođenje ove postmoderne koncepcije pravičnosti. Kako se može ophoditi sa heterogenošću misaonih i životnih formi, a da jedna paradigma, kao što je to uobičajeno, ne potiskuje drugu? Kako se, i povrh preostalih, nesklonjivih nepravdi može svratiti sluh i pozornost na zahtijeve podređenih? Impuls i moralna inspiracija ovoga postmodernog mišljenja u načelu su anti-totalitarni. To je mišljenje usmjereno protiv apsolutiziranja bilo kakve vrste. Lyotardova se zasluga sastoji u tomu što je jezičko-filozofijski prozreo te podvrgao kritici mehanizam tog apsolutiziranja. Postmoderni pluralizam ne naglašava samo probleme pravičnosti nego i zahtijeve za pravičnošću, kao i senzibilnost za nepravdičnostima.<sup>56</sup>

#### Sažetak

Ako se ovaj pregled postmodernih tendencija u literaturi, arhitekturi, slikarstvu, skulpturi, sociologiji i filozofiji sabere u jednu zajedničku karakteristiku postmoderne, onda proizlazi da postmoderna počima ondje gdje završava cjelina. Stoga se ona u svakom pogledu suprotstavlja retotaliziranju – bilo da u arhitekturi atakira na monopol internacionalnog stila, bilo da se u znanstvenoj teoriji spori s rigidnim scijentizmom, bilo da zahvaća u kako eksterne tako i interne fenomene političkog vladanja. Dalje, ona pozitivno koristi kraj jednog i cjeline, utoliko što pokušava da osigura i razvije nastajuću višestrukost u njezinoj legitimitnosti i svojevrsnosti. Tu je njezina jezgra. Ona je radikalno pluralistična i to ne iz površnosti ili indiferencije nego iz svijesti o nezaobilaznoj vrijednosti različitih koncepcija i projekata. Njezina je vizija vizija pluralnosti. Stoga literatura od Viana do Vica nastoji biti pravedna prema različitim očekivanjima podjednako. Stoga arhitekti kao Ungers, Stirling, Hollein rade s različitim jezicima te ih orkestriraju ponekad solitarno, ponekad agonikalno, ponekad uglađeno. Stoga umjetnici kao Merz, Kounellis ili Paladino insceniraju mjesta imaginacije gdje se prožimaju heterogeni svjetovi. Stoga sociolozi kao Bell i Habermas naglašavaju da je danas društvo oblikovano raskidima i diferenciranjima, pri čemu bi htijenje prevladavanja prostim niveliranjem značilo totalitarizam. I stoga filozofi kao Marquard ili Lyotard plediraju za nastavak dijeljenja sile i za politeizam kao i za jedno neograničeno priznavanje i traženje višestrukosti suvremenih životnih projekata, znanstvenih koncepcija, socijalnih odnosa.<sup>57</sup>

Tako se, ako se nebitna polemika i površinske izrasline svedu na noseće strukture, polje postmoderne pokazuje kao začudno homogeno. Jedan forsirani pluralizam, koji se ne prihvaća kao mrzak ustupak nego se sagledava te ofanzivno zastupa kao pozitivna zadaća, sačinjava jezgro postmodernih fenomena i težnji.

Jasno je da težište te postmoderne leži između dviju zabluda. Jedna je zabluda ondje gdje se sanja o jednoj ponovnoj, obaveznoj cijelovitosti ove višestrukosti. To je danas svakako konjunktorno, od *New-age* proklamacija preko tobožnjih holističkih koncepcija znanja do programa jednoga ponovnog začaravanja svijeta. To je također tajna želja nekih postmodernista. Tako se je Charles Jencks na razne načine izjašnjavao o novim sintezama, zanosio se je jednim novim barokom ili je, rečeno tehnički, pledirao za “zajednički simbolički sistem” postmoderne.<sup>58</sup>

U tomu leži zbiljska razlika između njega i Lyotarda. Lyotard je jezičko-filozofijski izložio upravo nemogućnost jednoga takvog *super-kóda*. A to je – protiv svake čežnje za jedinstvom – zbiljska baza i obaveza postmoderne. Postmoderna ne smije biti način uštede iskustva moderne za zaostale i nostalgične.

Druga je zabluda označena prijelazom u indiferenciju. Taj prijelaz nastaje još samo proizvoljnom kombinacijom komadića uloga. Čini se da neki vjeruju da se u postmoderni radi o pukim odstupanjima od standarda rigidne racionalnosti, da se koktel svakako mora još redovito miješati s nečim bogato egzotičnim. Neka se naprosto izmiješaju libido i ekonomija, digitalnost i cinizam i neka se doda još malo vodenjaka i apokalipse, pa je postmoderni hit spravljen. No ova mikstura ponajprije proizvodi puku indiferenciju, te je ova pseudo-postmoderna upravo ne-postmoderna, ona je tendencijama uniformiranja moderne bliža nego što se to može primijetiti. Od toga se zbiljska postmoderna drastično razlikuje. A ona to dostiže ukoliko ukidanje cjeline prakticira ne kao licenciju zbrke, već kao zapovijed diferenciranja.

### Postmoderna i moderna

To se na koncu još jednom svodi na pitanje: u kakvu odnosu postmoderna stoji spram moderne? Je li ona uistinu jedna anti-moderna i trans-moderna što, čini se, sugerira izraz postmoderna? I, ako jest, spram koje se moderne ona profilira i nakon koje moderne dolazi? Pojam je moderne isto tako višeznačan kao i pojam post-moderne. A najsmislenijim posljedicama diskusije pripada sigurno to što mi iznova raspravljamo i sagledavamo smisao i višestrukost moderne.

Tvrdnja o post-moderni kao anti-moderni i trans-moderni ubraja se u gotovo neodbaciva kriva shvaćanja iste. U prilog tomu ide sama oznaka post-moderna. Postoji pokušaj tematiziranja magije pogrešnog imena. Ta se magija sastoji u tomu da se nešto diskreditira tako da ga se obilježi pogrešnim imenom što uistinu predstavlja i zabludu i nerazumijevanje, kada se sadržaji post-moderne trebaju definirati time kao da su trans-moderni ili anti-moderni. Kad bi post-moderna htjela biti naprosto trans-moderna, samo bi se produžila inovacijska shema modernizma i post-moderna bi bila naprosto moderna. To je upečatljivo izložio Gianni Vattimo u svojoj knjizi *Kraj moderne*.<sup>59</sup> Kad bi se u postmoderni radilo samo o odbacivanju i prevladavanju moderne, onda se ništa ne bi izmijenilo. Pritom se samo tradicija, koje se odriče, naziva moderna. Post-moderna više ipak ne dijeli ovaj trans – i anti-patos modernizma. Ona se, umjesto toga, promiseće u jedan principijelan pluralizam, a to uključuje kako prošlo tako i moderno. Uključuje – spram svakog anti-modernizma – upravo modernu, i to također na prominentnom mjestu, samo bez isključivosti.

To možemo još jednom dopustiti da kažu oni autori koji su na koncu karakterizirani kao polovi post-moderne diskusije. Charles Jencks kaže: “Jedno od odredbenih obilježja post-moderne: ona arhitekturu moderne i ono formalno uključuje kao moguća rješenja (...) dok je moderna ekskluzivna kao i arhitektura Mies van der Rohea, postmoderna je totalno inkluzivna, tako da i svojoj purističkoj suprotnosti ostavlja jedno mjesto”.<sup>60</sup>

I Jean-Francois Lyotard poima – s onu stranu svih trans- i anti-modernih klišeja – odnos postmoderne i moderne, kada piše: “Postmoderna se ne smješta nakon moderne niti protiv nje, nego je u moderni već bila uključena, samo prikriveno”.<sup>61</sup>

Utoliko je također bilo vrlo pogrešno kada je Habermas postmodernu naprosto suprotstavio “projektu moderne”. Filozof Albrecht Wellmer i historičar umjetnosti Heinrich Klotz su i to ubrzo korigirali. Wellmer piše: “Odbijanje jednostrano, tehnokratski isformulisanog modernizma u postmodernoj arhitekturi ne mora biti shvaćeno kao okretanje od moderne, od tradicije prosvjetiteljstva, ono se može shvatiti i kao jedna imanentna kritika moderne, koja je pala ispod svog pojma”.<sup>62</sup>

I Klotz je postmodernu shvatio kao “unapređujuću korekturu projekta moderne”: “Kada Jürgen Habermas traži da se, “umjesto da se slijede današnji pribjegarski pokreti, sigurno naznači i kritički produži tradicija moderne”, mi pitamo: nije li kritika moderne polučena samo onda kada ona, moderna, postaje postmodernom? Jer, nije li kritika moderne postmoderna, nije li postmoderna produžetak moderne s novim, i ipak ne posve drugačijim sredstvima”?<sup>63</sup>

Vrijeme je da se odbaci prosta opozicija moderne i postmoderne. Ona se temelji na sadržajnom nerazumijevanju postmoderne kao anti-moderne i formalnom nerazumijevanju kao trans-moderne. Ništa od toga nije uskladivo sa stvarnom jezgrom postmoderne, s njezinim principijelnim pluralizmom.

Samo su pravci i pozicije koji principijelno osporavaju jedan takav pluralizam ono protiv čega se okreće postmoderna. Postmoderna se udaljava od svojih formi monizma, unificiranja i totaliziranja, od obaveza utopije i mnogih tajnih despotizama te se, namjesto njima, okreće ka jednom dispozitivu multipliciteta i diverziteta, višestrukosti i konkurenciji paradigmi i koegzistenciji heterogenog.

No, kojoj moderni uistinu pripadaju ti dekreti jedinstva koji se sada odbacuju? Očito ne moderni XX stoljeća, nego moderni u smislu novovjekovlja. Moderna je XX stoljeća kako u vodećim sektorima znanosti i umjetnosti tako i u vodećim kulturnim teorijama i društvenim dijagnozama novovjekovnih okvira kritizirala i odbacila univerzalni determinizam, progresivnu proizvodnju spasa, izgradnju obvezatnih standarda i društveno uniformiranje, te je time začela sve one motive koji i do danas djeluju u postmoderni. To obznanjuju revolucije i programi, vezani uz imena kao što su Einstein, Heisenberg, Gödel, Duchamp, Picasso, Weber i Valery. Kako ova forsirana moderna XX stoljeća, tako se i postmoderna odvaja od moderne u smislu novovjekovlja. Postmoderna je, doduše, stoga vrlo dobro post-novovjekovna, ali ne i u navlitom smislu post-moderna. Dapače, ona kongruira s modernom XX stoljeća i od nje se razlikuje samo u stupnju. Utoliko, naime, ona sve ono što je prethodno

razradila moderna u ezoteričkim visokim formama uključuje samo na široj fronti u zbilju svakodnevlja. Stoga se ona može imenovati kao egzoterička svakodnevna forma nekoć ezoteričke moderne. Ime post-moderne ona zaslužuje samo utoliko što, nakon velikih inovacija ove moderne te nakon prevladavanja bolnih pogoršanja i sužavanja, sada može koračati proširenim razvitkom jedne takovrsne pluralne moderne.<sup>64</sup>

Preveo Dražen Pehar, Iz knjige Peter Kemper, Postmoderna ili borba za budućnost, Avgust Cesarec, Zagreb 1993, str. 9–32

Bilješke:

<sup>1</sup> Rudolf Pannwitz, Die Krisis der europäischen Kultur, Werke, Bd. 2, Nürnberg 1917, str. 64

<sup>2</sup> Odavde informira Michael Kohler, "Postmodernismus": Ein begriffsgeschichtlicher Überblick, u: Amerikastudien 12, 1977, sv. 1, str. 8–18

<sup>3</sup> Federico Oniz, Antologia de la Poesia Espanola e Hispanoamericana, Madrid 1934, XVIII

<sup>4</sup> Arnold Toynbee, A Study of History, Abridgment of Volumes I–VI by D.C. Somervell, Oxford 1947, str. 39

<sup>5</sup> uspor. Gerhard Hoffmann, Alfred Hornung, Rudiger Kunow, "Modern" "Postmodern" und "Contemporary": Zur Klassifizierung der amerikanischen Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts u: Der zeitgenössische amerikanische Roman: Zwischen Realismus und postmodernem Experiment, izd. Gerhard Hoffmann, München 1987.

<sup>5a</sup> Peter Drucker je već 1957. pokušao opisati landmarks of tomorrow tako glasi i naslov njegove knjige.

<sup>6</sup> Irving Howe, Mass Society and Postmodern Fiction, u: Partisan Review XXVI, 1959, str. 420–436, Harry LEVIN, What Was Modernism?, u: Massachusetts Review I, str. 609–630.

<sup>7</sup> Leslie Fiedler, Cross the Border – Close the Gap, u: Playboy, Dec. 1969, str. 151, 230, 252–254, 256–258. Postoji i njemački prijevod pod naslovom Überquert die Grenze, schließt den Graben! u: März-Mammut, März-Texte, izd. Jorg Schröder, Herstein 2, 1984, str. 673–697.

<sup>8</sup> ibid, str. 673

<sup>9</sup> ibid, str. 689

<sup>10</sup> ibid, str. 689f.

<sup>11</sup> ibid, str. 691

<sup>12</sup> ibid, str. 694

<sup>13</sup> ibid, str. 691

<sup>14</sup> ibid, str. 696

<sup>15</sup> Tako je npr. prošlogodišnji bestseler, Ime ruže Umberta Eca – što je sam autor označio kao postmoderno djelo – uistinu paradigma dvostruko kôdirana djela kakvo je, od Fiedlera, obavezatno za literarni postmodernizam. Eco (i u temi i u izvođenju) vezuje intelektualnost i zadovoljstvo, srednjovjekovlje i suvremenost, mističku ekstazu i kriminalističku analizu. I on ne nudi sam znalcu izvanredne interferencije teksta, već i laiku nudi dvoličnost i skokove u razumijevanju.

<sup>16</sup> uspor. Arnold Gehlen, Über kulturelle Kristalisation, u: isti Studien zur Anthropologie und Soziologie, Neuwied – Berlin 1963, str. 311–328, kao i Ende der Geschichte?, u: isti, Einblicke Frankfurt 1975, str. 115–133. U pogledu na umjetnost Gehlen je ovu perspektivu razvio u Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei, 2., prerađeno izdanje, Bonn 1965. – Utjecaj teorema (a da se svakako ne vodi računa o razlici spram postmoderne) prezentiran je kod Norberta Bolza, Die Zeit des Weltspiels, u: Ästhetik und Kommunikation, sv. 63: Kultur im Umschlag, 1986, str. 113–120.

<sup>17</sup> Joseph Hudnut, the post-modern house, u: Architecture and the Spirit of Man, Cambridge 1949.

<sup>18</sup> Nikolaus Pevsner, Architecture in Our Time. The Anti-Pioneers, u: The Listener, 29. dec. 1966. i 5. jan. 1967.

<sup>19</sup> u: Architecture – Inner Town Government, Eindhoven 1975, kao i Architecture Association Quaterly, br. 4, 1975.

<sup>20</sup> Charles Jencks, Die Sprache der postmodernen Architektur. Die Entstehung einer alternativen Tradition, Stuttgart 1980, str. 8

<sup>21</sup> ibid, str. 6

<sup>22</sup> Tako misli Thorsten Rodieck, u: James Stirling – Die neue Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1984, str. 46.

- <sup>23</sup> Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne, Architektur der Gegenwart 1960–1980, Braunschweig–Wiesbaden 1984*, str. 16.
- <sup>24</sup> *ibid.*, str. 15.
- <sup>25</sup> *ibid.*, str. 423.
- <sup>26</sup> *ibid.*, str. 134f.
- <sup>27</sup> *ibid.*, str. 17.
- <sup>28</sup> *uspor. autor* Postmoderne: Tradition und Innovation, modifizierter Begriff, philosophische Perspektiven, u: *Jahrbuch für Architektur 1985/86, Braunschweig–Wiesbaden 1985*, str. 93–108.
- <sup>29</sup> *uspor. interesantnu kritiku avangarde Hansa Magnusa Enzensbergera*, Die Aporien der Avantgarde, u: *isti*, Einzelheiten II. Poesie und Politik, *Frankfurt am Main, 1980*, str. 50–80.
- <sup>30</sup> Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst, Berlin 1982*, str. 87.
- <sup>31</sup> *ibid.*, str. 89.
- <sup>32</sup> *ibid.*, str. 88, 90, 92.
- <sup>33</sup> *uspor. pregled* The Postmodern Moment. A Handbook of Contemporary Innovation in the Arts, *izd. Stanley Trachtenberg, Westport – London 1985*.
- <sup>34</sup> Amitai Etzioni, *The Active Society. A Theory of Societal and Political Processes, New York, 1968*, njemačko izdanje: *Die aktive Gesellschaft. Eine Theorie gesellschaftlicher und politischer Prozesse, Opladen 1975*.
- <sup>35</sup> *uspor. David Riesman*, *Leisure and Work in Post-Industrial Society*; u: *Mass Leisure*, *izd. Eric Larrabee i Rolf Meyersohn, Glencoe, IL, 1958*, str. 365–385. *Alain Touraine*, *La société postindustrielle, Paris 1969*, njemačko izd. *Die postindustrielle Gesellschaft, Frankfurt am Main 1972*, *Daniel Bell*, *The Coming of Post-Industrial society. A Venture in Social Forecasting, New York 1973*, njemačko izd. *Die nachindustrielle Gesellschaft, Frankfurt – New York 1985*.
- <sup>36</sup> *uspor. Daniel Bell*, *The Winding Passage. Essays and Sociological Journeys 1960–1980, Cambridge, Mass, 1980*. str. 273; kao i *Die nachindustrielle Gesellschaft*, *osob. str. 32, 36, 44 i d.*
- <sup>37</sup> *uspor. Daniel Bell*, *The Cultural Contradictions of Capitalism, New York 1976*.
- <sup>38</sup> *uspor. Die nachindustrielle Gesellschaft*, str. 366.
- <sup>39</sup> *uspor. The Winding Passage*, str. 329f.
- <sup>40</sup> *ibid.*, str. 243.
- <sup>41</sup> *ibid.*
- <sup>42</sup> *uspor. Jürgen Habermas*, *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*, u: *isti*: *Kleine politische Schriften, I–IV, Frankfurt am Main 1981*, str. 444–464, kao i *isti*, *Theorie des kommunikativen Handelns, 2 Bda., Frankfurt am Main 1981*.
- <sup>43</sup> *uspor. Die nachindustrielle Gesellschaft*, str. 54.
- <sup>44</sup> *Die aktive Gesellschaft*, str. 7.
- <sup>45</sup> *uspor. Charles Jancks*, *Post-Modern und Spät-Modern. Einige grundlegende Definitionen*, u: *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwertigen Zeitalters*, *izd. Peter Koslowski, Robert Spaemann, Reinhard Low, Weinheim 1986*, str. 205–235, *ovdje str. 229–230*.
- <sup>46</sup> Jean-Francois Lyotard, *La Condition postmoderne, Rapport sur le savoir, Paris 1979*; na njemačkom: *Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, Bremen 1982, Neuausgabe Graz–Wien 1986*. Radi se o prigodnu radu, napisanu za Univerzitetsko vijeće pri upravi grada Quebeca. Lyotard je uvijek naglašavao prigodnost ovoga spisa. Adepti, prevoditelji i kritičari su se prevarili jer su od toga spisa napravili Bibliju koje bi svaka privremena zabilježka imala biti vječna i obvezatna, svaka bi se riječ trebala prenijeti vjerno u odnosu na original, a kritika pogrešnih mjesta bila bi unaprijed osuđena na propast. Citati što slijeđe su iz dijelom modificirana prijevoda, uz navođenje francuskog i njemačkoga broja stranica (...)
- <sup>47</sup> *Das postmoderne Wissen*, str. 7/14.
- <sup>48</sup> *ibid.*, str. 68/121f.
- <sup>49</sup> *uspor. autor. Postmoderne und Postmetaphysik. Eine Konfrontation von Lyotard und Heidegger*, u: *Philosophisches Jahrbuch, 92/I (1985)*, str. 116–122.

<sup>50</sup> Das postmoderne Wissen, str. 97/172f.

<sup>51</sup> *ibid*, str. 99/176f. odn. str. 106/190.

<sup>52</sup> *ibid*, str. 197f/192f.

<sup>53</sup> Jean-Francois Lyotard, *La Differend*, Paris 1983, str. 11, na njemačkom: *Der Widerstreit*, München 1987, str. 12

<sup>54</sup> uspor. i poledinu originalnog izdanja i knjigu: Jean-Francois Lyotard i dr, *Immaterialität und Postmoderne*, Berlin 1985, str. 19f.

<sup>55</sup> Das Postmoderne Wissen, str. 106/190.

<sup>56</sup> S Lyotardovom koncepcijom razračunah se u: Heterogenität, Wiederstreit und Vernunft, Zu Jean-Francois Lyotards philosophische Konzeption von Post-moderne, u: *Philosophische Rundschau*, god. 34, sv. 3, 1987, str. 161-186.

<sup>57</sup> Panoramu filozofijskih pozicija o postmoderni dao sam u Vielheit ohne Einheit? Zum gegenwärtigen Spektrum der philosophischen Diskussion um die "Postmoderne". Französische, italienische, amerikanische, deutsche Aspekte, u: *Philosophisches Jahrbuch* 94/1 (1987) str. 111-141.

<sup>58</sup> uspor. Charles Janks, *Die Sprache der postmodernen Architektur*, str. 146, kao i *Post-Modern und Spät-Modern*, str. 235.

<sup>59</sup> Gianni Vattimo, *La fine della modernita*, Mailand, 1985.

<sup>60</sup> *Die Sprache der postmodernen Architektur*, str. 7f.

<sup>61</sup> Jean-Francois Lyotard, *Le Postmoderne explique aux enfants*, Paris 1986, poledina.

<sup>62</sup> Albrecht Wellmer, *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Frankfurt am Main 1985, str. 127.

<sup>63</sup> Heinrich Klotz, *Moderne und Postmoderne*, str. 14.

<sup>64</sup> Ovdje naznačenu perspektivu detaljnije sam izveo u mojoj knjizi o postmoderni *Unsere postmoderne Moderne*, Weinheim 1987.





# RECEPCIJE HAROLDA ROSENBERGA I CLEMENTA GREENBERGA U DEVEDESETIM GODINAMA





## ČITATI ROSENBERGA I GREENBERGA U DEVEDESETIM

### JEŠA DENEGRİ

Prilika da se nedavno po prvi put u prevodu na jednom mestu objave izbori kritičkih spisa Clementa Greenberga i Harolda Rosenberga o posleratnoj američkoj umetnosti bila je ujedno i prilika da se ti spisi iznova iščitaju i da se vidi kako oni danas odjekuju u umetničkom kontekstu i u ukupnoj duhovnoj atmosferi devedesetih godina. Posredi su, naime, kao što je dobro poznato spisi dvojice ključnih kritičara američkog, a zbog problematike i vrednosti pojava o kojima su pisali umnogome i samog svetskog visokog modernizma, oni su pisci čiji je uticaj, ugled i značaj – uprkos znatnim razlikama u njihovim shvatanjima i pozicijama – bio gotovo podjednako krupan i dalekosežan. Naravno, bio je to pre svega kada je reč o tematici kojom su se oni prvenstveno bavili i o kojoj su najčešće pisali (dakle o američkom apstraktnom slikarstvu posle drugog svetskog rata), no ujedno taj ugled i uticaj zasnovan je i na načelnim postavkama o prirodi umetnosti i o prirodi kritike koje (te postavke) dugo vremena nakon što su prvobitno iznete ne gube ni danas na žaru aktuelnosti. Danas, naime, čitati spise Rosenberga i Greenberga moguće je tako što će se u njima tražiti izvorna i pravovremena svedočenja o jednoj zaista izuzetnoj, neponovljivoj, doslovno treba reći herojskoj umetničkoj epohi (dovoljno je pomenuti da je reč o epohi pojave i punog delovanja velikana kao što su Gorky, Pollock, de Kooning, Newman, Rothko...), no osim toga ovi spisi su i jedna još trajnije upotrebljiva lektira, posebno ako se i kada se u njoj traže odgovori na pitanja o primernim dometima i bilansima zajedničkih dejstava umetničke prakse i kritike tokom druge polovine veka koji se upravo primiče svome završetku.

Formacije, funkcije, karijere, sudbine Greenberga i Rosenberga umnogome su tekle uporedno iako – zna se i zapaža se to iz pojedinih podataka – njihovi međusobni odnosi nisu bili preterano kolegijalni, grublje rečeno bili su rivalski, suparnički, dakle konceptijski i ideološki očito različiti, a možda i ljudski više ili manje netrpeljivi. Ali, uprkos značaju tih i takvih odnosa, neće nas u krajnjoj liniji zanimati njihove međusobne ili prema drugima usmerene lične pozicije, nego privlačni su nam danas oni njihovi nazori koji sežu do samih principa kritičkih koncepcija za koje su se – jer tu među njima kao da nema razlike – obojica podjednako zauzimali i zalagali sa potpunim uključenjem i bez ikakvih ostataka.

U fundus već opštih mesta savremene kritičke terminologije i njenog specifičnog pojmovnog aparata spadaju Greenbergove kapitalne teze i tvrdnje o dvodimenzionalnoj prirodi tipično modernističkog slikovnog prostora, kao uostalom i Rosenbergove opservacije o samoj suštini akcionog slikarstva kao čina koji se izvršava u slici kao areni, o prioritetu umetničkog procesa nad završnim umetničkim produktom itd. No posebnu snagu poseduju ne samo te njihove teze nego pre svega načini kako su te tvrdnje iznete, poseduju primeri i argumentacije koje su pri obrazloženju sopstvenih stanovišta upotrebljene kako bi stavovi koji se zastupaju bili temeljno elaborirani ili barem kao početne intuicije sugestivno ukazani. Ali nešto drugo u ovim spisima danas se pri njihovom ponovnom čitanju ukazuje još podsticajnijim od tih davnašnjih dijagnoza koje je, uostalom, vreme potom potvrdilo a istorija umetnosti gotovo kanonizovala. Iako su počesto znali da možda preterano preosetljivo brane svoja gledišta (a za Greenberga se može reći da je neka od njih dovodio do nepopustljive doktrinarosti), ono što u njihovim zastupanjima posebno imponuje i što kao da upravo u kriznim devedesetim danas i ovde može poneti ulogu primera jeste gotovo bezrezervno poverenje obojice kritičara u izvorne i autentične umetničke vrednosti i vrednosti umetnosti, u poslanje umetnika kao jakog subjekta kao nepokolebljivog i neuklopljivog pojedinca (a u što naročito Rosenberg veruje podižući tu veru skoro do granica mitske projekcije). Takođe fascinira i njihova hiperkritičnost spram pojava i osoba koje ne podnose, a što će – taj svoj negativni i negatorski sud – hteti i moći da iznesu bez ikakvog uvijanja i očito uz rizik da im neko time pogođen uzvratu istom merom osporavanja (čemu će naročito Greenberg biti izvrgnut od strane brojnih mlađih oponenta koji su, paradoksalno, žestoko ga osporavajući zapravo doprinosili njegovoj harizmi). Osporavanje ili uvažavanje u suštini su dva dijametralno oprečna raspoloženja ali s jednim zajedničkim svojstvom: oba, naime, pokazuju da osporavana ili uvažavana stanovišta poseduju vitalnost i otpornost trajanja, a činjenica jeste da Rosenbergova i Greenbergova kritička ostavština traje ne samo na njihovoj užoj (američkoj) sceni nego i u drugim (evropskim) umetničkim sredinama. To potvrđuje da su njihove ideje, izbori, sudovi, zaključci, shvatanja prirode umetnosti i prirode kritike ostala i u devedesetim pod punim svetlom pažnje, a u skladu s time su njihovi kritički spisi i kod nas u ovim godinama zavredili razloge da ponovo ili čak po prvi put budu pomno čitani i od onih koji ih trebaju najdublje poštovani.

(1998, neobjavljeno)



## HAROLD ROSENBERG I KRITIKA AMERIČKOG SLIKARSTVA AKCIJE

### JEŠA DENEGRİ

Pisac komada pojavljuje se na pozornici kako piše svoj komad, romanopisac se pojavljuje kao lik romana koji je zaokupljen pisanjem romana, a slikareva aktivnost i stanje duha dok slika su izraženi njegovim potezima, mrljama ili ponavljanem karakterističnih oblika.

(Harold Rosenberg, Arshile Gorky, 1962)

Prvo veliko poglavlje posleratne američke umetnosti – slikarstvo akcije, apstraktni ekspresionizam – duguje se, naravno, pre svega negovim protagoinistima (Gorky, Pollock, De Kooning, Hofmann, Newman, Rothko, Kline, Motherwell i dr), ali promocija i razumevanje ove pojave ne bi bili mogući bez pravovremenog udela kritičara iste generacije, posebno Harolda Rosenberga i Clementa Greenberga. Iako su poreklom, formiranjem i početnim estetskim i političkim opredeljenjima bili bliski, iako su pisali o istim srodnim pojavama, često podržavali iste umetnike, iako obojica uživaju podjednako visoku (danas posthumnu) reputaciju, dva kritičara znatno se razlikuju po temeljnim pristupima, metodologiji, načinu pisanja naročito po odnosu prema pojavama koje slede periodu o kome je ovde reč. Razlikuju se pre svega zbog toga što su obojica jake autorske ličnosti, tvorci vrlo uticajnih kritičkih ideja.

Rosenbergu se duguje (u kulturnom tekstu "Američki slikari akcije", 1952) prvo detaljno i danas nezaobilazno tumačenje fenomenologije radnog postupka po kojem akciono slikarstvo čini prelomnu pojavu umetnosti posleratnog modernizma<sup>1</sup>). Pojmovi čin, akcija, platno kao poprište slikarskog čina, slika kao ishod slikarske akcije, ulazak slikara u platno, prvenstvo procesa slikanja nad slikom kao finalnim produktom – to su oni osnovni atributi ovog američkog doprinosa svetskoj umetnosti čije se prve kritičke dijagnoze nalaze upravo u pomenutom Rosenbergovom tekstu. Ali nije jedino u promeni i primeni operativnog postupka suština ove umetničke revolucije. Više od toga, u psihološkim, emotivnim, jednom rečju egzistencijalnim raspoloženjima umetnika dok sopstvenu umetnost radi, dok svoju umetnost (i za svoju umetnost) živi osnovno su svojstvo inovacije ovog slikarstva čija je suština u samorealizaciji umetnikovog subjekta, u njegovom individualnom iskupljenju, u osvajanju osećanja neokrnjene slobode, makar u trenutku dok se umetnik potpuno preda radu i obuzet radom nalazi pred slikom, sa slikom, u slici. Suština je ove umetnosti, dakle, u totalnom poistovećenju slikanja i postojanja, u slikarevom sudbinskom izboru vokacije slikarstva kao za njega jedino valjanog i prihvatljivog životnog opredeljenja. Rosenebergova ideja o umetnikovom subjektu kao paradigmi potpune slobode izražavanja i ponašanja ima poreklo ne samo u njegovim estetskim nego takođe i u političkim shvatanjima. Naime, u godinama pred Drugi svetski rat Rosenberg je (isto kao i Greenberg) bio blizak krugu američkih levih intelektualaca trockističke orijentacije (oko časopisa *Partisan Review*) i u skladu sa opredeljenjima ovog kruga smatrao je da su kultura i umetnosti snažni pokretači ukupne ljudske emancipacije. Ali svestan da takva emancipacija ne može u američkim uslovima da se ostvari političkim prevratom, Rosenberg je njenu pokretačku energiju video u jakim pojedincima koji, postizujući samoostvarenje sopstvene egzistencije, postaju simbolički nosioci kolektivnog oslobođenja. Prirodno je bilo da idealni lik jakog pojedinca prepozna upravo u savremenom umetniku, konkretno u slikaru izrazitih subjektivnih crta, kao što su to odreda bili vodeći predstavnici posleratnog američkog apstraktnog ekspresionizma. Otuda su ovi umetnici bili za Rosenberga primeri moćnih individualaca, oni koji kroz slikarstvo ostvaruju mogućnost sopstvenog slobodnog ponašanja, ali u isto vreme oni su i likovi aktivističkih pripadnika sredine kojoj pripadaju i time u toj sredini imaju ulogu predvodnika, moralnih uzora, njenih primernih i uspešnih predstavnika. Kao pojava nastala nakon Drugog svetskog rata, američki apstraktni ekspresionizam, nije, naravno, pojava iz sklopa istorijskih avangardi, ali zbog svoje uloge u podsticanju sredine ona ipak – kako je sagledava Rosenberg – poseduje nesumljive osobine avangardne kulture, u ovom slučaju modifikovane tako da se umesto neispunjenog kolektivnog i socijalnog poretka uputi ka jedino mogućem ispunjenju slobodne umetnikove individualne egzistencije. Otuda razumljivo zašto je Rosenbergu kao ubeđenom zagovorniku umetničkog individualizma morao da bude sasvim stran način društvenog priznanja koje je u početku beskompromisna umetnost apstraktnog ekspresionizma s vremenom sticala u američkoj sredini. Ovaj protagonistički kritičar slikarstva akcije ipak nije mogao da se raduje činjenici da se upravo slikarstvo akcije našlo u temelju gotovo svega što će se u američkoj umetnosti potom desiti. Nije mogao zato, jer je na tom temelju izgrađena (ili je makar tako tumačena) jedna, po njemu, visoko



estetizovana umetnost poznog modernizma, umetnost u kojoj su egzistencijalni naponi bliski i svojstveni Rosenbergovom temperamentu sad apostepeno hlađeni i sve do kraja ohlađeni u slikarstvu nove apstrakcije i tvrdih ivica jednog Louisa, Nolanda ili Kellya. Posebno i otvoreno negativno postavio se naspram slikarstva Helen Frantkenhaler (u čemu se radikalno i definitivno razišao s njenim promotorom Greenbergom), koje se Rosenbergu ukazuje upravo kao primer šta se s tehničkim postupkom proizišlim iz slikarstva akcije (konkretno od Pollocka) dešava kada se ne shvati (ili ne dostigne) "moralni i metafizički temelj action-paintinga". A još više od toga, ovom kritičaru sklonom apstraktnom mišljenju u slikarstvu morao je da bude krajnje dalek način preuzimanja i korišćenja svakodnevnih predmetnih podataka u ikonografiji pop-arta. No ponajmanje od svega mogla je da mu bude bliska, bila mu je štaviše izrazito odbojna, promotivna strategija njujorškog muzejskog etablišmenta koji su pomoću megalomanskih poduhvata svojih direktora i kustosa kao što su William Rubin (izložbom Novo američkog slikarstvo i skulptura u Gugenhajmu) i Henry Geldzahler (izložbom Slikarstvo i skulptura Njujorka 1940—1970, u Metropolitenu) nudili američkoj sredini njoj tako dragi imidž vodećeg svetskog centra savremene umetnosti. I za Rosenberga, naravno, slikarstvo prve američke posleratne generacije ima ogromnu vrednost i svetski značaj, ali ono tu vrednost i značaj duguje pre svega doprinosima i zaslugama umetnika kao jakih usamljenih

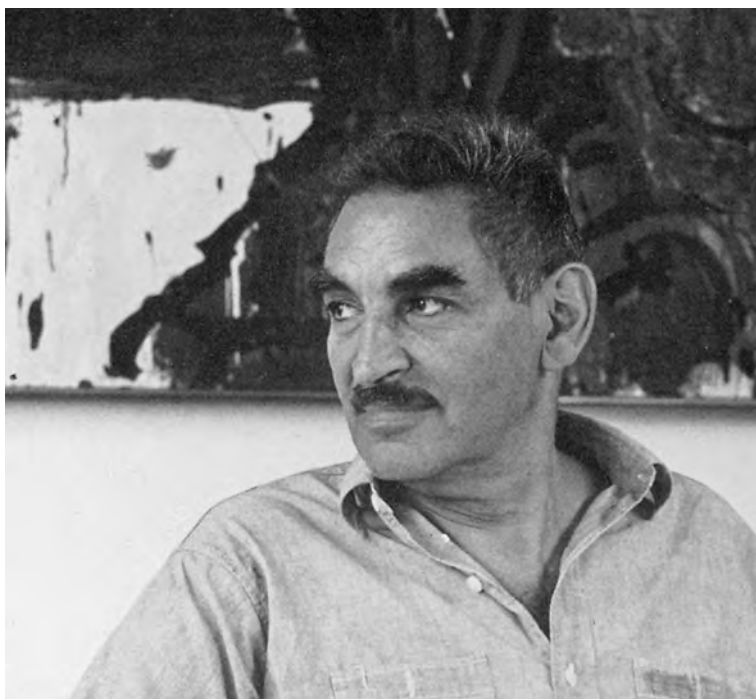
pojedinih, a nipošto je ne zasniva na materijalnoj i političkoj moći sredine s kojom su, uostalom, ti umetnici stalno bili u primetnim nesuglasicama. Stoga se Rosenberg odupire licemerju njihovog zakasnelog priznanja, pogotovo se odupire njihovoj oficijalizaciji u svrhe kulturnopolitičkog prestiža države, a ostajući dosledan svojoj individualističkoj vokaciji, ostao je vezan i uz individualističku sudbinu umetnika poput Pollocka, De Kooninga, Newmana, Rothka, Hofmanna i dr. kojima je bio do kraja ne samo estetski nego i etički i ljudski blizak i veran.

Rosenberg je tvorac poznate i kasnije široko usvojene i često ponavljane kritičke sintagme "tradicija novog" (The tradition of the New, 1961) kojom on tumači status modernističkih i avangardnih tekovina u savremenoj umetnosti i kulturi. Zahtev za permanentnom inovativnošću jedna je, naime, od bitnih osobina kulture modernizma i avangarde, količina inovacije ugrađena je u kriterijume vrednovanja doprinosa pojedinaca i celih pravaca u modernoj umetnosti. Taj zahtev ispunjava se sve većim stepenom deestetizacije u odnosu na ustaljeni pojam umetnosti, otuda se novina u modernoj, posebno u avangardnoj umetnosti, ispoljava kao dalji i sve radikalniji korak u smeru deestetizacije. Svaki od tih koraka obavezno poseduje i poznaje svoj prethodni korak, zbog toga se taj prethodni korak utemeljuje kao svojevrsna tradicija potonjim inovacijama. Prihvatanje i razumevanje ovog procesa zavisi umnogome od receptivne kulture gledaoca koji ga tumači, to je razlog zašto u savremenoj umetnosti znatnu ulogu dobija moć kritičke interpretacije, te je otuda – po Rosenbergovoj slikovitoj uporedbi – savremeno delo (slika, skulptura) "poput kentaura, pola materijal pola reči". Ili, kako on sam dalje kaže, "izlučivanje jezika u delo podiže maglu tumačenja između dela i oka. Iz te varke rađa se ugled dela, njegova sposobnost preživljavanja i sposobnost da produži sopstveni život kroz svoje estetske potomke". Zainteresovan, naravno, da "produži život" svojoj omiljenoj umetnosti slikarstva akcije, Rosenberg će se založiti za to da ritual izvršenja slikarskog čina, oslobođen, doduše slikarskih sredstava i postupaka, postane istorijski izvor za ritual izvršenja inovativnih pojava hepeninga i performansa, a time slikarstvo akcije kao nekada sasvim nova vrsta slikarstva postaje tradicija ("tradicija novog") za niz daljih, dotle nepoznatih, u ovom slučaju neslikarskih i izvanslikarskih umetničkih praksi.

Za umetnike koje je Rosenberg od početka podržavao i o kojima je među prvima pisao (Gorky, Pollock, De Kooning, Newman, Rothko, Still, Gottlieb..), Max Kozloff će kasnije reći da su to odreda bili "gordi veoma obrazovani ljudi", oni koji su do svojih ličnih profila stigli velikim naporom i tek u zrelih godinama, posle intimnih raskida sa sopstvenom prošalošću, uz postepeno i teško probijanje na posleratnoj njujorškoj umetničkoj sceni. Otuda njihova krajnja ozbiljnost, samoodgovornost,



strogi zahtevi prema sebi i drugima, otuda i u Rosenbergovoj kritici visoki kriterijumi vrednovanja koji u umetnosti ne mogu i ne žele da prihvate ništa što ne vide opravdanim u jakim egzistencijalnim razlozima. Jer, Rosenberg nije bio nimalo popustljiv prema izneveravanju očekivanja koja njemu bliska umetnost postavlja, nije krio da svako snižavanje optimalnih zahteva prethodi da u umetnosti koja traži totalno egzistencijalno ulaganje umesto žive i životne slike nastane dekorativni "apokaliptični zidni tapet". Posredi je, dakle, pojam umetnosti formiran pre nego što se na američkoj umetničkoj sceni sa pop-artom umetnost ukrstila sa masovnim medijima, pre nego što je s likom poput Warholovog umetnika postao vrlo istaknuta medijska figura. Zajedno s umetnicima o kojima je pisao, Rosenberg je protagonist naglog ali i mukotrpnog uspona posleratne američke umetničke scene, sudionik je vremena dok tržište i mediji još uvek nisu od umetnosti stvorili javni spektakl, vremena kada privatni život i lična sudbina umetnika ostaju skriveni u ćeliji njihovih ateljea. Otuda je i Rosenbergova kritika obazriva u tonu pisanja, odana i topla prema njemu bliskim autorima, ali ukoliko okolnosti to zahtevaju i polemična naspram shvatanja koja narušavaju i ugrožavaju njihovu zajedničku duhovnu etiku. Umetnost u koju je Rosenberg verovao, za čiji se nastanak od početka zalagao, čiju je prirodu među prvima i možda ponajbolje tumačio umetnost je valjda poslednjeg velikog talasa romantizma, istinskog poverenja u poslanje umetnika, nade da umetnost i umetnik još uvek mogu da obavljaju neke nezamenljive uloge u okolini njihovog delovanja.



Predgovor knjizi Harold Rosenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, *Prometej*, Novi Sad, 1997.

#### Napomene:

<sup>1</sup> Prevodi tekstova Harolda Rosenberga: "Američki slikari akcije", preveo Tonko Maroević, *Život umjetnosti* 7–8, Zagreb 1968, 133–139; "O shvatanju akcionog slikarstva", preveo Bratislav Ljubišić, *Umetnost* 31, jul–septembar 1972, Beograd, 39–42; "Umjetnost i riječi", prevela Davorka Mišćević, zbornik *Plastički znak*, Rijeka 1981, 225–232. O Rosenbergu: J.D. Herbert, "Politički koreni apstraktno-ekspresionističke umetničke kritike" prevela Vera Vukelić, *Marksizam u svetu* 10–11. Beograd, 1986, 189–202.



## **CLEMENT GREENBERG I KRITIKA KONTINUITETA AMERIČKOG APSTRAKTNOG EKSPRESIONIZMA I POSTSLIKARSKE APSTRAKCIJE JEŠA DENEGRİ**

Slika je danas postala suština koja pripada istom tipu prostora kao i naša tela; ona više nije sredstvo zamišljenog ekvivalenta tog tipa prostora. Slikarski prostor izgubio je svoje "iznutra" i postao potpuno "spolja".

(Clement Greenberg, "Apstraktno, predstavjačko itd", 1968)

Sa sigurnošću se može reći da na američkoj umetničkoj sceni posleratnog perioda nema kritičara koji je poput Clementa Greenberga imao na toj sceni duži i veći uticaj, ali i kritičara koji je u njoj doživeo tako žestoka osporavanja. Greenberg je, naime, autor jednog nevelikog niza ključnih tekstova o umetnosti modernizma i posebno o američkoj umetnosti u rasponu od apstraktnog ekspresionizma do postslikarske apstrakcije, ali gotovo svi ti njegovi tekstovi sadržavali su u sebi dovoljno povoda za njihovo podjednako odlučno prihvatanje i odbijanje. Bez Greenbergovog kapitalnog doprinosa nezamisliva je paradigma modernosti i modernizma u posleratnoj likovnoj kritici, a na osnovu polemike, čak otvorene polarizacije oko tog njegovog doprinosa, odvijao se proces prevazilaženja ortodoksnih modernističkih modela najpre u smeru zalaganja za prošireni (heterogeni, hibridni) pojam modernizma, a potom i za pluralističku paradigmu postmodernizma.

Kao promotivni kritičar na američkoj umetničkoj sceni Greenberg je vezan za dve uzastopne pojave: odmah nakon rata za pionirsku generaciju apstraktnih ekspresionista (po čemu je savremenik, saborac, ali i rival Harolda Rosenberga, tvorca pojma "slikarstvo akcije"), potom u šezdesetim godinama uzima direktan učešća u pripremi i razvoju situacije prevladavanja poznog i kriznog stadijuma apstraktnog ekspresionizma u smeru njegovog postepenog "hlađenja" koje će, po Greenbergu, dovesti do slikarstva tvrdih ivica i postslikarske apstrakcije. Ali obim interesovanja i značaj ovog autora ne zadržava se jedino na ovoj praktičnoj (promotivnoj, militantnoj) strani njegove kritičke aktivnosti. Jer, upravo načelnim ogledima kao što su "Avangarda i kič" (1939), "Ka novom Laokonu" (1940) i "Modernističko slikarstvo" (1965) – koji ovom publikacijom nisu obuhvaćeni zato jer već postoje u prevodu<sup>1</sup> i pre svega zato jer tematski prevazilaze okvir ovog izbora tekstova – Greenberg upravo duuguje svoju reputaciju jednog od kulturnih teoretičara kulture i umetnosti epohe modernizma.

Sa Rosenbergom, Greenberg deli ne samo sklonosti prema istim umetnicima prve američke posleratne generacije (čiji rad, naravno, oba kritičara tumače na različite načine), nego deli i uslove intelektualnog formiranja u Njujorku poznih tridesetih, konkretno u krugu oko časopisa Partisan Review i njegovom levom u osnovi trockističkom ideološkom orijentacijom. Iz tog vremena proizlazi Greenbergov temeljni teorijski binom avangarda–kič, iza čijih se lapidarnih terminoloških odrednica krije oštra distinkcija na visoku (elitnu) i nisku (trivijalnu) kulturu unutar američkog društva koje tada još uvek nije bilo dublje zašlo u procese nivelacije i unifikacije umetničkog ukusa, do čega će doći kasnijom širkom primenom masovnih medija. U društvu podeljenom po kulturnim modelima high/low, manjinskim krugovima ekstremnih modernih umetnika pripašće uloga avangarde koja to može da bude jedino u duhovnoj sferi, bez izgleda na bilo kakvo šire socijalno dejstvo. Pošto u američkim prilikama nema izgleda ni za kakav radikalniji socijalni preokret, promena je moguća jedino u ponašanju pojedinca. Pojedinaac je u domenu svoje kompetencije jedini nosilac promena, te otuda Greenberg takvu ulogu u umetnosti vidi u likovima jakih individualaca kao što su pioniri apstraktnog ekspresionizma za čiji će se proboj na njujorškoj umetničkoj sceni vrlo rano zalagati i čiji će (zajedno sa Rosenbergom) biti jeda od prvih promotora. Za trockistički nastrojenog ranog Greenberga avangardnom snagom može u društvu biti jedino autonomni jaki pojedinac, a ne grupa, pogotovo ne partija, kolektiv, masa. Otuda, po Greenbergu, predvodnička uloga vodećih apstraktnih ekspresionista nije moguća, niti je potrebna, u socijalnom kontekstu, ali to svakako jeste u kontekstu same umetnosti i njene duhovne autonomije. Jer, tek kada je gordo samostalna, nedodirljiva u svom sopstvenom domenu, kad je dostojna visokih dometa sopstvene tradicije, umetnost je ne samo za sebe i po sebi važna, ona je ujedno za društvo i u društvu primer predvodničkog ponašanja, jednom rečju ona je avangardna. Prema takvoj Greenbergovoj postavci problema nema bitnije razlike između modernističkog ideala autonomije umetnosti i avangardističkog ideala njene socijalne funkcije. Zahvaljujući upravo takvoj postavci američka teorija, za razliku od evropske, ne pravi strogu distinkciju, niti insistira na međusobnoj isključivosti pojava i pojmova modernizam–avangarda.





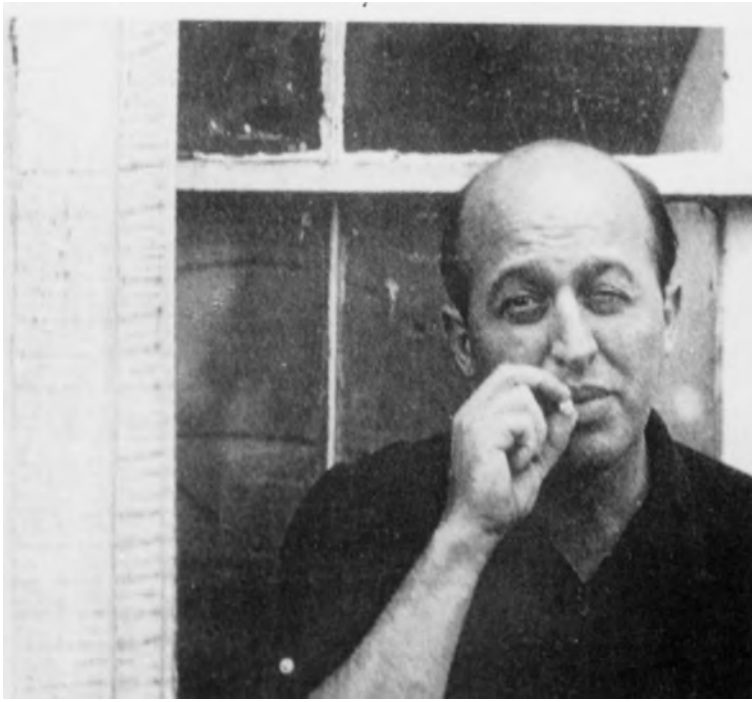
Ideal autonomije umetnosti Greenberg vidi u tome da svaka umetnička disciplina – a on će to pre svega zahtevati za slikarstvo – izgradi i dosledno poštuje svoja i s drugim disciplinama nezamenljiva izražajna sredstva i postupke označavanja. Ili, kako on sam u "Modernističkom slikarstvu" doslovno kaže: "Kroz svoje sopstvene operacije svaka je disciplina morala da odredi svoja polja delovanja, ono što je samo njoj svojstveno. Svaka umetnost time je ograničila domen svojih kompetencija, ali ga je istovremeno i još solidnije učvrstila". A kada je konkretno reč o slikarstvu, njegove bitne disciplinarne karakteristike sadržane su u sledećem: "Ravnina i dvodimenzionalnost bila su jedina svojstva koja slikarstvo nije delilo ni sa jednom drugom umetnošću. Tako se moderno slikarstvo pre svega orijentisalo prema ravnini". Slikarstvo koje u duhu ove definicije naglašava prirodnu ravninu prostora platna, odbija, dosledno tome, svaku iluzionističku predstavu prostorne dubine. Istorijske izvore ovog kapitalnog iskustva u istoriji moderne umetnosti Greenberg vidi u liniji koja vodi od Maneta i impresionizma preko Cezanna i kubizma do velikih protagonista evropskog modernizma (Picasso, Matisse, Mondrian i njihov uticaj), sve dalje do etape koja njega lično posebno zaokuplja, do američkog slikarstva prve posleratne generacije (i njegovih posledica u postslikarskoj apstrakciji). Time je kod Greenberga ustanovljen ceo jedan lanac međusobno povezanih i uslovljenih pojava, zasnovano je načelo evolucionističkog odvijanja slikarskog iskustva iz jedne problemske etape u drugu i sledeću, pri čemu umetnik koji se na taj način uključuje u područje umetnosti, u ovom slučaju u područje discipline slikarstva, zapravo je visoko specijalizovani ekspert jedne specifične oblasti, slikar, onaj koji u praksi slikanja i u jeziku slikarstva treba da dostiže vrhunsku ravan kvaliteta, ostajući unutar (a ne bežeći izvan) osobina medija, na čije granice pristaje i čija sredstva ničim ne želi da zameni.



Ova možda isuviše rigidna privrženost medijskom čistunstvu slikarstva nužno je morala Greenberga da dovede do neslaganja sa predstavnicima i zagovornicima mnogih drugih, posebno izvanslikarskih umetničkih praksi. Kada se, dakle, znaju Greenbergove predilekcije, razumljivo je da su mu Duchamp i sve što od njega polazi bili i ostali principijelno strani; ne iznenađuje, takođe, da su mu strani nadrealizam i njegovo nasleđe (zbog literarnosti i iluzionizma slike), pop-art (zbog upotrebe trivijalnih predmetnih motiva), čak i minimalizam (zbog navodno preteranog mentalnog udela u koncipiranju oblika), da se ne pominje koliko i zašto su mu krajnje daleki čisti tipovi konceptualne umetnosti i drugi načini dematerijalizacije umetničkog objekta. Kao kritičar koji je dosledno i uporno ostao privržen samo jednoj struji apstraktnog slikarstva u okruženju u kome je to slikarstvo (i slikarstvo uopšte) gubilo mesto privilegovane umetničke pojave i discipline, Greenberg će svojim elitističkim zagovaranjem samodovoljnosti umetnosti izazvati vrlo česte i oštre reakcije posebno od strane onih koji podstiču izmenu umetničkih jezika u uslovima ekspanzije masovnih medija. Otuda će Greenberg i njegovi teorijski pogledi postati povodom čestih preispitivanja sledećih generacija kritičara (među oponentima su mu Steinberg, Kuspit, Kozloff, Lippard, Harrison i dr, dok mu najodaniji branitelj ostaje Fried), kao i vodećih konceptualnih umetnika (Kosuth, Art-Language) koji će se zbog njima neprihvatljivog formalizma i esteticizma okomiti na Greenbergove favorite (Louis, Noland, Frankenthaler, Olitski), a time posredno i na samog Greenberga i njegovu evolucionističku projekciju istorijsko-umetničkih zbivanja upravo kojoj pomenuti umetnici duguju svoj nekada vrlo prestižni, kasnije umnogome pokolebani status na američkoj umetničkoj sceni šezdesetih godina.

Izazivajući, dakle, direktne ili indirektne reakcije na mnoge svoje postavke, Greenbergova kritika postala je sticajem prilika generatorom drugačijih i sebi suprotnih ideja, što Greenbergovu harizmu na američkoj kritičkoj sceni ne samo da ne narušava nego je, štaviše, podstiče i uvećava. Za Greenberga će nenaklonjeni mu Kosuth reći da je on "kritičar od ukusa" i da "uz svaku njegovu odluku stoji jedan estetički sud koji odgovara njegovom ukusu". Razmatrati savremenu umetnost prvenstveno na osnovu ukusa i estetskog suda teško da će biti dovoljno, biće potrebno da mnogi drugi parametri pri tom





razmatranju budu pokrenuti i, gledana samo sa te strane, Greenbergova kritička pozicija morala je da otrpi primedbe po kojima njegova pretežno formalistička metodologija ostaje nedostatna pred brojnim fenomenima savremenih umetničkih praksi. Ali nije ni jednom kritičaru zadatak da napravi i poseduje ključeve za sva vrata koja bi u svetu umetnosti valjalo otvoriti. U sistemu koji je tokom svoje duge aktivnosti izgrađivao i stalno mu ostajao veran, Greenberg je savršeno koherentan, sve što tvrdi očito ima temelje u jednom sasvim određenom uvidu u istorijsko–umetničke procese, kao što je to takođe zavisno i od njegovog već pomenutog ukusa shodno kome će reagovati pred konkretnim umetničkim pojavama i delima. Najpouzdaniji je u tekstovima (kao što je, na primer, Slikarstvo američkog tipa) u kojim prvi ili među prvima inauguriše situacije za koje će kasnija vrednovanja doneti istorijsku potvrdu, najnepouzdaniji je pak u slučajevima kada, dugujući sve sopstvenom

ukusu, ne želi da se revidira i suoči sa izmenama na sceni tekućih umetničkih praksi. Postmoderni pluralizam i zagovaranje istovremenosti mnogobrojnih i međusobno disparatnih pozicija naspram modernističkoj ideji linearnog razvoja koja dovodi do ustanovljavanja umetnosti glavne struje takođe se temelji na polemici protiv monolitizma koji proizlazi iz Greenbergove privrženosti eliti umetničkih protagonista. Trajna, međutim, ostaće ona njegova saznanja i zaključci kojima vrši prepoznavanje fenomenologije moderne slike kao autonomne plastičke strukture, potrebna i dalje biće njegova beskompromisna zalaganja za visoke zahteve i kriterijume pri vrednovanju umetničkih pojava, kao što će takođe vrlo podsticajno biti i njegovo verovanje da su kvalitetni dometi moderne umetnosti dostojni dometa vrhunske umetnosti prošlosti. I napokon, trajno je Greenbergovo ubeđenje o prirodi kritike koja pre svega treba da se temelji na ličnim iskustvima i stavovima, nipošto na apriornim teorijama i izvanumetničkim zahtevima. A pri svemu najzбудljivije je u Greenbergovom slučaju upravo to što se on za sopstvene kritičke poglede žestoko borio, ostajući na poprištu te borbe do svojih poslednjih snaga.

Predgovor knjizi Clement Greenberg, *Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997.

#### Napomene:

<sup>1</sup> "Avangarda i kič", prevela Daša Drndić, *Savremenik* 10, Beograd, oktobar 1972, 272–281; "Modernističko slikarstvo", prevela Nada Seferović, 3+4, a, Beograd 1978, 32–35; "Apstraktno, predstavljačko i tako dalje", preveo Filip Filipović, *Delo*, 6–7, Beograd, jun–jul 1979; "Ka novom Laokonu", prevela Gordana Đurić, *Delo*, 1–3, Beograd, januar–mart 1989, 412–427. O Greenbergu: J.D. Herbert, "Politički koreni apstraktno–ekspresionističke kritike", prevela Vera Vulekić, *Marksizam u svetu*, 10–11, Beograd 1986, 189–202; T.J. Clark, "Teorija umjetnosti Clementa Greenberga", nav. delo, 428–449; M. Fried, "Kako funkcioniše modernizam" (Odgovor T.J. Clarku), nav. delo, 540–471, oba teksta prevela Gordana Đurić.



## GROZNICE HRABROG NOVOG SVETA

**Nikola ŠUIČA**

**Clement Greenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad 1997.**

**Harold Rosenberg: Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad 1997.**

U biblioteci časopisa Projeka(r)t, novosadskog izdavača "Prometej" pojavile su se dve knjige najuticajnijih tumača i korifeja prava ca posleratne američke umetnosti. I Clement Greenberg i Harold Rosenberg, svojim uvidima, pristupima i uticajem obeležili su sada istorijsku zahuktalost umetničke prakse i previranja tadašnjih izraza. Premda se, prema njihovim interesovanjima, sada određenim kao visoki modernizam, koji se u američkim likovnim umetnostima, kao saglasan sa egzistencijalističkom klimom odvijao apstrakcijom i slikarskim apstraktnim ekspresionizmom, razmišlja s pristojnom vremenskom razdaljinom, postaje jasno pokretanje procesa koji su odredili mnoga potonja razmišljanja o umetničkim razlozima, pokretima i opravdanjima. Stav i ideal umetnosti, pre svega slikarstva kao autonomne i formalistički izdvojene odlike, obeležio je delovanje Clementa Greenberga kao puritanca problematskih odlika vizuelnosti u prirodi tada nastalih umetničkih dela. Okrenut slikarstvu kao dvodimenzionalnom ishodištu i suštini vrhova modernizma, Greenberg je postavio standarde prakse i jezika kao nastajanja, gledanja i razmišljanja slikarskih poteza trasirajući svoj uticaj i mnogo unapred prema svim nastajućim inovacijama.

Hladnoratovska atmosfera kataklizmičnosti u kojoj je ponicala i nastajala aktivnost Pollocka, njegovog učitelja Hansa Hofmana ili Franza Klinea s jedne, i Morissa Luisa, Helen Frankenthaler i Kenetha Noland s druge strane, za Greenberga su bili proizvod impulsivne, po svemu nesvesne ili čak estetski programirane aktivnosti, daleko od zloupotrebe i po njemu "prekršaja" mešanja drugih vanlikovnih disciplina i pozivanja. Učvršćujući individualnosti prema svojevršnom "američkom načinu" koncipiranja likovne umetnosti, mnogi od njih su utrljali put potražnji i galerijskim usponima u narednim decenijama. Greenbergovo preispitivanje zasnovanosti modernističkih neprikosnovenosti i formalnih začetaka, njegov kritički doprinos i zalaganje za vrhunske domete realne investicije kreativnih i izrađivačkih energija biće standardi na koje u predgovoru navodi dr Ješa Denegri, pouzdano određujući kvalitet ličnog iskustva i



stava kao preduslov pisanja o umetnosti (što je u našoj sredini raščlanjavanjem strukture slikarskih dela nacionalnog modernog slikarstva do 1950. pa i kasnije učinio, Lazar Trifunović). Zato se Greenbergovo naknadno objašnjenje sopstvenih gledišta s početka sedamdesetih ukazuje neprikosnovenim stavom naslovljenim "Neophodnost formalizma": "Kvalitet, estetska vrednost proistice iz inspiracije, vizije, sadržaja, ne iz forme. Ovo je jedan nezadovoljavajući način na koji stvari mogu da se iskažu, ali vreme pokazuje da nemamo bolji na raspolaganju. Staviše, forma ne samo da otvara put inspiraciji; ona takođe može da figurira kao njeno sredstvo; a tehničke preokupacije, kada su dovoljno istrživačke i dovoljno prinudne, mogu da stvore ili otkriju sadržaj."

Dejstvo akcionog slikanja i apstraktnog ekspresionizma, imale su za Harolda Rosenberga srž egzistencijalne stihije kao etapa koja progresivno ili kontinuiranim inovacijama određuje savremeno delovanje u umetnosti. Rosenberg, kao i Greenberg, pripadao je trockističkim levicarima gde su znaci prepoznavanja i objašnjenja stvaralačkih svetova Pollocka, De Kooninga, Barneta Newmana i Marka Rothka odvijali izrazito odnegovanim, i sa njegove strane doslednim kritičarskim unošenjema prema nesvesnom. Oslobođanje jezika slikarskih zapisa i tehnika, praćenja slikarskog čina, autora prevashodno iz New Yorka, imalo je razlog vlastitog sudelovanja u drami tih godina i vizuelnom rukopisu preobražavanja određenih tema. U studijama, uvršćenim u ove, po prvi put prevedene Rosenbergove tekstove, upravo analiza "Akciono slikarstvo: kriza i iskrivljenje", pokazuje subjektivno drhtajuće reagovanje umetnikovog bića u godinama prelaska iz egzistencijalističkog zamaha u ekspanziju masmedija i popularne kulture.

Kritičarski predmet zahvatanja prošlosti, umetničke prakse, okružujućeg društva i sila politika bio je, uostalom Rosenbergovo uverenje o samoutemeljenju umetnikove individualnosti. U odnosu na sile istorije, ono je imalo neosporni zamah pristižućeg strujanja postojanog još iz romantizma (što je u domenu istorijske tradicije trasirao Robert Rosenblum). Zato se Rosenbergu apstraktni ekspresionizam, kao autentična američka pojava, pre utemeljenja njegove sintagme "tradicija novog", pokazuje vlastitom moralnom obavezom prema umetnicima, njihovim uverenjima i istrajnosti.

O Rosenbergovom kritičkom sudu, pozicijama i gledištima, nadahnuto je pisao Donald Kuspit, u tekstu uvrštenom na kraj knjige, gde se političnost, jevrejstvo i individualizam kao stvaralački konflikt s istorijom ukazuju u napetostima koje su i rezultovale umetničkim poetikama izrazitih rukopisa. Zato se bogatstvo podsticaja, za razliku od Greenbergovih postavki, Rosenbergu pokazuje jasnim navođenjem unutarnjeg sveta pozivanja, kakve su predstave lebdećih monohromija u slikarstvu Marka Rothka, čije su samoubistvo i kriza i dalje nerazjašnjeni: "Uzdržana i staložena, njegova umetnost je suštinski meka, što će reći, ljudski osetljiva, sa osetljivošću zbog koje su imitatori njegovih bojanih polja iz šezdesetih dali sve od sebe da je uklone. Rothko je često govorio o tragediji, grčkoj Shakespeareovoj, kao mitu i ritualu. Nije lako shvatiti vezu koju je imao na umu između slojeva boje i Oresta i Macbetha. Mora se pretpostaviti da je sama praznina njegovih platana nasuprot osobama i stvarima upućivala na mučenje i očišćenje"



# KONTRAVERZE, ISTORIJA, MODERNA I POSTMODERNA





## **ART&LANGUAGE: NEKI NOVI USLOVI I PREOKUPACIJE U PRVOJ DECENIJI**

### **CHARLES HARRISON**

Istorija moderne umetnosti uobičajeno obuhvata kratke živote brojnih umetničkih grupa. Značaj trenutka u kome se takva grupa obrazuje procenjuje se kasnije u svetlu poznije kritičke verifikacije. On se obično objašnjava kao realizacija niza namera u odnosu na tendencije umetnosti i istorije umetnosti. No, ovo poznije procenjivanje isto tako nagoveštava da objašnjenje opstanka i istrajnosti neke grupe ne treba tražiti u nekom trenutnom kvalitetu estetske produkcije, niti u izraženim namerama osnivača, članova te grupe, već pre u prirodi odnosa koji su nametnuli potrebu da se takva grupa uspostavi u tim ili sličnim uslovima koji su realno i dalje nastavili da oblikuju egzistenciju grupe i njene preokupacije. Bilo koja grupa te vrste najbolje se dá okarakterisati preko stvarnih i često nehotičnih stavova i akcija u odnosu na te uslove. Razmatranje kontinuiteta grupe Art&Language (Umetnost & jezik) u periodu od dvadeset godina isto je što i istraživanje autonomije njene prakse i procenjivanje njene stvarne reakcije na te uslove.

Na dva različita načina može se ispričati istorija umetnosti nakon 1950, odnosno dva različita glasa mogu ispričati tu priču. Prvi daje prednost izražajnim efektima umetničkih dela. Taj glas slavi umetnika pojedinca zbog toga što je snagom volje proširio kulturne i psihološke granice koje on (vrlo retko ona) postiže u traganju za novim efektom. Tako se, na primer, delo američke prve generacije slikara, a pogotovo Jacksona Pollocka, povezuje sa oslobađanjem i pročišćavanjem umetničkih izvora izražavanja i sa mogućnošću veće spontanosti i neposrednosti u slikarstvu. Kasnije avangarde su navodno nastavile taj proces, pri čemu su skrivene vrednosti i značenja ljudske individualnosti ponovo bile ovaploćene u neprevodivoj vizuelnoj formi. Pretpostavlja se da je produkcija modernog umetnika predodređena nekim posebnim uvidom u prirodu realnosti – bilo realnosti prirodnog ili one socijalnog ili psihološkog sveta. Umetničko delo je potvrda ljudskog u kontekstu realnog.

U drugoj verziji priče, prva se smatra datom. Ona se navodi u duhu skepticizma, ne kao istinita priča, već kao ona tipična za izvesnu kulturu i ukorenjena u izvesnim interesima. Drugi glas pokušava da objasni ono što je prvi već rekao i kako je uopšte došlo do toga da je prvi kaže. Drugi glas može, na primer, da primeti da su reči izraz, spontanost i neposrednost oni termini koji se karakteristično upotrebljavaju u izvesnoj kritičkoj retorici i da oni implicitno pridaju izvesnu vrednost onim oblicima umetnosti za koje su vezani. A šta ako su te vrednosti samo–ovekovečene opsesije oka koje posmatra, pre nego što

su imanentna svojstva objekta koji se razmatra? Prvi glas predstavlja modernu umetničku produkciju kao stalan izazov onome što je normalno u kulturi. No, zar dominantna kultura ne stvara i ne održava iluziju izazova, pri čemu naizgled pokazuje svoju sposobnost samokritičnosti, samo zato da se ne bi menjala ili bila ugrožena? U svojoj priči o modernoj umetnosti istoričar umetnosti uzbuđeno govori o svakom značajnijem pokretu kao o prekidu sa prošlošću. S druge strane, njegov odnos sa sopstvenom prošlošću se ne preobražava.

Prvi glas najčešće nudi pretpostavku da se kreativno razlikuje od kritičkog, da umetničkom praksom vlada intuicija i da umetnička proizvodnja uvek prethodi teoriji. Drugi glas shvata ove distinkcije kao oblike organizovanja umetničke kulture. On vidi razdvajanje kreativnog i kritičkog kao osujećenje kritičkog smisla umetnosti, a privilegovanost prakse nad teorijom kao mistifikaciju obe. Ovde nije samo u pitanju odnos između onoga šta je umetnost i onoga kako se ona predstavlja – mada je i to pitanje od suštinskog značaja za istoriju umetnosti i umetničku kritiku. Praksa same umetnosti određuje se preko načina na koji se umetnost koncipira i vrednuje, a postoje i umetnički oblici koji manje ili više idu u prilog jednom ili drugom, ili oni koji nude veću ili manju saglasnost sa jednim ili drugim tonom glasa, ili su jedni usmereniji ka veličanju, a oni drugi ka akciji ili sumnji. U sporu ova dva glasa najvažnije



Mark Rothko, Multiform, 1948, ulje na platnu



je pitanje pouke koju nudi sadržaj naše istorije. To je rasprava o političkoj prirodi i smeru naše kulture u takozvanim demokracijama zapadnog sveta i o uslovima u kojima se ta kultura najbolje dijagnosticira i predstavlja. Svi drugi argumenti o pitanjima vrednovanja savremene umetnosti direktno su podređeni gravitacionoj moći ovog prvog.

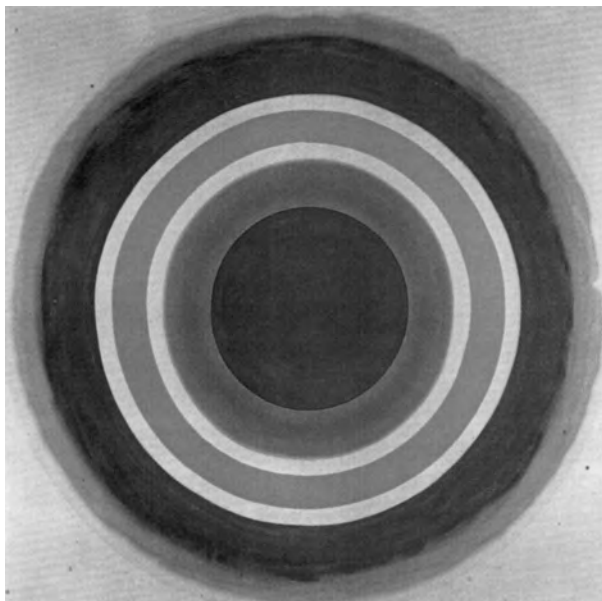
Razmatranje naracije ova dva glasa i njihovog odnosa isto je što i približavanje prirodi modernizma u kulturi. Modernističko slikarstvo posle Maneta moglo bi se okarakterisati u terminima dijalektičke tenzije: na jednoj strani je ideal spontanosti i neposrednosti izraza i efekta, a na drugoj stalno pribegavanje onim tehničkim sredstvima realizacije koje naglašavaju indirektnost i zaobilaznost svih oblika predstavljanja. Svaki glas teži da izdvoji jedan niz aspekata, jednu vrstu sadržaja u umetnosti i istoriji. Nijedan ne govori istinu, niti je ma koji od njih autentičan glas modernizma u umetnosti. Svaki glas predstavlja modernizam. Dvadeset godina posle Drugog svetskog rata izgledalo je, međutim, da druga predstava umetnosti ima neznatnu moć u kulturi. Prvi glas je bio izrazito dominantan. U zapadnoj kulturi hladnog rata modernizam u umetnosti se čvrsto povezao sa afirmacijom liberalnog humanizma i sa voljnim trijumfalnim samoizražavanjem individualnih slobodnih duhova. (U terminima te kulture samo individualni duhovi mogu da budu slobodni). Drugi glas, kada bi se čuo, bio bi identifikovan sa diskursom kritike, politike ili sociologije, a ne umetnosti. Podvrgnuće sadržaju takvog diskursa sagledavano je kao nešto što neizbežno vodi ka kompromisnoj tendencioznosti ili literarnosti u umetničkoj praksi, kao i ka posledičnom gubitku autonomije i estetske vrednosti. Suprotno tome, autentična modernistička umetnost bivala je okarakterisana u terminima svoje apsolutne netendencioznosti – svog nužno apolitičnog karaktera. Za modernističku umetnost tvrdilo se ne samo da je oslobođena didaktičkog ili literarnog sadržaja već i da je nezavisnost njenog vlastitog jezika uslov njene vrline.

U istorijskim trenucima stabilizacije, u momentima kada se status kvo ušančuje kao prirodno stanje, najčešće srećemo ideju da je politika nešto što je posao druge strane. Kada je posleratni svet bio podeljen na dva velika ideološka bloka, svaki je radio na tome da pogrešno interpretira onaj drugi. To je bilo potrebno da bi se što bolje



predstavili kao i da bi zaštitili svoju sferu uticaja. Ako povezivanje modernističke umetnosti sa apolitičkom vrlinom nije izum hladnoratovskih ideologija Zapada, onda je ta veza ipak promovisana njihovim interesima. Sredinom šezdesetih godina, međutim, bilo je sve teže prikriti mehanizam kulturnog ušančenja ili status kvo, a pogotovo što su posleratne generacije ponovo otkrile draž raskola. Protivljenje američkom angažmanu u vijetnamskom ratu bio je jedan od fakata koji je krajem šezdesetih poslužio da se raskol fokusira i da se podstakne skepticizam. Drugi faktor je bila akademska rekapitulacija predratnih debata o avangardi, popularnosti i realizmu. Što se kultura modernističke umetnosti više uplitala u politički i ekonomski sistem koji je predstavljala i trošila, to su i njeni aspekti bili sve otvoreniji za posmatranje, a njena moralnost za preispitivanje. Marginalizovani glas kritike nije preko noći povratio svoj prvostepeni status, već je postepeno, ali neravnomerno, postalo moguće razbijanje onih hijerarhija koje su apsolutno služile da se napravi razlika između kritičkog i estetskog, i umetnosti i jezika. Tek pod takvim uslovima praksa koju će kasnije predstavljati Art&Language mogla je da se pojavi kao ostvarljiva prvostepena umetnička praksa.

Gore pomenuti proces je bio postepen, neravnomeran i nesistematičan. Šezdesetih godina kosmopolitski modernizam je još uvek ozna-



čavao 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 jednostavan odraz političke i ekonomske 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. Reproductivna 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 post-slikarsku apstrakciju<sup>1</sup> i u apstraktnoj skulpturi Anthony Caroa i radovima pripadnika takozvane nove generacije<sup>2</sup> u Engleskoj. Ovu tendenciju su teoretski obrazložili i protumačili kritičari poput Clementa Greenberga, Michaela Frieda i drugih.<sup>3</sup> 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.

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 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 pomerala 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 – 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 predmeta?<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> Njihovi radovi su isto tako van svih specijalizovanih kategorija slikarstva i skulpture u koje se visoka umetnost po Greenbergovoj modernističkoj teoriji mora podeliti. Da li matični modernizam stvara materijal za svoju sopstvenu subverziju ili samo prolazi kroz fazu povoljne mutacije? Da li se moderna tradicija razgranala ili će biti zbačena ili zamenjena nekom drugom? Ako je posredi ovo drugo, onda je pitanje čime se modernizam može zameniti u modernoj kulturi?

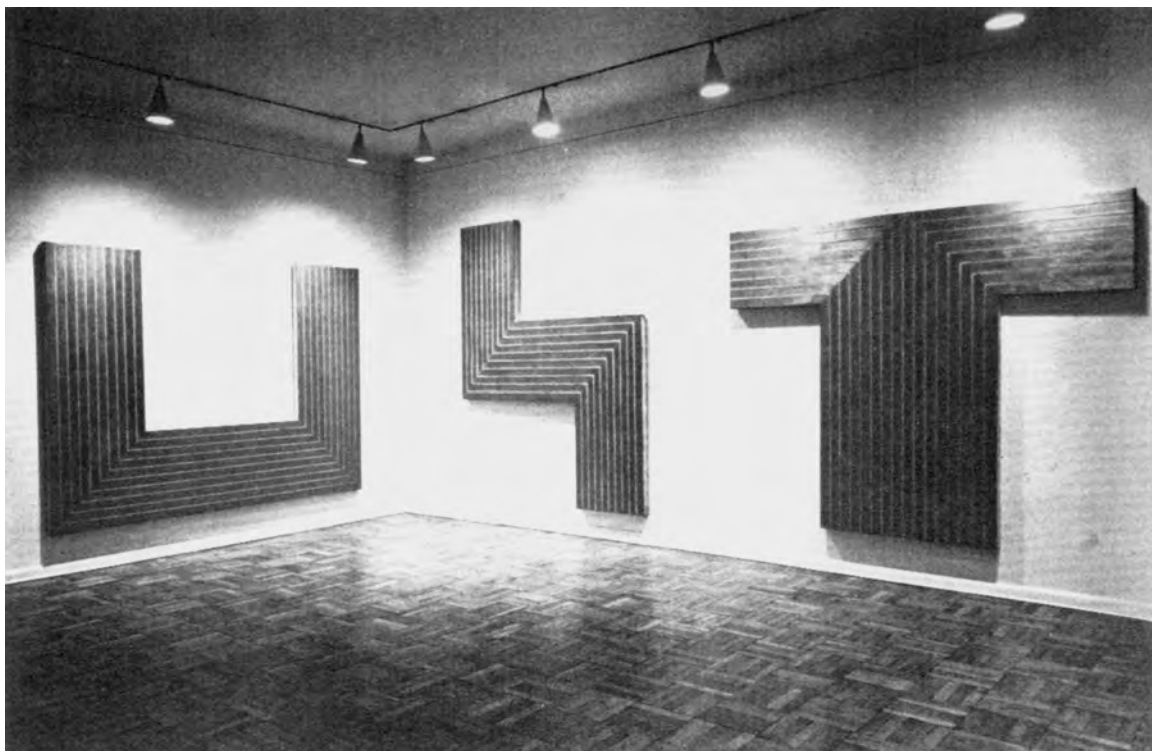
Za engleske umetnike koji su tražili uporište u modernoj praksi sredinom šezdesetih godina prvi preduslov je bio da na adekvatan način ovladaju modernizmom kao složenom i kosmopolitskom kulturom. To je za sobom povlačilo i njihovo pravilno poimanje onih modela modernosti koji su im bili bliži. U Engleskoj, na primer, gde se posleratna ekonomska modernizacija odvijala po američkom uzoru, umetnici vezani za početke pop-arta krajem pedesetih godina (Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi) težili su da prošire sociološki aspekt umetnosti i da se čak usmere na njega, a istovremeno su hteli da izvrše reviziju interesnih sfera visoke umetnosti tako što bi je povezali sa predstavama pop-kulture. Oni su svoju meru modernosti uzeli iz sveta razmene. Po njihovom viđenju, kritička funkcija umetnosti bila je bavljenje predstavljajkim aspektom koji je već bio dat subjektima, robi, željama i upotrebama u okviru nekog sveukupnog sistema publiciteta. Međutim, oni su bili usmereni ka identifikaciji ikonografije modernog sa svetom njihovog sopstvenog entuzijazma. Rezultat toga nije bio ni značajan izazov kanonskom radu modernističke visoke umetnosti ni značajna promena njenih tehničkih obeležja, već afirmacija preovladavajuće ideologije i dodavanje vragolastog i sekundarnog žanra modernističkom repertoaru.

Oni koji su bili okupirani približavanjem umetnosti i tehnologije

prisvojili su jednu alternativnu meru modernosti. Po njihovom mišljenju zadatak je bio prisvojiti tehnologije elektromagnetskih i kibernetičkih sistema i upotrebiti ih u estetske ili kritičke svrhe. Takvi radovi su najčešće patili od trivijalnog poistovećivanja modernosti sa naučnim i mehaničkim razvojem. Najčešće su te reprezentativne tehnologije koje su oni hteli da eksploatišu njih i prisvajale.<sup>6</sup> Čini se da su pop-art i tehnološka umetnost kroz negativan primer pokazali da kritički moment u kasnim pedesetim i šezdesetim nisu bile predstave i tehnički karakter umetnosti, već njen intenzionalni aspekt. Međutim, nije sledilo da tehnički konzervativizam nudi bilo kakvo rešenje, niti je bilo dobrih temelja za retrospektivno revalorizovanje oblika realističke umetnosti koji su bili marginalizovani u dominantnoj istoriji modernizma. Možda je istina da su estetska i tehnička razmatranja u toj istoriji bila isuviše privilegovana. Međutim, realizam se nije mogao otkriti u umetničkoj praksi tako što bi se tim bavljenjima jednostavno negirala autonomija.

Zahvaljujući kasnijem procenivanju, umetnički problemi sredine šezdesetih godina mogu se skicirati na sledeći način: bilo je bitno povratiti i održati dijalektički karakter modernizma, i to u praksi. Da bi se to postiglo bilo je potrebno zaobići identifikacije i procene modernizma koje je propisivala dominantna kultura. Da bi se ovo uradilo bilo je potrebno svesno zadirati u tkivo pogrešnih prikazivanja. Bilo je nužno prihvatiti razrađenu teoriju i praksu reduktivnog modernizma, pošto je ona još uvek bila dominantna. Isto tako je bilo potrebno iskušati sve ono što se njoj naizgled protivilo. Za sve one koji nisu želeli da se identifikuju sa čisto stilističkim principom kontinuiteta ili čisto tehničkom formom modernosti, svaki napredak je predstavljao traganje za konceptualnim materijalima potrebnim za dalji rad. Niko nije znao sa sigurnošću da li se ti materijali mogu pronaći ili ne.

Umetnici koji su formirali Art&Language<sup>7</sup> bili su među onima koji su u tom trenutku tragali za sredstvima moderne i neprovincijalne prakse u umetnosti. U periodu od 1965–68. nekoliko njih je nezavisno isprobavalo razne avangardne strategije. Mada je u nekim od ovih radova općrtano nasleđe pop-arta i interesi umetnosti i tehnologije, značajniji potezi su bili vezani za oblike umetnosti čiji je cilj bio da ispitaju običaje i postulate matične modernističke produkcije i znanstva, kao i da im odole. Ti rani radovi obuhvataju slike u nevarirajućem monohromu, slike napravljene od stakla, slike sastavljene od reči i brojeva, skulpture islikane kiselinom, oblike koji se mogu otkriti jedino putem elektromagnetnih talasa, predmete u hipotetičkom obliku itd. Razne osnove anomalija bile su skicirane u duhu proto-post-modernističkog eklekticizma i ironije. Oni koji su očekivali ovakve poduhvate u međuvremenu su stekli naviku diskutovanja i spekulativnog teoretisanja. Pre iz potrebe, nego iz svesnog avangardizma, male grupe pojedinaca sa obe strane Atlantika postepeno su usvojile primarnu umetničku praksu traganja za kritičkim implikacijama donkihotovskih poduhvata moderne umetnosti. Ako je moderna umetnost u izvesnoj meri postala rob diskursa koji ju je pratio, onda bi odlučujući efekti tog diskursa morali da postanu eksplicitniji u praksi. "Izgledalo je nužno da razgovor konačno stigne i na zid".<sup>8</sup> Takvi zaključci nisu bili rezultat svesne odluke da se "stvora teorija" umesto da se "pravi umetnost", niti nekog avangardnog duha radosti u kojem je



Frank Stella, instalacija slika u galeriji Leo Casteli, Njujork, 1962.

razgovor bio prikazan kao umetničko delo. Možda su ovi umetnici ciljali na to da prisvoje kulturnu moć pisaca ili da se sa njom sukobe. Međutim, značajnije je to što je odluka o vrsti dela koje će se raditi bila praktično nerazdvojiva od učenja o uslovima – bilo logičkim bilo ideološkim – pod kojima će se delo uraditi. Površini, u modernističkoj kulturi mestu izraza i senzacija, bilo je dozvoljeno da izvesno vreme vodi svoj tajni život.

Prevod s engleskog: Ivana Damjanović, Moment br.20, Beograd 1990, str. 39–42

Napomene:

1. Ovaj termin je skovao Greenberg kao referencu za onu tendenciju u slikarstvu za koju je smatrao da potiče iz slikarskog stila apstraktnih ekspresionista prve generacije. Vidi, na primer, C. Greenberg, Tri nova američka slikara: Louis, Noland, Oliitski, Norman McKenzie Art Gallery Regina, Kanada, 1963.

2. Grupa skulptora vezanih za umetničku školu Sent Martin u Londonu zajednički je prikazana pod ovim nazivom u Whitechapel Art Gallery, 1965: David Annesley, Michael Bolus, Phillip King, Tim Scott, William Tucker i Isaac Witkin. Dva člana prvobitnog Art&Languagea su neko vreme provela u Sent Martinu, Baimbridge kao student, a Hurrell kao honorarni predavač. Ni jedan od njih nije prihvatio etiku ove škole.

3. Videti, na primer, C. Greenberg, Louis i Noland, Art International, May 1960. Modernističko slikarstvo, Arts Yearbook no. 4, 1961, ponovo objavljeno u Art&Literature, proleće 1965; Posle apstraktnog ekspresionizma, Art International, maj 1963. Takođe, M. Fried, Tri američka slikara Noland, Oliitski, Stella, Fogg Art Museum, Kembridž, i redovne članke u Artforumu, objavljene 1965–69. Američki časopis Artforum prvi put je postao dostupan u Engleskoj 1965, dve godine pre nego što su njegove kancelarije preseljene sa Zapadne obale u Njujork. On je vrlo brzo postao obavezno štivo za sve zainteresovane za modernu umetnost. Mi smo stvarno videli američku umetnost u Artforumu. Ljudi u Americi su bili u lošijoj poziciji, oni su morali tu umetnost da gledaju uživo... (Mel Ramsden)

4. Stelline crne slike (izložene u Kasminu, 1965) bile su završna reč za mene (i njega). One su govorele: Zaboravi ovo, mladiću, idi i radi nešto drugo (Ramsden). Stellini oblikovani poligoni iz 1966–67. trebalo bi isto tako da budu pomenuti. M. Baldwin je sasvim izvesno bio impresioniran tom izložbom kad ju je video prilikom posete Njujorku 1966. Fried ih je razmatrao u dugom i uticajnom članku Oblik kao forma: nove slike Franka Stelle, Artforum, novembar 1966.

5. Judd je radio kao stalni kritičar časopisa Arts od kraja 1959. do početka 1965. Njegov članak Specifični objekti objavljen je u Arts Yearbook br. 8, 1965. Morrisove Beleške o skulpturi objavljene su u četiri dela u Artforumu: februara 1966, oktobra 1966, juna 1967. i aprila 1969. a njegov tekst Antiform aprila 1968. Trebalo bi spomenuti i Roberta Smithsona zato što je bio odgovoran za objavljivanje Primedbi o er-kondišnu Michaela Baldwina u časopisu Arts novembra 1967. (ponovo objavljeno u knjizi Art&Language, Van Abbe Museum, Aindhoven, 1980). Među Smitsonovim ranijim tekstovima bili su: Entropija i novi spomenici, Artforum, jun 1966, Ultramoderna, Arts, septembar–oktobar 1967, Spomenici Pasaika, Artforum, decembar 1967. i Muzej jezika u blizini umetnosti, Art International, mart 1968.

6. To je bilo vreme eksperimenata u Umetnosti i tehnologiji (EAT) u Americi i Cybernetic Serendipity (naziv izložbe iz 1968. u Institutu za savremenu umetnost) u Engleskoj. U jednom trenutku je izgledalo da fasciniranost dizajnom i tehnologijom može na značajan način da bude ubačena u umetnički modernizam. Međutim, problem je bio na drugoj strani.

7. Od članova prvobitnog sastava grupe, Terry Atkinson je počeo karijeru kao pozni pop–umetnik; i on i Bainbridge su se zanimali za pojmove stila i modernosti. Bainbridge i Hurrell su zajedno radili na izložbi Hardware show (Udruženje arhitekata, London, 1967) koja je obuhvatila elektromagnetske instalacije i čudan nameštaj. Delimično zahvaljujući Hurrellovoj intervenciji, koncepti strogosti i tolerancije potekli iz inženjerske prakse igrali su ulogu u razgovorima Art&Languagea do sedamdesetih. U drugom pogledu zaostavštine pop–arta i tehnologije brzo su se istrošile.

8. Ramsden, u beleškama iz novembra 1981, u osvrtu na sopstvene slike Garancije i Tajne iz 1966–68.



## POGREŠNI IDENTITETI

### PAUL WOOD

Januara 1993. godine Ian Burn je dao u zadatak Paulu Woodu da napiše tekst i time pruži doprinos seriji eseja nastaloj kao svojevrsan odgovor politici Umetničkog i radnog života Koncila Australije. Cilj ove inicijative se ogledao u "razmatranju dijaloga koji se vodi između umetnosti i politike u devedesetim godinama ovog veka... u istraživanju mogućih opcija vezanih za uspostavljanje kritičkih i političkih prioriteta u vizuelnim umetnostima danas, kao i načina na koje bi se ti postupci mogli ispoljiti kao kritički i/ili politički". Esej je bio objavljen maja 1993. godine u 59. broju časopisa Art Monthly Australia pod naslovom Sekundarni modernizam. Esej je bio kratak, polemičan i uopšten. Wood se pozabavio pretpostavljenim odnosom istorijske opozicije u kome stoje realizam i modernizam u kontekstu politike XX veka; osim toga on je pokušao da promisli pitanje o tome kako bi savremena kritička praksa mogla da odgovori na opadanje svojih prethodnica. Autorova prevashodna zamisao vodilja bila je da se odupre rastapanju umetnosti u nešto uopšteniju formu angažovane kulturne prakse. Esej koji je pred vama preuzima implikacije upravo ove autorove ideje.

#### I. Pozadina slučaja koji se obrađuje

U savremenoj debati koja se vodi na temu umetnosti dolazi se do slepe ulice ili pseudo slepe ulice kada se pokrene pitanje vrednosti, i još izrazitije kada se vrednost razmatra u odnosu na emancipatorski sadržaj ili smisao umetničkog dela – kome se vrednost može ali i ne mora pripisati. Primer za ovakvu bezizlaznu situaciju nalazi se u nizu nedavnih polemika u koje su bili uključeni John O'Brian, Hilton Kramer, Clement Greenberg i T.J. Clark. Prilika u kojoj su se odvijale ove diskusije može se smatrati zakasnelom i trivijalnom fusnotom pridodatom beskonačnoj i neuhvatljivoj prepirci (između sektaških interesa tipično nazvanih modernizam i socijalna istorija). Ali kao što to sa fusnotama katkad biva, one mogu da posluže da se niz tema uglačanih prevelikim izlaganjem oštrije izraze.

Zađimo prvo malo u prošlost. Intervjuišući Clementa Greenberga 1983. godine T.J. Clarka je prvenstveno zanimao odnos između autorovih ranih i kasnijih kritičkih razmatranja. Na to ga je delom pokrenula konferencija na temu Modernizma i modernosti održana dve godine ranije u Vankuveru. Sama konferencija je predstavljala podjednako i rani simptom obnovljenog interesovanja za pitanje modernizma u umetnosti – u izvesnim krugovima ono je smatrano mrtvim pitanjem još od kasnih šezdesetih godina – i podsticaj za dalja umetničko-istorijska iskopavanja u tom pravcu. U rukama inteligencije koja trenutno preovladava na polju studija kulture, obnovljeno zanimanje za modernizam se povremeno degenerisalo u anti-grinbergovsko delovanje. Od izrazitijeg značaja je bilo objavljivanje četiri toma Greenbergovih sabranih kritičkih spisa čiji je urednik bio John O'Brian. U osvrtu na ove svoje intervju iz 1983. godine, Clark se pre izvesnog vremena požalio na negativan odgovor koji je Greenberg dao u pogledu uredničkog okvira koji je O'Brian dao njegovim rukopisima, a naročito u pogledu objavljivanja teksta Modernističko slikarstvo iz 1960. godine. O'Brianov zaključak je glasio, "Iako se politika Hladnog rata ne pominje ni na jednom mestu u Modernističkom slikarstvu, ona je implicitno prisutna u tonu kulturnog optimizma kojim obiluje čitav esej". "Trebalo je da znam", napisao je Greenberg, "da nešto nije bilo u redu sa Johnom O'Brianom".

Clark je povezao Greenbergov odgovor sa konzervativnim napadom koji je Hilton Kramer izvršio na O'Briana, napadom koji je Greenberg odobrio ("Hilton Kramer je bio u pravu kada ga je pritisnuo"). Clark je Kramerovu kritiku opisao kao "šljam novinarstvo koje sve posmatra sa visine". Evo jednog odlomka koji bi mogao da potkrepi ovakvo viđenje stvari:

"U kulturi u kojoj sada velikim delom preovlađuju ideologije rase, klase i roda, doktrine o multikulturalizmu i političkoj ispravnosti su koncept o kvalitetu u umetnosti nepravedno zanemarile i teži se da svaka kritika bude procenjivana sledstveno sopstvenoj saglasnosti sa trenutno važećim političkim pravoverjima. Čak i nagovestiti ... da bi estetskim razmatranjima trebalo dati prednost u određivanju umetničkih vrednosti znači izazvati kategoričko neodobravanje."

Ovaj pasus sadrži i implicitnu tvrdnju o tome šta je relevantno u tumačenjima umetnosti, ali i politički ili kvazi politički zaključak o tome šta predstavlja akademske prioritete. Povezivanjem tvrdnje i zaključka postiže se eksplicitniji politički zaokret uz pomoć Kramerove karakterizacije O'Brianovog zahvata. On O'Brianovo predstavljanje Greenbergovog kritičkog sagledavanja posmatra kao deo "ideološkog prljavog posla" koji se sprovodi putem "kadrova radikalnih istoričara umetnosti" navodno predanih svođenju statusa Njujorške škole na puki "ukaljani proizvod uloge Amerike u Hladnom ratu". Onome što je politički srodno vrednosti u Kramerovom pogledu na svet dat je konačni izraz u retoričkom pitanju: "Nije li se, uostalom, Hladni rat ticao sukoba između američke (i zapadne) demokratije i sovjetske tiranije?"

To su novinarska hvalisanja. Postoje, međutim, složene teme utisnute u njihovu desničarsku retoriku, i krajnje je vreme da se one iznesu na videlo. Suština je u tome što se dozvolilo da rasprava o umetničkoj vrednosti postane konzervativna povlastica. To nije stanje stvari koje je naprosto izraslo iz neobavljanja dužnosti. Posao zanemarivanja vrednosti je bio potpuno prepušten konzervativnoj debati kao posledici ubeđenja rasprostranjenog na levisi, da je prosuđivanje estetskih vrednosti inherentno elitističko i da baš zbog toga umetnički modernizam, čiji je kamen temeljac estetsko prosuđivanje vrednosti, nužno mora biti elitističan. Ovakvo ubeđenje biva poduprto skupom uverenja koja su postala manje ili više konvencionalna u levičarskoj kritici i istoriji umetnosti; a to su: i) da su pretpostavke o prosuđivanjima estetskih vrednosti univerzalizujuće, a time i izmišljene; ii) da su te pretpostavke služile kao kamuflaža patrijarhalnom interesovanju koje je sada demaskirano; iii) da je u svim, osim u konzervativnim, krugovima podvrgavanje nekada automatski uspostavljanom autoritetu patrijarhata zamenjeno prihvatanjem izvesne forme pluralizma – naime utemeljivanjem sudova o sklonosti, koji zavise od pozicije određene nečijim rodnom (ili sličnim specifičnostima) koje zauzima subjektivitet (ili tradicionalnijim rečnikom rečeno, posmatrač) o kome se u datom trenutku radi.

Došlo je vreme da se ove teme razmrse. Za to su dovoljna dva razloga. Prvi je da vrednosni sud prožima ljudsko iskustvo, te da bi stoga to prožimanje trebalo i priznati. Ne treba posebno naglašavati da oblik procenjivanja o kome je reč ni u kom slučaju nije imun na instrumentalna razmatranja. Ali, procenjivanje takođe sledi iz delovanja onih intuicija i nenamernih utisaka koji postoje iznad ili ispod domašaja racionalne analize, i koji su naoko sastavni deo suštine pojedinaca koje mi predstavljamo i shodno tome zaslužuju globalnu oznaku estetski. I zaista, bavljenje pitanjem procenjivanja i njegovih prioriteta znači stavljanje u prvi plan područja dvosmislenosti u kome se ukrštaju apsoluti ogoljene instrumentalnosti i hipotetičkog nedostatka interesa. Pretpostavlja se da je upravo na ovom području smešten glavni deo ljudskog iskustva.

Norman Geras je tvrdio da je Marx zadržao koncept ljudske prirode kao osnovu svog istorijskog materijalizma. Savremeno priznavanje razlike ne bi trebalo da se postavlja nasuprot mogućnosti oblika društvenosti. Mogućnost zamišljanja iskustva nekog drugog je zapravo značajan uslov društvenosti. (Vredno je spomena da ideja o razlici ne pripada isključivo feminističkoj teoriji poduprtoj razmišljanjima Lacana ili Derride. Wittgenstein je u jednom momentu nameravao da šekspirovsku rečenicu "Ja ću te naučiti razlici" iskoristi kao moto za svoja Filozofska istraživanja). Stvarna opasnost leži na drugoj strani. Ukoliko izuzmemo imaginativnu intuiciju različitog iskustva kao neautentičnu, iluzornu, krajnje okrenutu samoj sebi, itd, šta ostaje od modaliteta kakvi su otvorenost, tolerancija, pluralizam koji predstavljaju suštinu emancipacije? Sukob interesa se u tom slučaju verovatno pojavljuje kao rezultat njihovog neuspeha, a sukobi interesa imaju tendenciju da budu potvrdni, a ne demonstrativni.

To znači da bi bilo neophodno suprotstaviti se svođenju problema procenjivanja i tumačenja na prosti sukob interesa. A tu je i druga strana čitave stvari. Neophodno bi bilo takođe suprotstaviti se onoj vrsti puritanskog idealizma koja unapređuje samu sebe kao savremenu formu radikalne političke vrline, ali koja se zapravo tiče potiskivanja idiosinkrazije i kreativnosti – potiskivanja vođenog u ime jednakosti kao takve. Iz ovog dijalektičkog gliba se na površini pomolio impuls borbe za građanska prava iz 1968. godine u izmenjenom obliku sa ciljem da deluje na represivno i neželjeno upravljanje jezikom i iskustvom.

Drugi razlog za rasplitanje pitanja estetike i politike – ili za pronalaženje drugog puta njihovog stapanja – leži u činjenici da odgovarajuće prilaženje pitanjima vrednosti ostaje središnja tačka u bilo kom procesu razumevanja umetnosti. Iz toga sledi da bez ovakvog prilaženja ne može postojati delotvoran protivudarc optužbi koja se obično podiže u ime neke pretpostavljene sveobuhvatnije politike prikazivanja, a to je da je umetnost kao takva – a naročito savremena umetnost – konstituisana od jezičke igre jedne elite, i da kao takva ona postoji bez ikakvog kritičkog viška ili dodatka.

Krenimo međutim od onog najvažnijeg. Možda će se učiniti zamornim, ali bilo bi nužno da pokušamo da raspakujemo neke od ovih pretpostavki vezane za vrednost i moć koje čine podlogu Kramerovog stanovišta, i koje su sadržane u njegovom odgovoru na O'Brianovu tvrdnju koja se tiče odnosa između Greenbergovog kritičkog stava i Hladnog rata.

## II. Vrednosni sud i Greenbergov modernizam

Neki od pripadnika levice su skloni da odabiru dobrog, ranog Greenberga (kulturalistu, marksistu) i da osuđuju lošeg, kasnog Greenberga (formalistu, konzervativca). Ova podela se obično manifestuje kroz iskazivanje poštovanja prema radovi-

ma nastalim pre eseja Avangarda i kič (1939) s jedne strane, i kroz nipodaštavanje svega što je bilo napisano posle 1950. godine. Kramer je, međutim, bio u pravu kada je naglašavao da je najveći deo Greenbergovih ranih spisa bio saglasan onome što će ovaj autor docnije napisati; ovo zapažanje se slaže sa tvrdnjom o autonomiji umetnosti i prevashodnosti estetske vrednosti. Patricijski pogled koji prožima prosuđivanje kulture u tekstu Avangarda i kič čini ovaj esej neosporno mnogo manje podesnim pred osetljivošću savremene levice nego što su to bili oni krući tekstovi u kojima je Greenberg naprosto ignorisao polje popularne kulture. U njegovim ranim, tobože marksističkim, esejima ima dosta toga što, čini se, svedoči o strukturalnom i neosposobljavajućem slepilu pred vrednošću u modernoj kulturi. Ovo slepilo je utoliko primetnije onima koji su odrastali u nešto docnijoj fazi razvitka popularne kulture od one koju je sam Greenberg razmatrao i kojima su morala biti poznata samosvesna kritička nasukivanja koja opstaju u toj kulturi naporedo sa i u opoziciji sa oblicima kiča koje je Greenberg imao na umu. Ti rani Greenbergovi rukopisi jednostavno nisu odgovarali analitičkim programima koji su bili pokretani šezdesetih godina i kasnije. Ta neadekvatnost je bila naročito uočljiva u suočavanju sa analitičkim delovanjima koja su bila pokrenuta Gramscijevim opaskama na temu hegemonije. Iako su se ove aktivnosti odvijale mahom na polju književnosti i filmske teorije, one su bez sumnje bile instrument preispitivanja modernizma uopšte – preispitivanja koje se proširilo na vrlo određene modernističke zahteve za uspostavljanjem autonomije, kao i za njegove vrednosne sudove. Iz ovoga, međutim, ne sledi da se Greenbergovi kritički nedostaci u odnosu na kulturu uopšteno moraju nužno posmatrati kao neosposobljavajući kada se radi o njegovoj umetničkoj kritici. Čovek može veoma ozbiljno uzeti u obzir Greenberga kao kritičara umetnosti uz zadržavanje izvesne rezerve kada se radi o njegovom stavu u odnosu na kulturu. Njegovi kritički spisi su značajni ne zbog nedostatka sagledavanja žanrova kulturne prakse, već zbog insistiranja na značaju samokritičkog intenziteta i vrednosti, ma gde i kako god da se umetnost praktikuje.

Očevidno smela retorika umetnosti radi umetnosti pokatkada izbija na površinu u Greenbergovim spisima i intervjuima kao izazov bačen pred one koji bi želeli da umetnost služi nekoj drugoj svrsi. Uprkos svemu, sasvim je jasno da njegova koncepcija umetničke autonomije uključuje i smisao značaja umetnosti u ljudskom životu. Ovako iskazana, kako i ne bi? A opet u nekim pristupima Greenbergu, pojavilo se da je koncept autonomije (čini se) počeo da označava stanje očigledno tako udaljeno – u tako elitističkom i tako besramnom povlačenju u odnosu na socijalno okruženje – da treba navesti ono što je očigledno: a to je da postizanje nezavisnosti za njega predstavlja stanje u kome umetnost stoji u odnosu na moderan život. Ima mnogo mogućih primera čijim navođenjem bih mogao da podržim ovakvu procenu Greenberga. Neka bude dovoljan navod njegovog razmišljanja o tome da će uspešno Mondrianovo delo koje karakterišu “razrešavanje teške borbe” i “ovladavanje i umirivanje strasti” sadržati “čitav jedan svet iskustva”; ili njegova tvrdnja da Beckmannova vizija sveta i prateća emocionalna moć mogu “da prenesu njegovu umetnost u visine”.

Po Greenbergu sasvim doslovan medijum ovog prenošenja i razrešavanja leži u tehničkoj specijalizaciji. Ono što se sledstveno tome pokreće i razrešava jesu oblici ljudskog iskustva na njihovom najdubljem i najkoncentrisanijem nivou. Upravo se ti oblici stvaraju permanentnim u umetnosti, i oni, kao umetnost, bivaju davani široj sredini kao nešto okrepljujuće ili nešto iz čega se može učiti. Možda bi, kada govorimo o ovakvom pristupu stvari, bilo vredno podvući postojanje poklapanja estetske vrednosti i upotrebne vrednosti. Dobra umetnost – umetnost koja je dobra kao umetnost – je ta koja nudi mogućnost da se iz nje nešto nauči.

Kramer je u pravu kada brani Greenberga od optužbi za prećutno pristajanje na kulturu i politiku hladnoratovske epohe. Te optužbe treba podvrći ispitivanju. Na primer, u sada već svima poznatom delovanju 1951. godine Greenberg je objavio pismo u kome je potkazio jednog svog kolegu u časopisu The Nation kao komunističkog sledbenika – to se dešavalo u vreme kada je makartijevski lov na veštice uveliko bio na delu. Bio je to gnusan čin ma kako ga posmatrali. Ali i taj čin zaslužuje da bude iščitav u kontekstu Greenbergovog jevrejstva i pojave dokaza u odnosu na koje bi se on mogao procenjivati, a koji su se ticali antisemitizma u staljinističkoj Rusiji. Komunizam u doba Štaljina je bio, da se poslužim rečima Trockog, “sumrak prljavštine i krvi”. Ma koliko je ovaj Greenbergov postupak bio dostojan prezira, malo koja liberalna svest je, kako se u prvom trenutku učinilo, to bila u stanju tako lako da utvrdi. Komunisti su u Španiji ubijali trockiste. Činjenica da je nekađašnji kvazi-trockista upro prstom u komunistu sa kojim se sada više nije slagao u pogledu državnog aparata koji je sam počeo da odobrava, mogla bi da bude prilika za oplakivanje etike levice. Imajući na umu istorijske okolnosti, takav preokret



ne bi trebalo nikoga da iznenadi. U meri u kojoj se to ipak događa, ti iznenađeni bi se mogli posmatrati kao politički nevine osobe ili kao kratkovidni naivci. Štaviše, ništa od ovoga ne pronalazi svoj neposredan odraz u umetničko-kritičkim spisima. Kramer naglašava, jasno se suprotstavljajući stavu Johna O'Briana, da u nekoliko prilika u svojim kasnijim radovima u kojima se Greenberg odvažio da izvrši neku vrstu uopštavanja, ono nikada nije bilo srodno etici njegove sopstvene kulture. Njegova koncepcija visoke umetnosti ostaje i nadalje zajedljivo neprijateljski nastrojena prema kulturi srednjih slojeva isto kao i prema popularnoj kulturi, mada je upravo kultura srednjih slojeva ta koja obezbeđuje društveni prostor u kome bi se mogla, premda ne i nužno morala, da odvija teška nepopularna, visoka umetnost.

Pozniji deo svoga života Greenberg je proveo u gornjim ešalonima američkog, zapravo njujorškog, društvenog miljea. U tom periodu on je bez sumnje počeo da podržava ključne političke forme toga društva. To je pre svega podrazumevalo davanje podrške Hladnom ratu, što je povlačilo za sobom i podršku relevantnim ideološkim formama toga rata i u domaćoj sferi. Jedna od kontroverznih stvari se tiče odnosa između konceptualne građevine nastale od ovih ideoloških formi (podignute uz pomoć pojmova kakvi su pluralizam, sloboda i tako dalje) i ključnih termina Greenbergovog kritičkog razmatranja umetnosti (među kojima se mogu pronaći reči poput "čistota, autonomija i specijalizacija"). U kontekstu ideološkog konflikta, pojmovi poput slobode i demokratije su postali predmeti skeptičnog ispitivanja levice. Zauzvrat, u ideološkom holu ogledala, ta skeptična pažnja je od levice načinila predmet straha i mržnje konzervativne strane. To je značilo da je ona time bila izjednačena sa spoljašnjim predmetom ideološkog konflikta. Sledstveno tome, dogodilo se da su levica, i svaki nagoveštaj socijalističkih ideja, počeli u umovima konzervativnih ljudi da bivaju poistovećivani sa pretpostavljenom sovjetskom pretnjom.

Levici naročito smeta Greenbergovo uplitanje u taj politički konzervativizam, što zatim negativno utiče na procenjivanje njegovih docnijih radova o umetnosti, a shodno tome negativno utiče i na razmatranje opšteg pitanja prosuđivanja estetske vrednosti koja su, uzgred budi rečeno, bila sine qua non Greenbergovih napora. Preovlađuje pretpostavka da prećutkivanja socijalnih pitanja zapravo registruju poznije Greenbergovo saučesništvo u delovanju konzervativne političke kulture paralelno sa davanjem dozvole produkciji i prometu dela pročišćene i prazne umetnosti. Ta umetnost (etiketirana, to ne treba ni posebno naglašavati, kao modernistička) onda se posmatra kao klijent, i kao tvorevina u kojoj može uživati samo i jedino društvena elita čijim materijalnim interesima ta kultura u stvari služi.

Ove optužbe nisu bez osnova. Apolitična umetnost može služiti interesima političke elite. Nije teško shvatiti kako teorija koja ističe nevažnost političkih kriterijuma u prosuđivanjima umetničkog kvaliteta može da deluje ne bi li se ojačala (politizovala) kultura apolitične umetnosti, naročito tamo gde se ta teorija utvrdila u institucionalnom smislu. Iz ovoga, međutim, ne sledi da se mogućnost takvog delovanja može proceniti kao nedostatak same teorije. Zapravo, može se tvrditi da nedostatak otvorene obaveznosti takva teorija nadoknađuje na dva načina. Prvo ona etičku obavezu čini privremenom nasuprot testu samosvesti – a samosvest je bliska srži moralne vrednosti u uslovima modernosti. (Ne bi trebalo zaboraviti da je Greenberg svoj kritički etos okarakterisao kao percepciju u nastajanju koja više nije bila u stanju da razreši šire aspiracije pripadnicima njegove generacije.) Drugo, teorija priznaje pravu važnost pitanja vrednosti za umetnost. S obzirom na uslove koji vladaju u našoj kulturi, otkriće da je cena jasnoće na jednom mestu neodređenost na nekom drugom, ne bi trebalo nikoga da iznenadi. Rad u umetnosti nikoga ne razrešava potrebe za donošenjem moralne odluke, ali ne postoji nijedan dobar razlog zbog koga bi trebalo očekivati da se nasleđeni konflikti reše. U stvari, postoji sasvim dobar razlog zbog koga bi trebalo očekivati upravo suprotno.

U konačnom ishodu, meren na skali raspoloživog moralnog i političkog izbora, Greenberg bi se mogao, ali ne i morao, smatrati čudovištem. Ma kako bilo, presudi ne bi trebalo dozvoliti da odlučuje o važnosti estetske vrednosti u umetnosti, čak ne ni o adekvatnosti vrednosnih sudova koje je i sam Greenberg donosio u svojim kritičkim osvrtima. A još manje bi joj trebalo dozvoliti da odlučuje o vrednosti neke ili svih umetnosti koje je Greenberg procenjivao. Moglo bi se reći da je u izvesnom istorijskom trenutku kultura modernizma izgubila svoju kritičku snagu time što je postala saučesnica u delovanjima nekih institucija političke modernosti. Za one koji su primetili ovo saučesništvo, ispostavilo se neophodnim objavljivanje rata na pretpostavkama koje su dozvolile – ili za koje se učinilo da su dozvolile – gubitak kritičke vrednosti koji je usledio. Zbog mere neobradivosti problema o kojima se radi, različite, po opštem mišljenju, kritičke prakse koje su usledile nisu se pokazale ništa sposobnijima od formi modernizma kojima su se prethodno suprotstavile, da bi se strukturalno oslobodile ortodoksnih institu-



cija putem kojih značenja kulture cirkulišu. Ove institucije su jednostavno težile da budu neznatno tolerantnije bez obzira na ono što konstituiše značajan izraz.

Iz toga je proistekao period kulturnog eklekticizma. Paradoksalan rezultat ovakvog stanja stvari je bila hitna obnova pitanja vrednosti, uprkos činjenici da je upravo ekskluzivno usredsređivanje na ovo pitanje bilo ono koje je prvobitno smatrano odgovornim za slabljenje kritičkog impulsa. I konačno, eklekticizam i dekadencija retorički uspostavljenog postmodernizma su služili samo za ponovno otvaranje suštinskih pitanja koja su se ticala modernizma kao takvog. Za ta pitanja bi se moglo reći da uključuju problem odnosa između kvaliteta i kvantiteta (pri čemu je kvantitet shvaćen u smislu pripadanja naprednom poboljšavanju uslova materijalnog života), potom problem odnosa društvene transformacije i samosvesti, problem stepena moguće nezavisnosti od praksi u načinu proizvodnje koji se zasniva na pretpostavci sofisticirane podele rada, kao i pitanje uloge imaginacije u sprovođenju promena.

### III. Kramerova četiri "izma"

I Kramer i Greenberg stoje na stanovištu politike koja se prema svakoj koherentnoj definiciji mora smatrati konzervativnom. Kramerov napad na O'Briana eksplicitno skreće pažnju na pitanja vrednosti povezana sa bavljenjem intelektualne levice temama koje se tiču klase, rase i roda. Ovo razmatranje je suptilnije nego što se na prvi pogled može učiniti. To ne znači da je vrednost naprosto udaljena od pitanja etike i politike, već pre da se umetnička vrednost zamišlja kao bedem pred onim čime se bave levičarska etika i politika. Svoj i Greenbergov kritički stav Kramer svrstava uz demokratiju zapadnog tipa definisanu u skladu sa hladnoratovskom politikom, a u suprotstavljenosti prema sovjetskoj tiraniji shvaćenoj na način gore već opisan. Njegovo demonsko sazvežđe, otvoreno utkano u sam tekst, obuhvata staljinizam, komunizam, boljševizam i socijalizam. U dodiru sa ovakvim anatemisanjem sasvim je lako da se čitav repertoar takvih autora poistoveti sa desničarskim planom rada; da se diskurs estetske vrednosti vidi kao da je u raskoraku sa vrednostima socijalizma; da se kvalitet vidi kao suprotnost jednakosti.

Što se same kulturno-intelektualne levice tiče ni ona ni u kom slučaju nije operisana od političke kratkovidosti, naročito kada se radi o prirodi nekadašnjeg sovjetskog sistema. Stoga je još značajnije to da bi, kada konzervativci poput Kramera počnu da kombinuju svoje levičarske izme, kada oni kombinuju rezultujućim politički blok koji iz toga proizlazi sa društvenim istorijama umetnosti, i kada oni nastavljaju da pitaju o tome šta li je Hladni rat bio "ako ne sukob između američke (zapadne) demokratije i sovjetske tiranije", svaki predloženi odgovor trebalo da se zasniva na jasnom razumevanju sopstvenih osnova i implikacija.

Izvan omeđenosti desničarske polemike, Kramerova četiri izma naravno nisu zamenljiva, premda su značenja nekih od njih bliža od onih drugih. Komunizam je, na primer, pojam koji je postao tako usko poistovećen sa političkim sistemom sovjetske birokratije i njenih klijenata da se uopšte ne nazire mogućnost njihovog razdvajanja, niti, sledstveno tome, vraćanje prvobitnog značenja komunizmu koji mu je dao njegov teorijski tvorac Marx. Komunizam je danas sinonim za staljinizam u meri u kojoj se ovaj pojam doživljava kao generički pojam za birokratski sistem koji je, i pored svojih različitih unutrašnjih razvojnih faza, bio operativan od kasnih dvadesetih godina pa do negde sredine ili kasnih osamdesetih godina ovog veka.

Boljševizam označava izdvojenu istorijsku struju u okviru revolucionarnog socijalizma koji je posle nekih četvrt veka borbe stekao državnu moć u Rusiji 1917. godine, da bi potom bio zbačen sa trona staljinističkom kontrarevolucijom kasnih dvadesetih i ranih tridesetih godina. Boljševizam je uspeo da do izvesne granice ostane postojan, ali kao opoziciona struja – opoziciona, podjednako i u odnosu na staljinistički komunizam i u odnosu na socijal-demokratske formacije. Jedno od njegovih najsnažnijih poistovećivanja se ostvarilo kroz trockističku tradiciju (to je tradicija za koju su Greenbergovi rani radovi tek neznatno bili vezivani).

Iz kruga Kramerovog sazvežđa ostao je još socijalizam, tradicija i starija i šira od staljinizma, boljševizma ili komunizma. U meri u kojoj su Marx i Engels razlikovali svoj naučni socijalizam od utopijskog socijalizma – izjednačavajući ovaj prvi sa svojim devetnaestovekovnim osećanjem komunizma – može se tvrditi da boljševizam predstavlja destilaciju naučno-socijalističke/komunističke tradicije. Nadalje se još može tvrditi (i) da je put ka ponovnoj konceptualizaciji socijalizma bio otvoren kvarenjem i raspadom poštoje staljinističko/komunističke tradicije koja je kulminirala kolapsom 1989. godine, kao i nastalom učmalošću boljševičko/trockističke tradicije; ili (ii) da upravo kao posledica ove istorije poraza, kultura emancipacije i prosvetavanja mora da počne da bude vođena iznova na sasvim drugačijem tlu.



Vrlo je verovatno da će svaka takva ponovna konceptualizacija pronaći neke od svojih instrumenata među konceptualnim materijalima čije je precenjivanje specifičnih vrednosti nauke i dovelo do kritika izrečenih iz usta Marxa i Engelsa, a koji su potom bili strogo marginalizovani u tradiciji uz tvrdnju da potiču od njih. Oni će sadržavati očigledne dimenzije rase i roda, prisutne ali uprkos svemu podređene i u boljševičko/komunističkoj i u staljinističko/komunističkoj tradiciji. Oni jednovremeno i sasvim legitimno mogu biti viđeni kao nešto što u sebe uključuje kategorije individualiteta i subjektiviteta koje su, naporedo sa srodnim osobinama intuicije, imaginacije, empatije pa čak i kreativnosti, bile gurnute na ivicu levičarske tradicije XX veka, budući da su potpale pod sumnju da su povezane sa misticizmom i idealizmom. Da bi se ovi pojmovi ponovo prihvatili u okviru pojmljivog diskursa socijalizma, treba otvoriti pitanje odnosa istorijskog materijalizma i dimenzije prikazivanja.

Rasprava na temu zapadne demokratije i sovjetske tiranije se na jednom nivou može lako ismejati, mada to ima svoje posledice. Kako stvari stoje, dualizam je samo jedan konstitutivni element ideološke podrške jednoj strani u hladnoratovskom konfliktu. To po sebi nije održiv opis konflikta. Sovjetski sistem je bez ikakve sumnje predstavljao tiraniju. Sporno je, međutim, pitanje o tome da li je sovjetska tiranija bila išta gora od tiranija održavanih širom zemaljske kugle uz pomoć zapadne demokratije, a sve uz opravdanje upravljenosti na borbu protiv sovjetskog sistema. Zapadna intelektualna buržoazija na izvesnom stepenu jednostavno biva diskvalifikovana kao neko ko može da doprinese raspravi i ispitivanju ovog problema. Intelektualnoj zapadnoj buržoaziji nije se moglo verovati, pošto je bila zainteresovana samo za sebe, što karakteriše njen status u okviru internacionalnog sistema privilegija i ugnjetavanja ostvarenog pod imenom demokratije. Menadžerske apologete sistema ne zaslužuju ništa.

Ako, međutim, izađemo iz okvira ovog prilično odbojnog prostora, pitanje odnosa između demokratije i socijalizma ostaje značajno i teško. Ako se zahtevi za savremenim pluralizmom ne mogu zadovoljiti političkom formom demokratskog centralizma pohranjivanog u boljševičkoj tradiciji (i to ne samo kao birokratska staljinistička ljuštura), onda ostaje otvoreno pitanje o tome koji je to oblik demokratskog socijalizma vredan traganja (u poređenju sa, da se tako izrazim, raznovrsnim nizom ispraznih parlamentarnih demokratija koje su trenutno na delu na Zapadu). Ovaj nerešeni problem nužno mora predstavljati središnji momenat savremene socijalističke prakse, ili bilo koje druge društvene prakse koja poseduje radikalne ciljeve. Jedna je stvar poraziti desničarsku strategiju asimilovanja kulturne levice i njeno bavljenje formama političke tiranije, a nešto sasvim drugo rešavati odnos ovih preokupacija u odnosu na zahteve pojedinačne ljudske slobode.

Kramer povezuje savremene levičarske aspekte umetnosti, istoriju umetnosti i srodne prakse sa intelektualnom tradicijom šezdesetih godina ovog veka. Dozvoljavajući izvesne značajne kvalifikacije, njegov stav je sve u svemu ispravan. Međutim, još jednom se događa da se komentar opravdan sam po sebi preobražava u desničarsku polemiku. Kramer nastavlja da razlikuje tri niti u ideološkim posvećenostima ove tradicije: "odbijanje da se prizna moralna nadmoć američke demokratije nad sovjetskom tiranijom"; sa tim u vezi anti-američka paranoja; i sentimentalizacija marksističke ideologije. Na jednom nivou pokazuje se jasnim da je sasvim bespredmetno bavljenje ovako nečim. Pokušaj davanja odgovora ne bi značio pokušaj racionalnog ubeđivanja. Ubeđivanje je ionako neodgovarajući model za postupke kakve takva retorika iznosi na video. Čovek tekstovima ovakvog reda pristupa u duhu patološkog ispitivanja (kao da posmatra leš zveri za koju se pretpostavljalo da je bila izumrla) pomešanog sa radoznalošću (da li je čovekova slika o samom sebi sačuvana uz pomoć iskrivljene mrežnjače) i sumnjom (da je gubitak njegovog hladnoratovskog habitata doveo, ne do izumiranja, već do poželjnih mutacija među vrstama).

Mnogo toga što je ranije već bilo rečeno sasvim pravolinijski se može primeniti na Kramerovu prvu optužbu. Demokratija je moralno nadmoćnija u odnosu na tiraniju bilo kog soja. Manje je jasno da li se rečju demokratija na odgovarajući način može opisati politički sistem koji se izvozi izvan granica Sjedinjenih Američkih Država (sistem, kako se čini, koji je sve više operativan u vremenima političke i ekonomske krize i u granicama tih istih Sjedinjenih Američkih Država). Imajući u vidu prirodu tih izvoznih poduhvata, bilo je itekako čvrstih razloga za pojavu paranoje u odnosu na američku moć među onima koji su bili predmet njenih naloga. Ovim ne želim da poreknem da je anti-amerikanizam bio povezan i sa izvesnom merom licemerja, i to ne u maloj meri na strani kulturnih inteligencija koje su želele da sačuvaju svoj sopstveni kulturni posed. Briga ovog reda je povezana i sa Kramerovom poslednjom optužbom. Američka sloboda i američka moć se ne mogu tako lako razdvojiti, ma kako licemerna bila polaganja prava na slobodu koja dolaze od reganovskih tipova, torijevaca i njihove



braće iz soja Murdoch–Berlusconi. U stvari prilično je sumnjivo da li optužba na račun sentimentalnog sagledavanja marksizma nosi u sebi bilo kakav intelektualni sadržaj koji se može odvojiti od hladnoratovskog i posthladnoratovskog upravljačkog emotivizma, ali čak i ako je to sve tako, Kramerov posao se obavio skoro sam bez njegove pomoći. Optužiti intelektualne i kulturne radikale za marksizam, sentimentalni ili neki drugi, u martu 1993. godine je značilo gurnuti nekoga kroz otvorena vrata. Unesrećen tezama o ogledalnoj produkciji i optužbama za endemski patrijarhat, marksizam ostaje intelektualno opsednut više nego ikada ranije. Verovatno je da Kramerova optužba ispoljava tek nešto malo više iritiranosti u odnosu na one koji afirmišu veru u narod sa jedne intelektualne pozicije koja ih ekonomskim viškom štiti od svakog iskustva naroda (osim, to će reći, u meri u kojoj narod predstavlja pogodnu apstrakciju koja se može iskoristiti kao dekoracija pozadine njihovog sopstvenog idealizma). Kramer, nažalost, ne greši u pogledu sentimentalnosti koju privrženost marksizmu povlači za sobom. Kriza marksizma je već obavila posao umesto njega. Optužba ostaje, međutim, delotvorna ne u pogledu samog marksizma, već one savremene radikalne (post–marksističke) mešavine koja ostaje podložnija utopizmu i njegovoj pratećoj sentimentalnosti.

Došlo je vreme da nešto od onoga što je do sada rečeno bude objedinjeno. Veći deo optužbi koje je Kramer izrekao na račun savremene intelektualne levice je ili zastareo, ili zbrkan, ili i sam po sebi već toliko moralno iskompromitovan da čovek počinje da se pita da li je sve to zavređivalo čak i ovaj nivo pažnje koji smo mu posvetili u dosadašnjem toku eseja. Suština poduhvata nije, to ne bi trebalo posebno ni naglašavati, u tome da neko želi da Kramerove napade proglasi značajnim samima po sebi, već upravo da ih iščita kao simptomatične primere raširenog, čak bi se moglo reći, preovlađujućeg, konzervativizma. Nedavno je, tačnije 20. marta 1994. godine, u konzervativnom londonskom listu Mail on Sunday bio objavljen članak od čitave strane koji je izražavao oštar napad na modernu umetnost pod naslovom Tragično poricanje našeg umetničkog nasleđa. Tekst je prizvao daleka sećanja na eru makartizma time što je naprosto izjednačio neizdiferencirani modernizam sa nacizmom i komunizmom, povlačeći za sobom mogućnost uplitanja vlade u predavanja o umetnosti i istoriji umetnosti u ime vrednosti nacionalnog nasleđa. Kramerova sorta modernističkog konzervativizma je sofistiranija od ovog tipično engleskog akademskog konzervativizma za koji je Pollock nerazumljiv u meri u kojoj je to i konceptualna umetnost. Pa ipak, glavno oružje u arsenalu oba stanovišta je jedno te isto: tvrdnja da je neophodno postići kvalitet u umetnosti. Trebalo bi da bude jasno da se desnici ne treba suprotstavljati odricanjem od spominjanja ili prosuđivanja vrednosti. Vrednost zapravo treba povratiti iz njihovih ruku.

#### IV. Istorijski materijalizam i njegovi Drugi

Čini se da se u Evropi današnjice desnica razvija kao političko–kulturalna sila. Takav rast će izazvati i izvesne reperkusije na polju umetnosti. Jednovremeno, kako se postratovsko uređenje bude razgrađivalo, savremena leвица se neće razvijati tako što će se skrivati od posledica Hladnog rata stvaranjem sentimentalne slike postignuća predratnog radikalizma. Ukoliko savremenici budu želeli da na pravilan način razumeju ponovno pojavljivanje karakteristika ranijeg perioda, oni će morati da prepoznaju jasno obeležene aspekte uplićuće hladnoratovske kulture. Nepojavljivanje novog svetskog poretka ne predstavlja okolnost koja će biti naklonjena levičarskoj sentimentalnosti; to će još manje biti slučaj sa pojavljivanjem stanja ogorčenog nereda. Samilost ne treba očekivati na poljima politike i kulture. Ma kroz kakve mutacije modernost prošla, i ma kakve stavke uverenja budu bile mobilisane u površinskoj retorici nadolazeće kulture, kvalitet, nezavisnost i samosvest verovatno neće propasti u svom stvarnom značenju kao mere umetničke i intelektualne adekvatnosti.

Opisi ljudske parkse i iskustva se mogu rutinski kategorizovati u skladu sa relativnim naglašavanjem koje oni prenose na ono objektivno ili subjektivno, na društveno ili pojedinačno, na javno ili privatno. Istorijski materijalizam se prevashodno usredsređivao na ono društveno, javno, po pretpostavci objektivno. Ovo usredsređivanje obezbeđuje pojavljivanje problema u ranoj fazi bilo kog istorijsko–materijalističkog sagledavanja glavnog toka moderne zapadne umetnosti, budući da je rad u glavnom toku težio naglašavanju dimenzije privatnog, pojedinačnog i subjektivnog (do te mere da su ove kategorije obezbeđivale glavne tačke oslonca strategijama odbijanja pomoću kojih su moderne forme umetničkog disidentstva uglavnom bile organizovane). U periodu prevage visokog modernizma u Sjedinjenim Američkim Državama – periodu koji se poklapao sa najstudenijom fazom Hladnog rata – ovo potonje naglašavanje je izvođeno u tolikoj meri da se došlo do stvarnog isključivanja svih suprotnih pojmova. To će reći da je značenje u skladu sa modernizmom bilo ravno delotvornoj zabrani bavljenja društvenom, institucionalnom dimenzijom umetnosti. Izgledalo je da je sadržana odbrana čistote i autonomije umetnosti delovala sa ciljem da se prikrije implikacija umetnosti u okviru društvenih struktura dominacije.

U docnijoj reakciji subjektivni, intuitivni elementi umetnosti izgubili su naklonost, te postaju predmet sumnje kao podskupovi misticizma, privatizma i narcizma. (Pri tome, ne mislim da je povlađivanje misticizmu, privatizmu i narcizmu isključiva povlastica pripadnika visokog modernizma). Zaveštanje tradicije istorijskog materijalizma je bilo nadopunjeno pogledima na jastvo kao na društvenu konstrukciju, i/ili kao na ono što je konstituisano u jeziku. Tako naoružana i očevidno pokrenuta retoričkim neprijateljstvom prema vrednostima, ako ne baš materijalnim udobnostima, buržoaskog društva, moćna manjina predstavnika akademskih krugova se potrudila da svede pojedinačne, subjektivne, izražajne, intuitivne aspekte umetnosti na status puke ideologije; preciznije rečeno, na nesvesna isprobavanja tih običaja baš te kulture u kojoj se pretpostavlja da upravo ti aspekti treba da potvrde umetničku slobodu. Nije po prvi put dete moguće kritičke i estetske vrednosti moralo da oteče sa vodom za kupanje opažene instrumentalne upotrebe. Naravno ima mnogo toga što bi se moglo reći u odbranu analiza o kojima se ovde radi (ako ne baš za sve forme njihovog isprobavanja). Njihova kritička moć je ozakonjena u tolikoj meri da dominantni jezik interiornosti u našoj kulturi ostaje spiritualan i misteriozan. Istina je da je tradicionalni jezik duha i duše služio postojano za lociranje konceptualizacije manje opipljivih aspekata ljudskog iskustva na području religije. Sada se ovom jeziku ne suprotstavljaju samo na osnovu prosvetiteljskog skepticizma ili istorijskog materijalizma. Suština leži u činjenici da se analize levice sada suočavaju sa odgovarajućim sekularizmom koji dolazi od desnice. Trebalo bi da pokušamo da damo izvestan opis faza ovog pomeranja.

Ni prosvetiteljstvo ni kasnija ničeanska smrt boga sa svojim obećanjem o postizanju ljudskog samoostvarenja nisu uspeli da u potpunosti preokrenu tendenciju ka spiritualizaciji umetničkih vrednosti. Simbolizam je udvostručio snagu ove tendencije, a on je predstavljao i ključan momenat u konstituisanju modernizma krajem XX veka. Početni pokušaji istorijsko-materijalističkih pregleda umetnosti na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek – u rukama Mehringa, Plehanova i drugih – su za polaznu tačku uzeli natapanje dominantnog buržoaskog diskursa umetnosti kvazi religijskim koncepcijama duhovnosti. Ovo natapanje za njih nije predstavljalo ništa drugo do skrivenu apologetiku neprestane neravnoteže u sferi materijalnih dobara. Podozrivost koju je ortodoksni marksizam gajio prema avangardi nikako nije mogla da popusti u suočavanju sa antinaturalizmom ranih modernističkih estetičara i kritičara koji su težili presecanju Gordijevoeg čvora etičke i estetske vrednosti uz pomoć tvrdnje da je estetska vrednost najviše dobro. U meri u kojoj je ova tvrdnja bila osigurana priželjkivanjem bezinteresnosti estetskog suda – to jest, traženjem nestranačarenja u odnosu na svrhe i ciljeve u političkoj i moralnoj sferi – razumljivo je što su je neki tumačili kao neiskrenu nameru koja služi samoj sebi. Iz osobene perspektive istorijskog materijalizma umetnost je bila podjednako neodvojiva od svojih društvenih postupaka proizvodnje i potrošnje i nužno upletena (i uživatelj) u klasnu nejednakost. Usredsređena na emocionalne odgovore i subjektivitet i poduprta kantovskim jezikom bezinteresnosti i odvajanja sfera, avangardna umetnost je iz ove perspektive ličila na idealističku igru povlašćene društvene skupine i na otelotvorenje negativne društvene upotrebne vrednosti.

Onima koji su se zanimali i za umetnost i za budućnost socijalizma činilo se da nakon ovoga svega sledi da se korisnost avangardne umetnosti može obezbediti samo putem njenog ponovnog definisanja kao oblasti ostvarenja emancipatorskih ciljeva artikulisanih u političkim/etičkim sferama, i primenom zabrana protiv devijacija. To je bazična pozicija socijalističkog realizma, a osim toga i savremenih angažovanih postmodernizama.

U pogledu ovog poslednje rečenog treba spomenuti još jednu kvalifikaciju. Postmodernizmi su uobičajenije angažovani na otklanjanju ugnjetavanja zasnovanog na rodu, a manje klasno obojenoj eksploataciji (mada je distinkcija između ova dva pojma vrlo često zamućena ili čak izostavljena). Diskurs angažovane feminističke umetnosti, na primer, teži organizovanju oko svetovnog jezika interiornosti koji duguje više toga psihoanalizi nego bilo kom konceptu društvene prakse sposobnom da bude ukorenjen u istorijskom materijalizmu. I pored svega može se reći da socijalistički realizam i postmodernistička angažovana umetnost poseduju izvesne sličnosti u pogledu svog instrumentalizma. Uprkos tome što je psihoanalitički prikaz o stvaranju subjektiviteta raspoloživ kada je u pitanju postmodernistička angažovana umetnost, svaki od malopre spomenutih pokreta postavlja sebe u okvir instrumentalne koncepcije umetnosti kao sredstvo usklađeno sa emancipatorskim ciljevima formulisanim na nekim drugim mestima, bilo da se radi o teoriji klasne borbe ili o teoriji patrijarhata. To znači da je u angažovanoj feminističkoj umetnosti jezik svetovne interiornosti razvijen, i u taktičkom i u strategijskom smislu. On funkcioniše više kao proširenje dometa jezika socijalne svrhe nego kao diskurzivni izvor namenjen artikulaciji izvesne forme svetovne introspekcije.



O slabostima istorijskog materijalizma u domenima individualiteta, subjektiviteta i sličnih odlika ne treba ni raspravljati. (Ova slabost predstavlja nasleđe koje se može slediti do začetaka istorijskog materijalizma u devetnaestom veku u kome su vođene borbe protiv religioznog/duhovnog, kao i do nadoknađujuće otvorenosti prema prosvetnom sekularizmu, scientizmu i pozitivizmu – to su tragovi koji su dobili naglašenu ulogu u glavnom, komunističkom, toku istorijskog materijalizma u dvadesetom veku). Snaga istorijskog materijalizma počiva na ubedljivoj tvrdnji da se dobar život ne može sprovesti pukom voljom, već da mora proizaći iz kolektivnog društvenog delovanja upravljenog na transformisanje objektivnih uslova nejednakosti, a sledstveno tome i na uklanjanje prepreka koje leže na putu slobodnog razvitka pojedinaca. Ova slabost u tradiciji je podrazumevala, međutim, nemogućnost unapređenja razumevanja pitanja koja se tiču predočavanja i zamišljanja, ili želje za promenom ili emancipacijom. Ovaj nedostatak je doveo do tendencije da se pitanja subjektivnog razvoja ili rasta tretiraju kao nešto što se može odložiti ili marginalizovati pod rubrikom buržoaskog idealizma ili reformizma. Iz toga proisteklo ćutanje je velikim delom i doprinelo krizi u koju je dospelo marksizam u savremenom svetu.

U senci ovih istorijskih prećutkivanja čovek je prinuđen, s obzirom da se približavamo kraju dvadesetog veka, da prizna značaj percepcije povezane prevashodno sa religioznim pogledom na svet, uopšteno posmatrajući, a naročito sa hrišćanstvom: što će reći, nijedna trajna društvena transformacija se ne može sprovesti bez naporedne samotransformacije. Nužnost sagledavanja čovekove unutrašnjosti, razmišljanja, kontemplacije i samoprevazilaženja dobija svoje moderno svedočanstvo u delovanjima sekularnih mislilaca, kakvi su bili Ludwig Wittgenstein i egzistencijalisti, u istoj meri u kojoj bi se to moglo reći i za religiozne mislioce, kakav je bio Kierkegaard. Ma kakvu moć društvene komande da je zadobijao, najveći deo savremene umetničke prakse zasnovane na odlikama roda do sada nije uspevao da prevaziđe zastoj koji je nastao usled sukoba između istorijsko–materijalističke i religiozne tradicije. Ona je mahom funkcionisala kao kakav ponovni pohod marksizma Narodnog fronta iz tridesetih godina, uz sav prateći evangelistički žar.

Možda bi bilo korisno istražiti tvrdnju koja kazuje da ni projekat društvene emancipacije – bilo da je obrazovan u skladu sa pojmovima klase, rase ili roda – ni projekat samotransformacije ne mogu da dozvole onom drugom da se izvuče. Društvena svest i samosvest su povezani odnosom međusobne obuhvaćenosti, te rastavljanje ovakvog odnosa vodi posrtanju njenih sastavnih polovina u banalne i podjednako isprazne forme moralizma i estetizma. Tek kada su dijalektički uobličene one postaju žive stvari iskustva i osnova kritičkog delovanja.

Pokušaj ponovnog promišljanja ovog odnosa bi značio suočavanje sa problemom reformulacije koncepata estetske vrednosti i autonomije umetnosti. Nemala je ironija, u svetlu skorašnje istorijske prošlosti, da upravo na tom području i u tim pojmovima umetnost mora biti razmatrana ukoliko se želi da ona uspe da izbegne pejorativna pripisivanja odlika elitističke (jezičke) igre. Ukoliko čovek treba da se složi sa napuštanjem ideje o duhovnoj povlašćenosti umetnosti – kao što se čini da u sekularnom društvu mora biti slučaj, iz gore već navedenih razloga – i ukoliko je čovek isto tako nevoljan da pristane na jednostavnu transpoziciju estetske u duhovnu vrednost, onda on neposredno biva izložen posledicama značaja umetnosti u kontradiktornoj materijalnoj kulturi koja nije zasvođena duhovnim vrednostima. Najdirektniji način za rešavanje ove kontradikcije se ogledao u uklanjanju prava umetnosti na duhovnu i estetsku autonomiju jednovremeno sa davanjem prava na etičko–političku samostalnost; iskazano rečima Diega Rivere, to je podrazumevalo korišćenje umetnosti kao oružja. Barbara Kruger i drugi, umetnost ništa manje ne smatraju oružjem, ali za njih se priroda borbe promenila. Ovu okolnost je tek marginalno iskomplikovala činjenica da su u osvit krize modernizma izvesni postmodernizmi stremili poistovećivanju umetnosti sa modernizmom kao takvim, i zatim su se prema principu kontrasta identifikovali sa praksama, navodno, relevantnije politike prikazivanja.

#### V Modernizam i njegove krize

Sa strukturalne tačke gledišta po ovom pitanju se nema šta novo reći. (To što ima presedana koje treba navesti snažno podupire motivaciju za tvrdnje koje se ovde iznose). Bilo je onih koji su naglašavali (na primer, Benjamin Buchloh) da je kriza modernizma do koje je došlo 1968. godine bila zapravo druga po redu. Prva od njih je bila izazvana većom krizom oličenom u svetskom ratu i revoluciji u periodu 1914–1917. godina. U tom trenutku, ukratko rečeno, kubističko–ekspresionistička avangarda je bila poremećena i došlo je do pojave raznovrsnih pokreta koji su predstavljali izazov u odnosu na nju. Neki od njih su u tehničkom smislu bili konzervativni, uključujući tu i nit koja će nas uvesti u socijalistički realizam. Na drugoj strani je došlo do pomaljanja dva radikalna protivmodernizma koji su tehnički dosta toga dugovali kubizmu, uopšteno gledajući, i



montaži, posebno, kada se radilo o pojedinostima: to su bili ironični, skatološki, kulturalizujući kritički osvrt na avangardu oličen u formi dade i utilitarno pomeranje umetnosti u domen proizvodnje oličeno u formi konstruktivizma. Oba pomenuta pokreta su bila stavljena u pogon bilo sa namerom (što je paradoksalno) da naprosto skinu sa trona umetnost, bilo da je ukinu onakvu kakva je u datom trenutku delovala. Oba ova cilja su ostala nedeljiva u odnosu na ideju ili stvarnost revolucije. Upravo je realno postojeća istorijska mogućnost prelaska na novi, socijalistički oblik društva – društva u kome više neće važiti specijalizacija buržoaske kulture – bila ta koja je osigurala etički izazov avangardnoj umetnosti u vremenu pre i posle 1920. godine, prevashodno u Nemačkoj i Rusiji.

U vremenu posle 1968. godine do pojave takve mogućnosti nije došlo. U svemu tome ima ponešto tragikomičnog. Konstruktivizam se zasnivao na uspehu boljševičkog Oktobra; nešto docnija oluja na nebu se začinje porazom iz 1968. godine, porazom koji je prouzrokovao i pad u političkoj borbi koja je bila vođena i skretanjem tema borbe u sferu kulture. Ono što je na jednom nivou predstavljalo proširivanje smisla političkog momenta, na drugom stupnju često se pretvaralo u formu sublimacije ili premeštanja. Politika prikazivanja se u suštini zasnivala na produžavanju i zapravo utvrđivanju onih institucionalnih oblika specijalizacije koje je ona na osnovu svoje deklarisanе namere trebalo da prevaziđe. Ono što ostaje jeste nestabilna mešavina totalizujuće transformatorske sadržine i superstrukturalne getoizacije u napupelim i menadžerski represivnim hijerarhijama institucija obrazovanja u domenu kulture i u medijima (gde se mogu pronaći i neki od nas, izvestan period vremena).

Kao eventualne posledice mogu uslediti dve praktične mogućnosti. Na jednoj strani bismo mogli da usvojimo samoobmanjujući i etički šupalj položaj u kome ne bi stvarali Umetnost, dok bismo se zapravo koristili institucionalnim sredstvima i povlašćenostima koje slede umetnost, i koje dobijaju podršku od čitavog sloja antielitističkog javnog obraćanja, na primer uz pomoć sponzorisanе i brze kolonizacije putem reklamnih tabli ili uz pomoć ljubaznosti izdavačke industrije masovne umetnosti (koje, što naravno ne treba posebno naglašavati, poseduju, kojima upravljaju i koje opremaju upravo one institucije moći i privilegija koje politika prikazivanja karakteristično teži da razotkrije, premda prevashodno na nivou značenja). Na drugoj strani postoji mogućnost učestvovanja u nešto manje ambicioznim, iako etički zdravijim, zadacima da se u domenu praktičnog ojača, de facto, reformistička politička aktivnost, bilo da se radi u užem smislu o priključivanju izbornim kampanjama, ili u širem smislu o podržavanju određenih projekata, počevši od prikupljanja sredstava za lokalno obdanište pa završivši sa agitovanjem protiv zagađivanja planete. Ako se osmotri kritički – to će reći sa pozicije lišene sentimentalizma tako karakterističnog za umetnički svet koji će uvek biti spreman da ponudi svoju pomoć, ali ne i privilegije – prva od ove dve mogućnosti otkriva sveobuhvatan i karakterističan tip dvoličnosti: ta dvoličnost služi svakom pokušaju trgovine rečoričkom totalizacijom sa pozicija opstanka na marginama specijalizacije. Ova druga mogućnost povlači za sobom da je praksa očevidno delimična, da je u suštini oblik dizajna – svakidašnji ili izuzetan, to ne igra ulogu; takvo stanje ne ostavlja prostor odgovoru u odnosu na bilo koju tvrdnju o potkopavanju umetnosti.

Mi stojimo na ruševinama, s jedne strane, lažne duhovnosti, a sa druge, kompromitovanog instrumentalizma, pri čemu se nadamo osmišljavanju puta koji bi nas doveo do povratka nekakvog sekularnog i upotrebljivog smisla posebnosti umetnosti. Ako se dogodi da nastavimo tim putem, čini se da se moramo vratiti središnjem putu – ili pitanju o mogućnosti središnjeg puta – između društvenog i pojedinačnog, objektivnog i subjektivnog.

#### VI. Dimenzija prikazivanja

Svrha dosadašnje rasprave se ogledala u identifikovanju pogrešnih shvatanja koja međusobno dele i generišu tradicionalni buržoaski umetnički diskurs o duhovnosti i ortodoksni istorijski materijalizam, a koja se tiču ideje prelaznosti između promene u okvirenju uslova i promena u svesti. Ovom dualizmu je potrebno proširenje, ali njega ne treba postići prostim uvođenjem trećeg pojma kao da se radi o sintezi teze i antiteze. To je pre svega pitanje prilagođavanja ovog središnjeg puta drugom binarnom središnjem putu, pri čemu svaki suprotstavljeni par deli pojam tako da taj pojam biva definisan uz pomoć drugačijeg menjanja u okviru konteksta svakog od parova. Usled temeljnog vrednovanja materijalne osnove pokazalo se da ortodoksni istorijski materijalizam nije u stanju da obuhvati sve što u sebi nosi razvijena koncepcija značenja i prikazivanja. Ovi poslednje navedeni pojmovi nisu korisno poimani kao tek superstrukturalni elementi kakvim bi želeo da ih smatra nerekonstruisani istorijski materijalizam. Bolje je misliti na njih kao na moguće sasvim bazične elemente u odnosu na neku strukturu, te da na odgovarajući način konceptualizovani oni bivaju kadri da pokrenu ozbiljna pitanja zarad uspostavljanja distinkcije



između baze i superstrukture. Među suštinskim uvidima moderne misli, koji potiču iz različitih tradicija kao što su Wittgenstein ili strukturalizam, nalazi se i uviđanje da sredstva kategorizacije i općtavanja razlika logično prethode ispunjavanju ovih kategorija različitim individuama. U vrlo značajnom smislu kako određuje šta. Implikacije ovakvog uviđanja se mogu susresti u svim prikazivačkim disciplinama – umetnosti, muzici i književnosti podjednako. Klasična modernistička usredsređenost se okrenula izražajnim sredstvima svake od tih praksi: njihovim formama, zvucima, rečima.

S obzirom da se proteglo izvan svog opsega u okolnostima koje su još jednom bile potvrđene upornošću buržoaskih institucionalnih struktura intelektualne i kulturne prakse, ovo uviđanje je potpomoglo uskrslu idealizam. A opet, dok su fantazije o nestanku stvarnog nastajale iz slabljenja koncepta reference, skoro je izvan svake sumnje da su najslikovitija i najkarakterističnija moderna dela nastala iz koncentracije na unutrašnje mehanizme uz pomoć kojih se značenje proizvodi u okviru svake pojedinačne prakse. Što se tiče sfere kulturne produkcije, može se naizgled zasnovano tvrditi da taj novi idealizam nije bio ništa štetniji – možda je upravo svojom vrlinom novine bio generativniji – nego tradicionalno materijalističko insistiranje na epifomenalnom statusu svega osim onog najbrutalnije stvarnog.

Sve ovo je bez ikakve sumnje povezano sa uslovljenostima naše kulture, a posebno sa njenom težnjom da naglasi mehanizme produkcije i protoka značenja na račun nešto tradicionalnijih oblika produkcije, naročito kada se radi o determinaciji neposrednog iskustva. A onda opet činjenica je da dimenzija prikazivanja postavlja fundamentalni izazov pred tradicionalno razlikovanje objektivnog i subjektivnog, materijalnog i duhovnog. Ukratko rečeno, značenje nije ništa subjektivnije od fabrike, uprkos nužnosti očuvanja distinkcije između reči i mašine na planu kategorije i materijalnog momenta.

Malopre izrečena zapažanja ukazuju na to da skupu stvari definisanom suprotstavljenim parovima objektivno/subjektivno ili društveno/individualno treba pridodati i drugi skup koji bi određivala napetost između stvarne, veštačke dimenzije materijalnih stvari, s jedne strane, i dimenzije značenja i prikazivanja, sa druge. Ova druga dimenzija, iako sasvim jasno ne može biti poistovećena sa onim objektivnim, ništa više ne pripada carstvu pukog subjektivnog. Značenje i prikazivanje postoje u dimenziji koja je društvena i intersubjektivna, a time i nesvodivo materijalna.

O proisteklim hrapama bismo mogli da razmišljamo kao o konfiguraciji koja neprekidno kruži kroz prostore ljudskog iskustva, sačinjenoj od dva velika i ispreplićuća skupa stvari, kao da je postavljena na jednu osu između materijalno objektivnog i subjektivnog, a na drugu između materijalno objektivnog i prikazivačkog, pri čemu drugi pojmovi iz svakog od parova – subjektivno i prikazivačko – ni u kom slučaju nisu izmenljivi. Preplitanje ovih stvari predstavlja sigurno tlo na kome bi se mogla braniti i nezavisnost umetnosti i upotrebna vrednost te nezavisnosti; ili čak pre, to je tlo na kome bismo mogli pratiti smisao upotrebne vrednosti estetskog iskustva, pri čemu je to iskustvo u stvari iskustvo nezavisnosti izvesne umetnosti.

Karakterisanje umetnosti i razmatranje umetnosti kao neinteresnog duhovnog uzdizanja iznad svetovnog bi sasvim jasno predstavljalo sudaranje sa interesima onih kojima stanje svetovne stvarnosti ne nudi nijedan razlog za slavlje, onih koji nemaju vremena za razmišljanje u dokolici, na primer. Na drugoj strani, ukoliko umetnost biva sabijena direktno u službu ne bi li otklonila to stanje, njen *raison d'être* odmah slabi. Postoje dva aspekta ovog problema. Prvi se tiče toga da direktno političko delovanje polaže prvo pravo na vreme svakoga ko se okuša u angažovanju na emancipaciji, bilo da se ta osoba uključuje u rad na ostvarivanju pobede Laburističke partije, ili se posvećuje ishranjivanju čovečanstva, ili bilo šta slično. Drugi aspekt se tiče činjenice da čak i ako dođe do proširivanja smisla političko-etičkog delovanja praksama prikazivanja, ne treba posebno naglašavati da tradicionalne vizuelne umetnosti ne nude nikakav izgled za uspešnu budućnost u poređenju sa modernim medijima masovne komunikacije – fotografijom, filmom, televizijom i kompjuterskim tehnologijama. Ako ni u čemu drugom a ono u instrumentalnom smislu, sve lepe umetnosti se mogu posmatrati kao predmet osude kakvu je 1967. godine izrekao Robert Morris govoreći o slikarstvu: Način je zastareo. Ironija se ogleda u tome što je upravo to kvalitet koji u sadašnjem vremenu održava veru u kritičku vrlinu u lepim umetnostima. Istovremeno, pokušaj neposredne etičko-političke prakse u institucijama visoke umetnosti – traganje za efektnošću – služi manje za stvaranje utvrdjivih efekata u velikom svetu ugnjetavanja zasnovanom na pripadnosti određenom rodu i na klasnoj borbi, nego za primenu neke vrste moralnog spasavanja na rubu samog sveta umetnosti.

“U tom instrumentalnom smislu ako ni u kom drugom...” Da “ako ni u kom drugom” je naravno glavna odredba upotrebljena u ovoj rečenici. Kada je postavljena nasuprot mehanizmima masovne proizvodnje i masovnog protoka značenja,



praksa u institucionalnim dometima visoke umetnosti postaje irelevantna u bilo kom neposredno ubedljivo emancipatorskom smislu, koja druga mogućnost preostaje koja tada ne predstavlja ni formu povlačenja u samotešiteljsku retoriku duhovnog uzdignuća, niti formu pada u besramno i tehnički konzervativno služenje onima koji uživaju u dokolici i različitim privilegijama? Na koji bi način koncepciju prakse u umetnosti trebalo održati? Pokazuje se jedna takva mogućnost, i to je upravo ona koja se oslanja, možda paradoksalno, na poricanje instrumentalizma i na prihvatanje umetničke autonomije.

## VII. Autonomija i pojedinac

Nužna, iako sporna, polazna tačka bi bila omogućiti kategoriji pojedinca *sui generis* da bude središnja u razvijenom buržoaskom društvu, ma kakve bile njegove konstitutivne kontradikcije. U konfliktnim angažovanostima Hladnog rata i njegovih posledica, koncept pojedinca i njegovih srodnika lako postaje igračka širih – i doista zlokobnih – interesa. Uprkos ovome, međutim, koncept pojedinca ostaje ključni koncept u razmišljanju o umetnosti. On je, naravno, takođe i središnja kategorija modernističke kritike.

Ma kakva da su izostavljanja i prikriveni samointerеси mogli da označe modernistički kritički angažman šezdesetih godina ovog veka, ukoliko bi bilo koje pretpostavljeno levičarstvo u periodu posle 1968. godine (uključujući i naše) propustilo da prizna meru u kojoj je koncept individualiteta ostao i prolazan i neprekidan proizvod promena u preovlađujućoj kulturi, bio bi to tek dokaz nećijih neiskrenih namera. Nama se može dogoditi da ne volimo tu kulturu – ili, što bi bilo bliže istini, može nam se dogoditi da nam se ne sviđa nešto od njenih tvorevina – ali nužno moramo priznati da se i naša uzdržanost zasniva ili je nastala na terenu koji nam ona garantuje. Poststrukturalističke tvrdnje o društvenoj/lingvističkoj/rodom određenoj konstrukciji subjektiviteta su često i same plutale na površini izrazito individualizovanih oblika intelektualne produkcije. Autorstvo ni na koji način nije bilo ugroženo smrću samog autora. Mnoštvo neumrlih autora je živo i krepko sledilo materijalne karijere na osnovu svog tobožnjeg nestanka. Čovek bi mogao da apsorbuje osnovnu lekciju o ne-tvoračkoj prirodi buržoaskog subjektiviteta i njegovih posledica, shvatanje ideološke i mistifikatorske prirode integralnog subjekta – a oni se mogu spoznati veoma brzo iz svakodnevnog jezičkog nasleđa, ili naposletku iz frejdovsko-lakanovskih i frejdovsko-marksističkih izvora – ali što se tiče problema kulturne produkcije, još uvek će ostati da se završi sav bitan kritički posao.

Na primer, ukoliko zahtev za originalnošću shvatimo kroz potrebu pronalazanja oblika otpora stalno delujućem protoku značenja preovlađujuće kulture, onda čoveka ne treba osloboditi potrebe za originalnošću time što će doći do odricanja od koncepta jastva (ili što će doći do usvajanja strategije citiranja prethodnih jastava). Zahtevi za individualitetom i subjektivitetom, upravo obaveze moći izražavanja, ostaju onoliko nerazumljive i onoliko neizbežne u uslovima poznog kapitalizma koliko su bile i u nekim ranijim inkarnacijama moderniteta. Ma koliko da se pred kategoriju pojedinca pojmljenu u zapadnom smislu sada može postaviti izazov drugih radikalnih oblika subjektiviteta, dve stvari su tu sasvim izvesne: i) da zapadni smisao subjektiviteta nužno mora biti prevaziđen u bilo kom smislu koji se iz njega pomalja (što će reći, on ne može bez jedne ili druge vrste varvarizma biti jednostavno ostavljen ili poništen); ii) da mi sami nastavljamo da ga prikazujemo i nastavljamo da budemo prikazani njime na ontološki način. Mi doživljavamo svoje postojanje u svetu iz okvira sopstvenog usredsređenog individualizma. Takve privrženosti i predanosti kakve mi činimo nastaju odavde, iz ove indeksno osobene tačke. Ma koliko smatrali da smo decentrirani, ovde je naša stvarnost. Naše centralno grejanje baš kao i naš feminizam, naši zdravstveni i bezbednosni organi vlasti i naša kupovina ništa manje nego naša dosada predstavljaju deo strukture tla iz koga izrasta naš pluralizam. Neuspevanje da se Zapad prizna kao okvir čak i naše kritike koja je svojim većim delom zapadna, znači biti slep. Naš subjektivitet – bio on kodiran u skladu sa buržoaskim ili patrijarhalnim pretpostavkama – ostaje standard uz pomoć koga čak i naša udaljenost od tih pretpostavki mora biti uspostavljena. Ništa više no jezik kojim se služimo naš subjektivitet ne priznaje arhimedovsku tačku iz koje može biti posmatran ili srušen.

To da je ovo tačno je značajna mera istorijskog neuspeha istorijskog materijalizma koja služi da podvuče njegovu konstitutivnost kao opozicione niti u okviru organona kapitalističke modernosti u kojoj ovaj drugi termin biva konceptualizovan ne samo uz pomoć pojma brutalne materijalnosti, već podjednako i uz pomoć pojmova njegovih karakterističnih formi prikazivanja. Drugi način sagledavanja situacije bi mogao da bude da se nemogućnost arhimedovskog položaja naspram jezika ili subjektiviteta ogleda u stanju neophodnog, iako relativnog, neuspeha i istorijskog materijalizma i kapitalizma.



Ostaje, međutim, pitanje: kakvu društvenu upotrebnu vrednost umetnost može da udeli samoj sebi, a da se ta vrednost ne postiže kroz praktični rad u strukturama vlasti i delovanjima u lokalnim zajednicama kroz njihove dodatne propagandne prakse, ili čak kroz nove tehnologije medija masovne komunikacije? Ovo što sledi nije nikakav odgovor na postavljeno pitanje, već forma uslova koji se postavlja svakom uzvraćanju koje treba da važi za odgovor, a to je da umetnost mora da čini ono što čini u sopstvenim terminima. Relevantni smisao umetničkog posedovanja ovih termina je takav da iako oni mogu pronaći svoje ekvivalente u drugim praksama, jednovremeno ne smeju pod pretnjom preobilja biti preobraživi u te ekvivalente, a da pri tome ne ostave vidnog traga. Pitanje koje sledi se tiče samih termina.

Rutinska istorija umetnosti izjavljuje da odgovor modernizma na ovo pitanje leži u "istraživanju granica i uslova samog medija", ili nešto slično. Istrajan refren istorije umetnosti je glasio da je polaganje prava na autonomiju bilo jednovremeno zahtev za principom *l'art pour l'art*. Razumevanje Greenbergovog rada koje bi bilo nešto više od površnog sagledavanja bi trebalo da posluži barem da obezbedi pauzu onima koji su željni da uvežbavaju ovaj refren. Istaknuta pozicija je da je forma nezavisnosti za kojom se teži u tipičnim oblicima modernističkog polaganja prava na autonomiju i delovanjima polaganja prava na autonomiju zapravo nezavisnost ne u odnosu na stvarnost samu po sebi, već u odnosu na druge načine njenog prikazivanja. Autonomija o kojoj se ovde govori nije autonomija u odnosu na svet (ma šta to značilo), već u odnosu na književnost, pozorište i tako dalje. Pretpostavljena analogija između apstraktne umetnosti i muzike je bila odgovorna za mnoga zamorna pogrešna shvatanja. Romantičarska koncepcija muzike, iz koje je proizašla analogija sa modernističkom umetnošću, i sama u sebe uključuje polaganje prava na autonomiju za račun muzike i tvrdnju da postignuta autonomija omogućava dublje prikazivanje domena ljudskih osećanja i emocionalnog uzvraćanja. Analogija sa muzikom može biti uzeta samo kao ukazivanje na uklanjanje značenja u umetnosti ukoliko se umetničko značenje svede na puko oslikavanje. Muzika opipljivo nije lišena značenja. Ona postiže značenje na načine koji nisu deskriptivni – sugestijom, ekspresijom, formama strukturalne ekvivalencije, i tako dalje. Analogija povučena između modernističke umetnosti i muzike je predstavljala prvo i pre svega strategiju za privlačenje pažnje na relativnu prednost takvih sredstava u slikarstvu. Usvajanje ove strategije je bilo sasvim razumljivo u suočavanju sa kulturom nastrojenom da zahteva neprestano zadovoljenje svoje čežnje za čitljivim opisima.

Sledeći problem koji se postavlja tiče se istorijsko–materijalističke tačke gledišta. Iako na pravi način shvaćena, autonomija modernizma ne povlači za sobom beg od stvarnosti; praćenje modela autonomije koji velikim delom potiče iz teorije muzike začete u doba romantizma znači davanje smisla stvarnosti terminima koji, kako smo prethodno već zapazili, nisu pogodni za istorijsko–materijalističku analizu. Stvarnost o kojoj se radi, da budem precizan, jeste stvarnost ljudskog subjektiviteta, i po opštem mišljenju uopštljivog emocionalnog uzvraćanja. Teorija o kojoj govorimo je relativno slepa u odnosu na – ili mahom nezainteresovana za – diferencijalnu realnost ljudske prakse u istoriji. Ljudska realnost se ovde uglavnom poima u skladu sa jednom ili drugom formom filozofskog idealizma u kome je postojala tendencija da se realnost konceptualizuje jezikom koji potiče iz sfere religije. Može se raspravljati o tome da su se (buržoaski) klasni interesi služili ovom derivacijom baš kao što su se služili i samom religijom. Oblik realnosti o kojoj se ovde radi se sledstveno tome pokazao nesvarljivim u pogledu marksističke etike, budući da se ona zasniva na realnosti kontradikcije i razlike u istoriji.

Aspekt koji spasava buržoaski pogrešni opis jeste aspekt koji se tiče pojedinca. Ukoliko delovanje visoke umetnosti treba shvatiti u skladu sa priželjkivanjem društvene upotrebne vrednosti, imajući pri tome na umu isprepletene skupove materijalnih/subjektivnih i materijalnih/prikazivačkih razmatranja o kojima smo govorili nešto ranije, onda zajedno sa jedinkom (ili u njoj) treba pronaći tačku uporišta. Tu, međutim, treba uočiti dve značajne kvalifikacije. 1) Nikakvo uporište se ne može ostvariti sa pojedincem koji se doživljava kao buržoaska, univerzalizujuća fikcija, apstrahovana iz moguće istorijske stvarnosti. Takve jedinice su tek avetinjski igrači u smislu koji je sasvim suprotan njihovoj ideološkoj karakterizaciji; istorijska sila koja više služi mistifikaciji, a manje rasvetljavanju. To su jedinice modernističke idealizacije. 2) Uporište se ne može ostvariti ni uz pomoć jedinice kao neposredno uključenog etičko–političkog glumca koji funkcioniše instrumentalno u istoriji. To su jedinice koje se podjednako tiču i socijalističkog realizma i angažovanog postmodernizma, a primetno se tiču ovog drugog pod plaštom politike prikazivanja. Uporište treba ostvariti, drugačije rečeno, uz pomoć jedinice shvaćene jednovremeno i kao subjekta i kao objekta prikazivanja.

### VIII. Kontemplacija i konverzacija

Važno bi bilo raščistiti o čemu se ovde tačno radi, i kakve bi bile implikacije jedne tako izrečene tvrdnje. S jedne strane ističe se mogućnost da se značaj savremene prakse u umetnosti može kretati dalje od temeljne dekonstrukcije njenih sopstvenih mitova (u skladu sa mišljenjem Buchloha o Richteru). Na drugoj strani se pokreće mogućnost da umetnička praksa može da postigne i nešto drugo osim da traga za efektivnošću u smislu da podstiče tako bitan stav i ponašanje kakvi se mogu smatrati ispravnim u skladu sa uokvirujućim etičko-političkim kriterijumom. Pominje se još jedna mogućnost, a to je da umetnost – kao što to jedino umetnost i čini – može da bude u stanju da proizvede forme iskustva, forme razmišljanja koje su same po sebi od vrednosti, gledajući sa ljudske tačke gledišta. One poseduju vrednost jer potencijalno mogu generisati forme samosvesti, a time omogućiti i osetljivost na druga jastva.

Ovo poslednje zapažanje stavlja u središte posmatranja još jednu distinkciju koja leži naspram instrumentalnog modela prakse. To ne znači da iskustvo koje treba izvući iz umetnosti zahteva kontemplaciju. Suština je u tome da za razliku od kolektivnog društvenog delovanja, umetnost zahteva pojedinačnu kontemplaciju ukoliko se želi pravilno ostvarivanje njenog rada. To ne podrazumeva da takva kontemplacija ne povlači za sobom napor, ili pak da njeni plodovi nisu diskurzivno deljivi. Ovim se ne želi poreći da konverzacija može stimulisati ili čak transformisati pojedinačno promišljanje. Upravo suprotno, dokle god se kontemplacija shvata kao proces, a ne kao okultno događanje, može se smatrati da konverzacija pridodaje drugačiju dimenziju promišljanju tako što umeće element drugosti u taj proces. Mi, međutim, sumnjamo da bez otvorenosti na strani pojedinca, konverzaciono drugo neće pronaći osnovu na kojoj bi moglo da uspostavi svoje transformišuće uporište.

Treba još ponešto reći o implikacijama zahteva za autonomijom predloženom u ranijem toku teksta. Autonomija je termin koji je usled zloupotrebe postao istinski poremećen. Transakcija između umetničkog dela i posmatrača je transakcija između pojedinaca – nešto poput konverzacije. Obema stranama u konverzaciji zapada u dužnost da govore istinito za sebe i iz sebe na način koji izražava njihov identitet na tom određenom mestu, u datom vremenu i slično. Smisao izražajnosti u ovom slučaju je da je identitet o kome se radi zaista primerom objašnjen u ili uz pomoć konverzacije, ili da se on na neki drugi način može povratiti iz nje. (Konverzacije se mogu, naravno, odvijati tako da u sebe uključuju zahteve za glupostima, blefiranjem, prevarom i tako dalje. Ovi termini, međutim, dobijaju značenje sa razdaljine koju uspostavljaju u odnosu na norme komunikacijske otvorenosti). Možda bi bilo moguće razmotriti konverzaciju kao trenutak u razvoju i transformaciji njenog posebnog stecišta (itd.) u generativno buduće stanje. Kao uslov za kretanje unapred, obe strane u konverzaciji zahtevaju meru nezavisnosti i samosvesti – na primer u pogledu evolucije njihovog konverzaciono statusa kao subjekta i objekta prikazivanja. Otprilike ista struktura važi i za transakciju koja se obavlja između umetničkog dela i posmatrača. Umetničkom delu se mora dozvoliti da bude generator svojih sopstvenih značenja, i u tom smislu ono ne sme biti samo nezavisno u odnosu na posmatrača, već ga i sam posmatrač mora prepoznati kao nezavisnog. Transakcija između umetničkog dela i posmatrača će postati suvišna za svrhe odvijanja kada posmatrač ne bude bio u stanju da prepozna nezavisnost dela, ili kada samo delo ne bude bilo u stanju da postigne nezavisnost (ili obratno, u metaforičkom smislu). Smisao u kome će transakcija biti suvišna je taj, kao kada se konverzacija vodi u klišeima, u kome će ona funkcionisati tek kako bi održala ili pojačala zamišljeni status quo kakav se dobija za svaku ili za jednu od strana.

Može se učiniti problematičnim da ova tvrdnja zavisi od oblika personifikacije neživog. O problemu se, međutim, može pregovarati. Koncept pojedinca koji je u igri u raspravi je onaj koji prevashodno odabira nosioce značenja, a ne istorijske činioce. Umetničkom delu nije data zamišljena moć delovanja. Ono je usklađeno sa stvarnom moći da nosi nova značenja. Značenja nezavisnog umetničkog dela cirkulišu u transakciji između jedinki. Ova transakcija je asimetrična. Posmatrač mora biti samosvestan, dok umetničko delo postoji poput nosioca samosvesti u ime svog ili svojih proizvođača koji su, naravno, takođe nabrojani kao njegovi gledaoci. Umetničko delo, međutim, transformiše samosvest čiji je nosilac – ili bolje rečeno, značenja te samosvesti se transformišu u njemu i kroz proces kroz koji se proizvodi. Nezavisno ostvareno umetničko delo ne govori glasom svoga proizvođača, zasigurno ne na nivou namere ili svrhe. Ono može predstavljati eksternalizaciju neostvarivih namera – ili namera koje su nepojmljive kao takve, u smislu da samo kroz konstelaciju značenja postignutih u delu one postaju pojmljive (kao kada umetnik radeći u svom studiju iznenada sam sebi postavi pitanje "Da li sam name-ravao da baš to stvorim?"). Konstelacija značenja, iako se na nju teško može upućivati kao na svest jastva, mogla bi da

funkcionise kao utvrđujuće prikazivanje samosvesti. Tako ona ostaje nezavisna, posebna i druga: druga u odnosu na nerekonstruisanu svest svoga posmatrača (koji takođe može biti i njen proizvođač ili autor), i znatno drugačija od drugih prikazivanja svesti svoga proizvođača (koji može jednovremeno biti i njen posmatrač).

#### Sinopsis u retrospektivi

Ovo o čemu sam do sada govorio bilo je privremeno i nepotpuno. Shematska sažetost obuhvaćenih glavnih tema koja će uslediti mogla bi da bude od pomoći kao vodič kroz prostor koji sam nameravao da obuhvatim.

1. Jezik kritičke prakse je u modernom dobu bio neizbrisivo označen istorijskim materijalizmom. Kao što je Greenberg primetio još dosta davno, pojava avangarde se poklapala sa pojavom moderne istorijske svesti. U okolnostima u kojima smo se mi danas našli – u vremenu posle 1968. godine i još više u periodu posle 1989. godine – odnos između istorijske svesti i avangarde treba nanovo razmotriti i proceniti.

2. U okviru svog emancipatorskog projekta, avangarda je u zapadnim buržoaskim društvima negovala tenziju između u konačnom ishodu društvene aspiracije tog projekta i osnove njegovih praksi u subjektivitetu.

3. Jezik subjektiviteta je u zapadnom buržoaskom društvu, i ništa manje njegov jezik u odnosu na umetnost, ostao obojen ranije postojećom religioznom formom determinacije. Nikakvo alternativno uokvirivanje subjektiviteta nije proizlazilo iz izvora istorijskog materijalizma. Budući da je ovaj poslednje pomenuti pojam zasnovan na konceptu individualnog kao prevashodno društvenog, o kategoriji subjektiviteta se ćutalo ili je bilo nezgodno govoriti.

4. Jezik duše i duha je stvorio očekivanje ili želju za univerzalnim ljudskim istinama, za asketizmom i za oblicima samopročišćenja kakve nikakva umetnost zamišljena kao ljudski izum ne može ili ne bi ikada realno mogla da zadovolji. Sumnja u individualizam je, poduprta neprijateljstvom prema mističnom jeziku duše i duha, napustila polje kritičke prakse relativno jasno priklanjajući se čitavom nizu instrumentalnih pristupa, među kojima su naročito primetni oni koji potpadaju pod oznaku socijalističkog realizma, a u poslednje vreme i pod pojam angažovanog postmodernizma. Kao rešenja za probleme održavanja kritičke prakse u umetnosti, rezultati su bili nedostadni i delimični. Međutim, istorijski materijalizam ili postmodernistički instrumentalizam ne predstavljaju jedine alternativne mogućnosti za umetnost koja se lažljivo bavi prividno univerzalnim istinama.

5. Principi koji su po otvorenom priznanju predstavljali osnovu kritičke prakse su, čini se, neprestano bili u zavadi sa principima koji su bili u osnovi glavnog toka modernističke prakse, što inače predstavlja princip autonomije umetnosti.

6. U periodu koji je nastupio odmah nakon krize modernizma (1968) došlo je do pojačane tendencije za ponovnim potvrđivanjem različitih vrsta instrumentalizama. Novi oblici u kojima ove vrste jesu ili su bile postavljene predstavljaju izdanak posledice simultane krize marksizma.

7. Ishod ponovo proizlazećeg instrumentalizma se ogleda u potčinjavanju kulturne prakse, i još izrazitije umetničke prakse, skupu etičkih i političkih imperativa. Uprkos svom istorijskom zadocnjenju i očevidnoj sofistikaciji mnogih svojih vodećih formulacija, ovaj ishod je nazadan.

8. Ovaj povratak unazad je ubačen u reljef, kada su noviji oblici političkog i društvenog angažmana stavljeni u kontrast sa izvesnim ranijim koncepcijama avangardizma (kakav je bio onaj Waltera Benjamina), u kojima etičko, političko i estetsko ustrajavaju kao konstelacije koje se međusobno preispituju, sa zahtevima da estetsko funkcioniše kao potencijalna provera etičkih diktata u istom obimu u kojem politički zahtevi služe za ispitivanje estetičkih činova.

9. Budući da je misticizam u svojim raznorodnim pojavnim oblicima po definiciji isključen kao garant sekularnog estetskog angažmana sa subjektivitetom, postavlja se pitanje o tome kako se praksa nezavisne umetnosti može obezbediti od optužbi za društveni elitizam. Odgovor uključuje koncepciju materijalnog koja obuhvata i dimenziju prikazivanja koja kazuje da se umetnost angažuje sa koncepcijom subjekta u prikazivanju. Ova koncepcija je postavljena, ako ne pre subjekta u etičkom prostoru, a onda u nedeljivoj dvojnoj originalnosti sa tim subjektom.

10. Autonomna umetnost obavlja estetski rad. Ovaj rad sačinjava njenu raspoznajuću karakteristiku i kao takav on se razlikuje od etičkog i političkog rada kakav mnogo efektivnije obavljaju neke druge prakse. Njen rad na samosvesti dobija legitimitet zahvaljujući tome što se umetnost usredsređuje na pitanja koja se tiču kvaliteta iskustva, što opravdava njenu očevidnu nedelotvornost naspram pitanja transformacije materijalnih uslova.

11. Forma samosvesti koja proizlazi jeste svest jastva kao simultanog subjekta i objekta prikazivanja.

12. Traženje nezavisnosti u stvari predstavlja traženje intenziteta: intenziteta ili koncentracije razmišljanja o izvesnom aspektu iskustva. Greška u označavanju složenosti iskustva je zapravo čin pogrešnog prikazivanja iskustva, a ono je opšti tok politike. Njegova neophodnost je posledica imperativa da se moraju ubediti i povesti mase naroda. Krična tačka uporišta nezavisne umetnosti leži u njenom otporu tom imperativu. Imperativ umetnosti se ogleda u suočavanju sa i proizvođenju svesti o intenzitetu i složenosti iskustva.

13. Da li se ovaj imperativ može zadovoljiti popularnim formama nije nešto o čemu umetnost ili umetnici mogu da odluče. Preciznije rečeno to nije pitanje o tome da li ili ne umetnost namerava da bude popularna. O tome odlučuju oni neizvesni društveni i istorijski faktori koji predstavljaju granicu mere samosvesti koju ono popularno prema dozvoli može da podnese ili je kadro da podnese.

14. Samosvest subjekta u prikazivanju postoji kao priprema, a ne kao zamena za umnoženo etičke i političke aktivnosti – u okviru koje je jastvo utvrđeno ab initio. Treba imati na umu da je konstelacija rada i jastva međusobno upućujuća.

#### Zaključno zapažanje na temu (samo)izražavanja

Koncept samoizražavanja je predstavljao glavni tok ortodoksne umetničke prakse u buržoaskom društvu. Nerekonstruisan on ne može biti pogodno sredstvo za sprovođenje kritičke prakse. Jednovremeno, praksa koja ne vodi računa o subjektivitetu ne može predstavljati praksu realizma u ovoj kulturi. Različita u odnosu na tradiciju ekspresionizma, izražajna tradicija koja potiče od umetnika kakvi su Cézanne, Matisse, itd., inkorporira oblik duboko usađenog skepticizma u pogledu jastva. Radovi koji pripadaju ovoj tradiciji su označeni činovima odlaganja koje prate forme prihvatanja onog nužno privremenog. Oni postoje kao tipovi registracije slučajnosti jastva – jastva kao indeksacije. U meri u kojoj je ideologija samoizražavanja bila moderno zapadno (buržoasko) pravoverje, ideologija instrumentalizma mora biti smatrana relativnim arhaizmom zbog svoje izrazite delimične vrline kao kritičkog osvrta na to pravoverje. U formama u kojima se ideologija instrumentalizma održala, ona se mora posmatrati kao forma povlačenja u odnosu na buržoaski individualizam pre nego kao pozitivna transformacija osnova tog individualizma.

U meri u kojoj se buržoaska kultura pojavila ne bi li asimilovala izraz umetnika kakvi su bili Cézanne, ili Matisse, itd., ona je to učinila sredstvima svog pogrešnog predstavljanja. Poraz revolucije u dvadesetom veku je značio da nijedno društvo nije ostvarilo napredak formama koje bi mogle da se mere sa privremenim individualitetom–u–prikazivanju modelovanom u kritičkim radovima avangardne (modernističke) tradicije. To je trenutno stanje stvari. Ono ostaje razlog zbog koga napredak kritičkog delovanja na temu savremenog ustanovljavanja jastva u – i – putem – prikazivanja i dalje sačinjava središnji momenat svakog adekvatno promenjenog smisla kritičke kulturne prakse. Ovo delovanje bi moglo – mada ne bi moralo – da izađe iz senki u koje je trenutno gurnuto. Da je takva budućnost izgledna predstavlja uslov smisla kome se pruža podrška u ovom trenutku. Ili bi barem zamišljanje takve mogućnosti moglo da dà izvestan smisao sadašnjosti.

Art&Language, New Series Number 1, Banbury, June 1994. Prevela sa engleskog: Ana Gorobinski



## **DEVEDESETE GODINE: OBNOVA MODERNIZMA**

### **CHARLES STEPHENS**

Tokom osamdesetih godina bilo je mnogo pokazatelja da dominacija Sjedinjenih Američkih Država u savremenoj umetnosti slabi. Dobro reklamirana dostignuća evropskih umetnika, među kojima se posebno ističu Beuys, Baselitz, Kiefer i Penck iz Nemačke, ali isto tako i Italijani Clemente i Merz, Škotlanđanin Hamilton Finlay, Poljaci Kantor i Abakanowicz, Rusi Komar i Malamid i Bulatov, Jugoslovensko–nemački par Abramović–Ulay koji žive u Holandiji, Čehinja Jetelova i slovenačka grupa Neue Slowenische Kunst pored mnogih drugih, zasenila su sve manje ubedljiva umetnička dela iz Sjedinjenih Američkih Država. Opadanjem umetničke moći ili nestankom generacije iz šezdesetih i sedamdesetih godina u koju spadaju Judd, Morris, Andre, Warhol, LeWitt, Cage i Rauschenberg, postaje očigledno da u ostvarenjima njihovih nastavljača dominira suštinska skromnost ili možda slabost, ako ne i sklonost ka greškama. Sjajan umetnički rad Mapplethorpa je utoliko čudesniji zbog činjenice da njegovoj estetskoj inteligenciji nema premca među drugim američkim umetnicima. Do sredine osamdesetih godina bili smo svedoci da se umetničko središte pomerilo od Sjedinjenih Američkih Država ka Evropi. Ulaskom u devedesete godine, moguće je očekivati da u tom smislu dođe do još značajnijeg pomeranja.

Ako umetnički tokovi osamdesetih godina označavaju preokret u odnosu na tokove iz šezdesetih i sedamdesetih godina, onda nas nepredvidive, neprestane i nedovršene političke promene iz perioda 1985–89, navode na pomisao da se Evropa, pa prema tome i evropska umetnost, možda nalazi u procesu ponovnog stvaranja jedinstva kakvo nije postojalo još od 1939, ili eventualno od 1914. Dalekosežne posledice za umetnost i umetnike, prouzrokovane dramatičnim događajima koji su se odigrali tokom jeseni 1989. godine u Srednjoj Evropi, ne mogu se predvideti ali će, skoro sigurno, biti eksplozivne ako ne i revolucionarne. Do korenitih promena u shvatanju estetike verovatno će doći zbog činjenice da se političko i ekonomsko prekranje Evrope događa u trenutku takozvane krize postmodernizma. Dalje preispitivanje modernizma koji je obeležio evropsku umetnost i kulturu od 1910. ali je isto tako podupirao hegemoniju američke umetnosti od šezdesetih godina naovamo, izgleda neizbežno.

Reći da je modernizam u krizi i da ga je zamenio postmodernizam postalo je opšte mesto. Vredi se podsetiti značenja koje modernizam ima u ovom kontekstu. Modernizam u svakodnevnoj upotrebi u časopisima, katalogima i umetničkoj štampi uopšte nije kategorija akademske istorije umetnosti, a još manje istorije ideja. Modernizam je u tim raspravama definisan u odnosu na trenutne umetničke preokupacije osamdesetih godina. Tako su apstraktnost i konceptualizam koji su smatrani tipičnim za modernizam postavljeni nasuprot neo–ekspresionizmu, figuraciji, prljavom slikarstvu i opštem stilskom eklekticismu. Nasuprot navodnoj uniformnosti, muškoj dominaciji, propisivanju i obožavanju moći karakterističnim za modernizam postavlja se pluralizam, poigravanje sa prerađivanjem (ili trivijalizacijom?) umetničko–istorijskih stilova, preispitivanje pola, feminizma, pletore glasova sa margine i opšte redefinisane granice kulture i značenja. Nasuprot navodnoj čistoti i akademizmu modernizma nestale su granice između popularne i visoke kulture kao i granice između medija u kojima se mogla stvarati umetnost. Film, video, fotografija, performans, pozorište, telesna umetnost, umetnost okruženja i instalacije pomešani su da bi jedni druge oplodili. Naravno, sve ovo što smo označili kao postmodernizam može se pronaći, sasvim lako, u svakom trenutku istorije umetnosti dvadesetog veka koja je u umetničko–istorijskom smislu ujedno i istorija modernizma. Postmodernistički stil je u mnogo čemu bio samo pitanje izbora sopstvenih definicija i postupanja u skladu sa njima, ili pak njihovog zanemarivanja, što je zavrsilo od samog umetnika.

Međutim, u pozadini sve ove buke i besa postojala je istinska zebnja. Ta zebnja je u isto vreme bila jednostavna i potencijalno zabrinjavajuća. Krajem sedamdesetih godina vera u utemeljenost i čak u mogućnost napretka postala je problematična u svim sferama ljudskog delanja uključujući i umetnost. Ne samo da je vera u budućnost bila uzdrmana, već je i sadašnjost izgledala tako mračna da je dovođila u pitanje pretpostavku, do tada od suštinske važnosti za društvene i kulturne sisteme vrednosti u Sjedinjenim Američkim Državama, Evropi i Sovjetskom Savezu, da se čitav eksperiment napretka ili modernizma, u svojoj najjačoj definiciji, odvija u pravom smeru. Neki su čak počeli da se pitaju da li izvesni negativni vidovi progressa ne prevladavaju nad pozitivnim posledicama koje je napredak doneo ili će ih doneti u budućnosti. Ovakva, prilično sumorna, razmišljanja bila su prisutna u svim oblastima ljudskog saznanja pa i u umetnosti. Dok su političari na levisi i desnici postajali sve arogantniji, pristalice hladnog rata pokazivale mišiče, a propovednici fundamentalizma okupljali svoju pastvu,

umetnici, pisci i intelektualci izgubili su poverenje u prošlost, predviđali nesreću u budućnosti i predskazivali propast današnje civilizacije. U tom smislu, kriza postmodernizma predstavljala je podjednaku pretnju celokupnoj strukturi društva koja se razvijala u Sjedinjenim Američkim Državama, Evropi i Sovjetskom Savezu od 1945. godine. Postavilo se pitanje da li će društvo, zapadno ili istočnoevropsko, sovjetsko ili američko, užasnuto mogućnošću nuklearnog uništenja i potpunog razaranja tradicionalnih vrednosti, biti u stanju da preživi prozaičnije pretnje izazvane stagnacijom i brzim promenama u tehnologiji. Izgledalo je nemoguće odupreti se opštem osećanju nelagodnosti i uverenju da se društvo nalazi u ćorsokaku. Postmodernistička decenija osamdesetih godina započela je sumnjom u prošlost i strahom od budućnosti. Dok je modernizam kako u umetničko-istorijskom tako i u smislu istorije ideja bio pokret optimizma okrenut ka budućnosti, postmodernizam je bio obojen očajanjem i beznađem. Međutim, u suprotnosti sa sivom i zastrašujućom prazninom u svom središtu, umetnost postmoderne decenije bila je začuđujuće svetla, čak u tolikoj meri da se pretvarala u neukus, snažna sa grozničavim, maničnim intenzitetom.

U Sjedinjenim Američkim Državama postmodernizam je doveo do stvaranja nervoznih, glamuroznih, grozničavih i preferano kolorisanih radova umetnika kao što su David Salle, Robert Longo, Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Jonathan Borofsky, Philip Glass, Robert Wilson, Laurie Anderson, David Byrne, Keith Haring, Jean-Michel Basquiat i Jeff Koons kao i, uopšteno gledajući, do sjajnog potvrđivanja, pod pokrovom ironije, umetnika kao superzvezde i umetničkog dela kao investicije na berzi. Došlo je takođe do vrtoglavog umnožavanja stilova, glasova, etničkog, umetničkih postupaka, strategija i medija – do stvaranja pravog Vavilona estetskog pluralizma što je, poput pada Nimrodove kule, dovelo do još veće zbrke u pogledu značenja. Američka umetnička scena bila je tokom osamdesetih izrazito nejasna. Na njoj je vladao novac, bilo je izuzetno uspešnih pojedinaca, medijska pažnja je bila bez premca, a postojala je, pre svega, narcistička energija koja je, nostalgичnim ljudima koji su starili, odražavala raspoloženje iz šezdesetih godina.

Slična atmosfera vladala je u Evropi, ali je bila izrazito suprotna onoj iz šezdesetih godina, evropski umetnici i kritičari imali su vodeću ulogu u raspravama koje su se vodile o internacionalnom stilu postmodernizma. Prvi put od dvadesetih godina ovog veka umetnički jezik zapadnog sveta diktirali su tokovi i umetnička tržišta Evrope – Keln, London, Amsterdam, Berlin, Milano, Minhen i u nešto manjoj meri Glazgov i Pariz. Clemente, Kiefer, Haacke, Campbell, Abramović-Ulay i njihove kolege nadgradili su osnovu koju je u Gugenhajmovom muzeju u Njujorku 1979. postavio Joseph Beuys na svojoj retrospektivnoj izložbi. Jednosmerni tok iz šezdesetih i sedamdesetih godina doživeo je odlučujući preokret kada je kritička praksa počela da sledi umetničku. Ključni kritičari osamdesetih godina, izuzetak su Charles Jencks i Fredrick Jameson, nisu bili Amerikanci. U kritičkim raspravama o postmodernizmu dominirale su koncepcije autora kao što su Francois Lyotard, Jean Baudrillard, Michel Foucault, Jacques Derrida, Umberto Eco, Germano Celant i Achille Bonito Oliva. Takav preokret je bio značajan. Američka dominacija iz šezdesetih godina zasnivala se na povezanosti umetničkog stila i kritičkog diskursa. Dobar primer za to može se pronaći u povezanosti Clementa Greenberga sa apstraktnim slikarima iz ranih šezdesetih godina kao što su Louis, Olitski, Stella, Noland i Frankenthaler. Posle Greenbergove dominacije usledilo je mnoštvo povezivanja kritike i umetničke aktivnosti što se moglo videti u delima, kao i u kritičkim ocenama, koje su davali Kosuth, Smithson, Morris, LeWitt, Judd, Heizer, Oppenheim, Levine, Huebler, Naumann i ostali pripadnici konceptualističke generacije. Ako se osvrnemo unazad, sasvim je jasno da su kritičari kao što su Rosenberg, Greenberg, Ashton, Lippard i mnogi koji su pisali za Artforum tokom šezdesetih i sedamdesetih godina odigrali odlučujuću ulogu u održavanju hegemonije Sjedinjenih Američkih Država u umetničkim raspravama i modi. Bilo je to, po rečima Toma Wolfa, doba oslikane reči. U istom periodu praktično nijedan evropski kritičar sličnog formata nije mogao da dovede u pitanje tu prevlast. Osamdesete godine u tom smislu predstavljaju preokret. Pojavili su se evropski umetnici čiji je rad doveo do stvaranja novih termina u raspravama o umetnosti. Evropski kritičari su pratili njihov rad i stvarali kritički diskurs u okviru koga se nastavljala i razvijala estetička rasprava. Uloga koju je Evropa imala u osamdesetim godinama bila je neverovatno slična onoj koju su Sjedinjene Američke Države imale tokom pedesetih godina ovog veka.

Ono što je važno za raspravu o postmodernizmu važno je i za ulogu tradicije u osamdesetim godinama kao i za pitanje da li je vraćanje na neoklasicizam, romantični nacionalizam, figuraciju, slikanje pejzaža, ili bilo šta drugo, estetski i filozofski izvodljivo. Evropski umetnici, posebno Nemci, a pre svih Baselitz, vratili su se ekspresionizmu, a samim tim i figuraciji posle prevlasti konceptualizma i minimalizma koja je trajala tokom sedamdesetih godina. U tom procesu je autoritet starijih evropskih umetnika, Bacona i Balthusa, zasenio autoritet američkih umetnika, Goluba i Gustona, koji su sa mnogo manje dosled-

nosti insistirali na figuraciji i ekspresionizmu. Pokušaji Italijana, Chie i Marianija, koji su se svaki na svoj način trudili da preispitaju ostvarenja umetnika kakav je bio De Chirico u svojoj kasnoj fazi neoklasicizma bili su prilično neubedljivi, ali su značajni zbog pionirskog duha koji su uneli u tu raspravu. Impresivnije, ali i kontroverznije bilo je delo Hamiltona Finlaya čiji je neoklasicizam bio neprijatno i dvosmisleno politički obojen. Oštre optužbe za simpatisanje nacizma koje su upućene Beuysu, Hamiltonu Finlayu i što je bilo verovatno najspektakularnije, slovenačkoj grupi Neue Slowenische Kunst, sasvim jasno su pokazale da svaki povratak tradiciji nosi u sebi određenu opasnost i da ne predstavlja naivan i jednostavan pokret kao što su izgleda mnogi verovali, naročito u Britaniji. Rasprava o tradiciji i mogućnosti reakcije na navodnu i mnogo opisivanu krizu modernizma koja bi se razrešila skokom naglavačke u prošlost nije razrešena tokom osamdesetih godina, ali su u Evropi, a pre svega u Velikoj Britaniji, za razliku od Sjedinjenih Američkih Država, strogo utvrđeni okviri te rasprave da bi se buduće rasprave učinile doslednijim i koherentnijim nego što su bile do tada. Suptilna i kompleksna dela Kiefera koja se bave problemima tradicije i modernizma izuzetno dosledno i inteligentno odražavaju rafiniranost koju su evropski umetnici stekli u tom pogledu. Ta pitanja zadiru u samu suštinu savremene umetnosti tako da je često moguće prepoznati učinak nekog umetnika u zavisnosti od načina na koji pristupa tim pitanjima. U Evropi Kiefer je bio impresivna, ali ne i usamljena pojava. Radovi Hamiltona Finlaya u Škotskoj, Boltanskog u Francuskoj, Dwurnika u Poljskoj i grupe IRWIN u Sloveniji, polaze sa iste osnove i imaju podjednako značajan učinak.

Suprotnost između snažne evropske umetnosti tokom osamdesetih godina i relativno anemične umetnosti u Sjedinjenim Američkim Državama najsazetije je bila izražena u delima dva vodeća umetnika starije generacije iz osamdesetih godina, Andija Warhola i Josepha Beuysa, koji su i umrli sredinom te decenije. Warholov rad je delovao kao globalni izraz grubog materijalizma koji je praktično preovladao u celoj američkoj umetnosti od 1945. godine. S karakterističnim osećanjem za detalj, Warhol je umro baš u onom času, u poznim osamdesetim, koji bi buduće generacije istoričara umetnosti mogle da označe kao trenutak kada je prestala dominacija Sjedinjenih Američkih Država u umetnosti. Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina pa sve do svoje smrti 1987, Warholove raznolike aktivnosti, koje su sve označene kao umetnost njegovog izuzetnog genija, pomerile su središte umetničkog interesovanja sa mrtvog objekta na slavu umetnika. Taj se umetnik zove Andy Warhol do smrti materijalnog tela umetnika čije je zaveštanje, slava, trajno koliko i jučerašnje novine ili gomila đubreta koja je postala, krajnje nategnutom asocijacijom, zbirka antikviteta. Warholov corpus derelicta koji se sastoji od sito štampe, predmeta, filмова, intervjua, ne-intervjua, događaja i ne-događaja, performansa, legendi i poziranja, počinje sve više da liči na tumačenje američke umetnosti u njenom razvoju od 1945. godine. Kod Warhola su prisutni svi elementi: moć, novac, glamur, status superzvezde, materijalizam, konceptualizam, predmetnost i položaj savremenog klasika pa je njegovo delo doslovno summa aesthetica iz koje ništa nije izostavljeno. S druge strane, bilo je ironično što je jedan umetnik blizak Warholu, Robert Mapplethorpe, koji je takođe umro krajem osamdesetih godina i čije je delo doživelo cenzuru aktuelne vlasti, konačno sahranio američki vek umetnosti. Od đubrišta iz Njujorka sa kraja dvadesetog veka, grada koji je kao i Rim u šestom ili Bagdad u šesnaestom veku, postao bedan i provincijalan, Mapplethorpe je stvarao potrošna dobra, fotografije čija je lepota podražavala i povremeno zasenjivala lepotu antike. Bilo je neverovatno da se Mapplethorpeov klasicizam, potekao iz uznemirujuće dekadencije, približava vedrini i savršenstvu svog antičkog pretka. Mapplethorpeova umetnost nije neoklasicizam, već je samosvojna i sasvim neočekivana reinkarnacija klasicizma. Pa ipak, uprkos svoj njenoj oštrini, u radovima Warhola i Mapplethorpea oseća se nepogrešivi miris raspadanja. Takva dekadentna atmosfera nije postojala u Njujorku tokom četrdesetih i pedesetih godina kada je američka umetnost sredinom dvadesetog veka započinjala svoj sjajni uspon. Za američku umetnost vremena su se u promenila, ali ne nabolje. Kada razmišljamo o američkoj umetnosti s kraja dvadesetog veka, pada nam na pamet zamorna osrednjost italijanske umetnosti koja je trajala dugi niz godina, ili tačnije vekovima, od renesanse nadalje. Da li je Mapplethorpe bio nekakav Caravaggio Warholovom Benvenuto Celliniju?

Za razliku od Warhola i Mapplethorpea, umetnost Josepha Beuysa puna je topline i života. Beuys i dalje vrši veliki uticaj na najsnažniju savremenu evropsku umetnost. Njegova umetnost predstavlja umetnost života jer izražava toplinu i energiju dok su njegove skulpture produžena meditacija o tim temama. One su, hlabro, i s nadom, usmerene ka budućnosti, a što je najinteresantnije i ka jedinstvenom prostoru evropske kulture. Beuys je bio umetnik čije delo praktično nije imalo smisla u sklopu diskursa o postmodernizmu za razliku od Warhola ili nekog drugog američkog umetnika iz šezdesetih i sedamdesetih

godina. To što američka umetnička sredina nije u početku bila voljna da ga prihvati bilo je više pitanje autoriteta i harizme nego kritičkog odobravanja i pomodnog vrednovanja. Koreni njegove umetnosti vode poreklo od metafizičkog ili teozofskog shvatanja umetnika kao što su Kandinsky, Kupka, Klee, Malevich i Mondrian. Nije slučajno što je Beuys bio javno povezan sa antropozofijom. Beuys je, kao i Yves Klein, sa kojim je imao mnogo zajedničkog, predstavljao evropsku estetiku koja nije imala za cilj da zbacii, ili odbaci, modernizam kao takav, već da istraži, u okviru savremenih granica, mogućnost postojanja metafizičke estetike koja bi mogla da se suprotstavi grubom, destruktivnom materijalizmu koji je već u velikoj meri bio prisutan u modernističkom načinu mišljenja i koji je, kako se mislilo, doživeo svoju apoteozu u delima Warhola. Činjenica da se Beuysovi izvori nalaze u periodu od 1890. do 1910. a ne u zreom modernizmu dvadesetih i pedesetih godina ovog veka, da je on bio jedna od najdominantnijih figura u evropskoj umetnosti tokom osamdesetih godina, da se njegov uticaj i danas oseća i da nije zamro, navode nas na pomisao da možda postoji neka veza između umetnosti iz tog ranijeg perioda i umetnosti koja će se možda pojaviti u Evropi devedesetih godina.

Umetnost iz perioda 1890–1910. (mislim na dela koja su u tom periodu uradili umetnici kao što su Kandinsky, Klimt, Mondrian, Kupka, Klinger, Knopff, Roerich, Vrubel, Ciurlionis, Beardsley, Gauguin, Schiele, Hodler, Mackintosh, Munch, Witkiewicz, Redon, Picasso, Matisse...) ponekad se grupišu pod zajedničkim imenom simbolizam, jugendstil ili art nouveau. Te nejasne i nezadovoljavajuće termine zameniću, zbog svoje rasprave, preciznijom kategorijom protomodernizma. Termin protomodernizam upotrebljavam da bih označio grupu umetnika i repertoar estetskih ideja, koje nisu bile samo savremene već su isto tako stvorile elemente umetničkih rasprava koji su istovremeno dovodili u pitanje umetnost iz prethodnih decenija, ali su i predviđali mnoge teme interesovanja pravca koji će kasnije postati poznat kao modernizam. Očigledno je da se mnogi od ovih protomodernista, kao što su Picasso, Matisse, Kandinsky, Mondrian i drugi, češće označavaju kao modernisti. Međutim, smatram da je period 1890–1910. značio više od pukog uvoda u modernizam. Modernizam je, onako kako se razvijao tokom

dvadesetog veka, već bio obuhvaćen u delima iz tog perioda, ali bilo je i drugih mogućnosti. Smatram da bi, u smislu estetičke teorije, ponovo preispitivanje tog perioda moglo da donese vrlo konkretnu inspiraciju umetnicima koji su trenutno blokirani zbog krize postmodernizma.

Kritičari su od 1960. godine, s vremena na vreme, preispitivali umetnost protomodernizma, ali on nikada nije ušao u glavni tok umetničkih rasprava. Izložba Gustava Moreaua održana u Parizu 1962. godine bila je prilika da se započne takva rasprava, a njoj je doprinelo i dramatično oživljavanje interesovanja za rad Aubreya Beardsleya i Gustava Klimta, koje je započelo sredinom šezdesetih godina. Međutim, njihova dela su u to vreme izazivala interesovanje više kao kič ili meka pornografija nego kao predmet ozbiljnog estetskog promišljanja. Ipak, moglo bi se reći da je protomodernizam bio mnogo značajnija faza u zapadnoj istoriji umetnosti nego što se to često misli.

Na prvom mestu se postavilo pitanje metafizike. U celini, modernizam je karakterisalo nestrpljenje ili je, u najboljem slučaju, bio inhibiran s obzirom na ovo legitimno razumevanje pitanja estetike. U periodu 1890–1910. nisu postojale takve prepreke. Umetnici iz tog perioda bili su, s jedne strane, duhovna deca Nietzscheovog lirkog ateizma izraženog u delu *Also Sprach Zarathustra*, a sa druge duhovna deca mističizma oličenog u teozofiji Helene Petrovne Blavatsky i Zlatnoj zori. Ove dve težnje su često bile spojene i značajno prisutne u izuzetno uticajnim filozofskim stavovima Solovyeva, Berdyaeva i Bergsona. Radovi već pomenutih umetnika, pre svega Redona, Kleea, Ciurlionisa i Holdera imaju upadljivo metafizičku orijentaciju. Međutim, ti radovi su, u formali-



IRWIN, Projekt za NSK ambasadu u Pekingu, K.M. 1994

stičkom i tehničkom smislu, do krajnosti artikulisani, inteligentni i precizni. Te osobine su možda bile najjasnije viđene na slikama Kandinskyog, Mondriana i Kupke tokom perioda koji je trajao od 1910. do 1920. godine.

Iako su mnogi od tih umetnika nastavljali karijeru i usmeravali svoje interesovanje ka pokretu modernizma, oni su dali odlučujući doprinos kako u sferi apstrakcije tako i u estetskom izrazu postničeovske metafizike više godina pre nego što je imalo smisla upotrebljavati termin modernizam. Činjenica je da je apstrakcija bila onoliko ukorenjena u metafizičkim, senzualnim ili čak erotskim pitanjima koliko je na drugoj strani bila formalistička i analitička. Slike Klimta i Redona sasvim jasno pokazuju da su se ti umetnici, kao i izvestan broj njihovih savremenika, opredelili za nešto što bi se moglo označiti kao apstrakcija da bi povećali svoju sposobnost da intenzivno izraze čulna, i često erotska, osećanja i ideje. Kao što se vidi iz teoretskih dela Kandinskog i Kleea, mnogi umetnici tog doba pokušavali su da stvore sinestetski i prema tome, do izvesne mere, apstraktni način izražavanja. Slike Litvanca Mikolajusa Ciurlionisa (1877–1911), koji je bio školovani kompozitor i muzičar, pokušavaju da sjedine teozofske, muzičke i vizuelne ideje. Rezultat je izvanredna serija veoma senzualnih, ponekad erotičnih, apstraktnih slika koje, pet ili šest godina ranije, anticipiraju prve apstraktne radove Kandinskyog i Kupke. Takve ambicije bile su isto tako očigledne u savremenim kompozicijama za klavir i simfonijama Aleksandra Skrjabin, u poeziji Aleksandra Bloka i prozi Andreja Belog, posebno u njegovim Simfonijama (1902–9) i njegovom romanu Petersburg (1913–14). Zaista, Nietzscheova metafizika ili teozofija nije pravila podelu na čulno i duhovno kako god da bi se takva stvarnost mogla definisati. Takva radikalno monistička metafizika, u očiglednoj suprotnosti sa dualizmom koji je preovladavao na Zapadu, izvršila je, na svom početku, pozitivan uticaj na modernizam. Iz savremenih radova Kiefera i Clementea jasno se vidi da je to i danas slučaj. Čini mi se da bi Vasilij Kandinsky, Aleksandar Skrjabin i Odilon Redon mogli mnogo više da doprinesu savremenoj raspravi o estetici od Clementa Greenberga, Donalda Judda, Sola LeWitta ili Josepha Kosutha.

Pored ovih formalnih argumenata teorije istorije umetnosti, ima ubedljivih posrednih dokaza zbog čega bi se ponovno ocenjivanje umetnosti iz perioda 1890–1910. moglo pokazati korisnim i primerenim za umetnost devedesetih godina. Protomodernizam je bio panevropski pokret. Već samo zbog te činjenice on je morao biti značajan za Evropu koja je tada, po rečima Mihaila Gorbačova, imala priliku da postane zajednička domovina. Međutim, često se zaboravlja da je protomodernizam bio takođe jedini panevropski pokret od Francuske revolucije do današnjeg dana koji se istovremeno pojavio na celom kontinentu. Romantizam i takozvani naturalizam javili su se u celoj Evropi, ali u vrlo različito vreme. Između 1890. i 1910. umetnike u čitavoj Evropi zanimala su vrlo slična pitanja. Modernizam je imao ambicije da postane panevropski pokret pa je zato izmislio jezik koji

je svakako, na prvi pogled, bio internacionalni, ali kada bolje razmislimo shvatićemo da on nikada, ni u jednom smislu, nije bio panevropski pokret. On je rođen u surovom ubilačkom sukobu Prvog svet-skog rata, u vremenu kada su komunikacije u Evropi bile potpuno pokidane. Tokom dvadesetih godina Sovjetski Savez i Italija bili su odsečeni od Evrope. Tokom tridesetih njima su se pridružili Španija,



Anselm Kiefer, Pesak Markischera, 1982, pesak, ulje, platno

Nemačka i Austrija. Početkom četrdesetih ceo kontinent je mogao da se nazove Festung Europa, od 1947. do osamdesetih godina bio je podeljen hladnim ratom. Drugim rečima, tokom čitave vladavine modernizma Evropa je bila podeljena na dva, ili više, hermetički zatvorena dela. Ta činjenica je značajno oslabila modernizam kao pokret i ironično pokazala da su Sjedinjene Američke Države stekle prevlast u estetičkom diskursu koji je stvorila Evropa. Zaista, moglo bi se tvrditi da je takozvana kriza postmodernizma usko povezana sa istorijskim uslovima kao što su: dugotrajna podeljenost Evrope na zaraćene strane, ideološki sukobi hladnog rata koji su osigurali trajnost podele Evrope, dosledna politička i ekonomska hegemonija Sjedinjenih Američkih Država. Suprotno ovome, moglo bi se reći da se promene koje se danas odvijaju u pogledu tih donekadno nepromenljivih životnih činjenica u dvadesetom veku, daju evropskim umetnicima istorijsku priliku da povrate vodeću ulogu koja je uzdrmana 1914. i izgubljena 1945. kada su primat preuzele Sjedinjene Američke Države. Moć i plodnost postmodernizma iz perioda 1890–1910. bile su, bez sumnje, povezane sa činjenicom da se pokret razvio na celom evropskom kontinentu. Najznačajniji umetnici su pripadnici različitih evropskih naroda: Rusa, Litvanaca, Poljaka, Škotlanđana, Francuza, Italijana, Mađara, Čeha, Austrijanaca, Norvežana, Švajcaraca, Katalonaca... U kakvom god obliku da se javi, umetnost devedesetih godina napajaće se, kao što je bio slučaj u periodu 1890–1910, sa izvora čitavog kontinenta.

Postoji uznemirujuća sličnost između okolnosti u kojima se pojavio protomodernizam i okolnosti u kojima se stvara umetnost devedesetih godina. U periodu 1890–1910. došlo je do dramatične revolucije u nauci i tehnologiji. Ta revolucija je dovela do velikih promena u društvu, transportu, zdravstvu, ekonomiji i vođenju rata. Radium, teorija relativiteta, rentgensko zračenje, podmornice, automobili, avioni, telefoni, električni tramvaji i filmovi (sve su to otkrića ili izumi iz tog doba) preobrazili su način života u Evropi. Istorija dvadesetog veka se od tada pa nadalje može označiti kao kontinuirana naučna i tehnološka revolucija mada će se, verovatno, tek u sledećim decenijama odigrati niz značajnih prodora koji bi mogli da zasene sve što se dogodilo pre toga. Svemirske stanice i projekti o planetarnoj kolonizaciji, veštačka inteligencija, kompjuterizacija ekonomskog i finansijskog upravljanja, neograničeno i slobodno emitovanje programa preko satelita, kombinatni bioinženjering nukleinskih kiselina, fotografska transputacija, imunologija, oblikovana psihodeličnost, kao i mnoge druge pojave o kojima ništa ne znamo, zahtevaće od nas da ponovo odredimo svoj odnos prema svetu pa čak i prema univerzumu. Umetnici protomodernističkog doba bili su ili opijeni naučnim i tehnološkim promenama (futuristi i konstruktivisti su kvazi-religiozno slavili takozvanu mašinu) ili su počinjali da ih kritikuju i osuđuju kao materijalizam. Tako su Kandinsky, Kupka i Mondrian bili pod uticajem različitih oblika teozofije. Rudolf Steiner, jedan od najsistematičnijih kritičara materijalizma, pokušao je da spoji protomodernu estetiku sa svojim sopstvenim teorijama o umetnosti i skulpturi. On se takođe zalagao za filozofiju nauke, koja bi bila zasnovana na idejama Goethea i nemačkih idealističkih filozofa, i predstavljala radikalnu ali racionalnu alternativu pozitivizmu koji je dominirao na Univerzitetu u Beču na kome je on studirao, a koji je u velikoj meri uticao na evropska razmišljanje o nauci. U Askoni, mestu na obali jezera Mađore u blizini švajcarsko-italijanske granice, grupa umetnika i pisaca među kojima su bili Hermann Hesse, Alexander Jawlensky, Hugo Ball i Rudolf Laban, počela je prva da iznosi ideje i način života koji se obično povezuju sa antimaterijalističkom kontrakulturom šezdesetih i sedamdesetih godina. (vidi Martin Green, *Monte Verita: the Counter Culture begins 1900–1920 /1986/*). Sličan razvoj događaja možemo očekivati i tokom devedesetih godina. Neki umetnici će, poput svojih prethodnika, slediti tok nauke i tehnologije. Drugi će, kao i njihovi prethodnici, istraživati ideje pokreta Zelenih ili druge duhovne staze. Međutim, za razliku od modernog perioda u kome su misticizam i materijalizam bili često jasno suprotstavljeni, atmosfera devedesetih verovatno će, poput one iz perioda 1890–1910, biti dinamičnija ali i dvosmislenija.

Postoji još jedna oblast na koju bi umetnost iz perioda 1890–1910. mogla da izvrši uticaj tokom devedesetih godina. Iako se dvadeseti vek obično smatra vekom seksualnog oslobađanja (Freud, Reich), erotska umetnost koja je stvorena u ovom veku mnogo je lošija od one iz prethodnih perioda. Pornografija cveta u svojoj manijakalnoj intenzivnosti dok je prvorazrednu erotsku umetnost teško pronaći. Dvadeseti vek nije dao umetnike koji bi se u tom smislu mogli meriti sa umetnicima kao što su: Moreau, Lord Leighton, Alma-Tadema, Burne-Jones, Rosetti, Millais, Ingres, Boucher, Fragonard, Tiepolo, Rubens, Titian, Botticelli, Bosch ili Cranach. Izgleda da seksualno oslobađanje, ako je to ono što se zaista događa, ne ide u korak sa stvaranjem velikih dela erotske umetnosti. Zanimljivo je da je poslednji period u Evropi u kome su stvorena odlična erotska dela bilo doba između 1890–1910. godine. Rodin, Gauguin, Klimt, Schiele, Hodler, Munch i, u manjoj meri, Knopff, Delville, Toorop, Klinger, Mucha i Beardsley bili su majstori erotske umetnosti. U delima tih umetnika, kao i kod njihovih prethodnika,

očigledni su užitak, velika radost i seksualna strast od koje zastaje dah. Na prvi pogled malo je čudno što su umetnici jednog doba, koje smo u pogledu seksa skloni da smatramo varvarskim, represivnim i okuženim veneričnim bolestima, uspeli da stvore vizije koje nisu frustrirano blede niti mračno perverzne, već imaju, da se poslužimo rečima Williama Blakea, izraz ostvarene želje. Moguće je da postoji veza između snažne erotske estetike i opasnosti. Ne radi se o tome da opasnost dovodi, na bilo kakav direktan način, do te erotske snage tako da svakako nije lako staviti znak jednakosti između seksa i smrti. Međutim, možda je moguće da će umetnici u kulturi u kojoj postoji jak naboj povezan sa seksualnošću svoj talenat usmeriti ka erotici kao i da će erotika možda zameniti pornografiju i zauzeti svoje mesto pored pejzaža, portreta i mrtve prirode kao klasični predmet slikarstva. Moguće je, prema tome, zamisliti da će naboj koji dobija erotika zbog bujanja polno prenosivih bolesti kao i zbog sporova oko homoseksualnosti i seksualne cenzure dovesti do nečeg što će, bar u sferi umetnosti, biti vitalnije i izazovnije od zastrašujućih i deprimirajućih karakteristika aktuelne situacije u umetnosti. Moglo bi doći do toga da erotika postavi zahtev za estetskim nabojem koji je tako očigledan u delima Klimta i Schielea i na taj način ponovo zadobije mesto koje je, isuviše lako, izgubila tokom ovog seksualno oslobođenog veka. Mapplethorpeov primer mogao bi biti značajan u tom smislu. Vredi priseliti se da su se odlazak u zatvor Oskara Wildea i Eulenbergov slučaj, koji su najspektakularniji primeri homofobije iz tog vremena, dogodili između 1890. i 1910. Poput Mapplethorpea, žrtve seksualne cenzure bili su i Egon Schiele i Gustav Klimt. Sve do otkrića antibiotika, krajem tridesetih godina, sifilis je, poput side danas, bio smrtonosna bolest. Izgleda da smo se, u pogledu mnogih stvari, opet vratili na početak.

Nemoguće je, naravno, predvideti tok umetnosti. Međutim, jasno je da će se glavne, i verovatno revolucionarne, promene dogoditi u politici, ekonomiji, društvenoj organizaciji i, svakako, u evropskoj umetnosti u narednoj deceniji. Opadanje umetnosti u Sjedinjenim Američkim Državama i njen uspon u Evropi, koji je postao očigledan tokom osamdesetih godina, najverovatnije će se nastaviti. Politički događaji kojima smo sada svedoci mogu samo da pojačaju tu tendenciju. Ako postoji neka zajednička evropska domovina, a izgleda da postoji, onda do dvehiljadite godine možemo očekivati, prvi put posle 1914. godine, da će se razvoj i rasprave o evropskoj umetnosti odigravati širom kontinenta. Posledice takvog razvoja su nepredvidive, ali bi mogle da budu dramatične.

Bez obzira da li nam se to dopada ili ne, mi živimo u vremenu u kome još uvek dominira nasleđe modernizma kako u smislu istorije umetnosti tako i u smislu istorije ideja. Besmisleno je verovati da modernizam može jednostavno da bude zamenjen neodređenom i novom pseudo-hegelovskom tezom kakav je postmodernizam. Svaki pogrešno proračunati napad na modernizam, bilo da se vodi u ime tradicije, neoklasicizma ili gaie scienze postmoderne razigranosti mogao bi da dovede do beščašća. Užasni primeri nacističkog neoklasicizma kao i Musolinijevog novog avgustijanizma dobijaju neprijatan odjek u tipu umetnosti koja trenutno nastaje i o kojoj se govori u izvesnim krugovima u SAD i Britaniji. Duboki i humani radovi Beuysa, Kiefera, Hamiltona Finlaya i grupe Irwin, o kojima smo ranije govorili, trebalo je da upozore te ljude na takvu ludost. Sudbine Alberta Speera, Giorgia De Chirica i mnogih talentovanih umetnika koji su saradivali sa fašizmom, predstavljaju upozorenje na užasne zablude koje vrebaju, i koje su uvek vrebale, u takvom načinu mišljenja. To ne znači da fašistička umetnost ne može postojati ako ne postoji fašizam. Istorija nas uči da umetnost može da postane korumpirana u svakom političkom sistemu pod suncem. Upravo se taj problem nalazio u središtu postmodernog osećanja nelagodnosti iz osamdesetih godina.

Na sreću, takvi su problemi rešivi. Filozofski gledano, s čim bi se i sam Hegel verovatno složio, projekat modernizma vodi poreklo iz prosvetiteljstva osamnaestog veka. On se zasniva na upotrebi razuma, na razvoju empirijske nauke, na ekonomiji slobodnog tržišta i na vrednostima demokratije i slobode, kako su ih definisali savremeni mislioci kao što su Popper, Von Hayek, Rawls, Berlin i drugi filozofski liberali. Ne samo što se te liberalne vrednosti nalaze u umetničkom središtu modernizma zbog svog insistiranja na eksperimentu, raspravi, ukidanju cenzure, otvorenosti i autonomiji, već su to iste vrednosti koje su, kao pokretačka snaga i odjek revolucija iz 1848, mobilisale mase Istočne Nemačke, Poljske, Čehoslovačke i Mađarske zbrivši tako korumpirane režime autoritarnog komunizma. Iz takve perspektive jasno je da modernizam, u svom najširem smislu, nije mrtav, niti je u velikoj krizi, kao što su se mnogi plašili tokom sedamdesetih i osamdesetih godina. Naprotiv, modernizam ostaje, kao što je bio slučaj od osamnaestog veka naovamo, jedini nosilac napretka i slobode.

Po mom mišljenju postmodernizam osamdesetih godina ostaće zapamćen kao epifenomen koji su izazvali hladni rat, posledice ekonomske recesije i privremeni nedostatak poverenja u osnovne vrednosti zapadnog društva kakvo je ono danas.

Svi ti elementi su se promenili tako da će Evropa devedesetih biti veoma različita od one Evrope od ranije, pune straha i zebnje, sa početka postmoderne decenije. Postmodernizam će se možda smatrati tek izrazom mrzovolje, manjim prekidom u procesu modernizma ili možda modernizacijom koja vodi poreklo iz osamnaestog veka i koja još uvek traje. To je proces koji skoro uopšte nije dotakao islamske zemlje, Aziju ili Latinsku Ameriku, ali svima njima ima mnogo toga da ponudi. Još uvek je istina da mnoge zemlje na svetu ne mogu ništa da izgube osim svojih lanaca. Teško da je za njih modernizacija uopšte počela dok je ideja o postmodernizmu sasvim besmislena.

Ne postoje alternative modernizmu u njegovom najširem i filozofski najliberalnijem smislu. Neprijatelji modernizma su danas, kao i u osamnaestom veku, Vatikan, koji je još uvek pod uticajem duha pape Pija Devetog, pristalice diktature i sledbenici pseudomističkog apsolutističkog opskurantizma. Modernizmu uvek prete neprijatelji i on zato ima većitu potrebu za radikalnim obnavljanjem. Taj zadatak se najbolje izvršava povratkom sopstvenim izvorima, bilo da su to dela Adama Smitha ili Davida Humea, teorije Darwina, Newtona ili Einsteina, spisi Poppera ili Hayeka ili, kao što sam već rekao, umetnosti protomodernog perioda. Umetnost dvadesetog veka uglavnom nije ispunila obećanja protomodernizma. Međutim, sasvim je moguće da će u njegovoj poslednjoj deceniji nastati delo koje će iskupiti mnoge neuspehe od 1914. godine naovamo. Moguće je da će Evropa u novi milenijum zakoračiti eksplozivno, a ne šapatom. Takva renesansa neće biti preuranjena. Došlo je vreme za ponovno rođenje posle evropskih građanskih ratova, kako se moraju označiti sukobi od 1914–18. i od 1941–45. Prvi put posle 1945. o tome je moguće govoriti, a da vas niko pritom ne smatra blesom. Umetnost uvek može da predvidi budućnost. Ja sam pokušao da uz pomoć istorije umetnosti i aktuelnih dokaza pokažem kako zaista imamo razloga za optimizam. Nadajmo se da sam u pravu.

M'ars št. 1, Moderna galerija, Ljubljana, 1990. Prevod sa engleskog Dragana Starčević, str. 20–30



## **LEBDEĆI ZNACI**

### **ROBERT C. MORGAN**

Yve-Alain Bois: Šta znači biti konceptualni umetnik?

Thierry de Duve: Svako od nas ima različitu definiciju ili opis

Benjamin Buchloh: Ne slažem se sa tobom ako kažeš da Dan Graham nije konceptualni umetnik. Hoću da kažem da stvarno nećemo moći da se složimo ni oko toga: "Robert Barry je slikar..."

\* \* \*

De Duve: Ja sam mnogo radikalniji u tom pogledu; ja bih rekao da konceptualna umetnost ne postoji. Ona ne postoji. To je samo ime.<sup>1</sup>

Gore navedeni odlomak sa nedavno održanog razgovora na temu konceptualne umetnosti, koji je objavljen prošle godine u časopisu Oktobar, pokazuje šta se događa sa jezikom kada je istorijski referent izgubljen ili zanemaren u odnosu na kritiku.

Istoričar umetnosti Thierry de Duve zastupa radikalnan stav da je konceptualna umetnost samo ime, zapravo, može se reći da je ta vrsta radikalizma postala norma. Umetnički znak lebdi u nekom semiotičkom etru; drugim rečima, supstanca i istorija – koje bismo mogli nazvati iskustvom – koje su nekada davale smisao tom imenu, iznenada su nestale i izgubile se iz premisa kritike.

U kritici smo dovedeni u takav položaj da način na koji kritičar doživljava umetničko delo izgleda sekundaran u odnosu na pisanje ili je u nekim slučajevima potpuno i sasvim distanciran od kritike. Tokom osamdesetih godina postmoderni kritičar je, umesto da doživljava umetnost, počeo da piše u terminima koji su prethodno bili rezervisani za društvene nauke. Zahvaljujući nedostatku želje za estetikom – koncept želje je bio uklonjen iz umetnosti, a umesto njega uveden je cinizam – postalo je sve teže pronaći ozbiljnu kritiku u kojoj je suštinska pažnja posvećena objektu. Kako se tokom te decenije umetnost kretala od jedne pozicije obnavljanja do druge (na primer, od neoekspresionizma do neo-gea), izgledalo je da emotivna distanca postmodernističke kritike sprečava komunikaciju. Iskustvo više nije imalo jezik.

Izgledalo je kao da kritičar više ne može ništa da pruži značenjskoj moći jezika. Umesto toga, nova funkcija postmodernističke kritike bila je da se sama preobrazi usvajajući termine (što je manje od metoda) kritičke teorije. Na taj način, ovoj vrsti kritike postajalo je sve neophodnije da prilagodi terminološki rečnik pozajmljen iz filozofije jezika, sociologije i psihoanalize. Ti termini funkcionisali su u skladu sa hibridnim kôdom lociranim negde između akademske retorike i umetničkog žargona. Rezultat toga bila je činjenica da je svaka rasprava o značenju u umetnosti bila ili odstranjena ili izuzeta iz postmodernističke kritike, da bi se koncept značenja odložio, da bi značenja postala serije znakova koje plutaju, znaci bez referenata.

Teorija ide paralelno sa kritikom baš kao što kritika ide paralelno sa umetnošću. Istorija i kultura predstavljaju kontinuum u kome se te paralele kreću. Umetnost nije teorija kao što teorija nije kritika, mada se one neprestano međusobno prožimaju. Gde se onda mi nalazimo u pogledu vraćanja iskustva u pisanje kritike? Kako se kritičar izvlači iz blata re-kodiranja i proizvedenih znakova koji su posredovali iskustvo u bliskoj prošlosti?

Pravi posao kritičara je da pronađe jezik – metajezik, ako hoćete – koji ponovo stvara kvalitativno značenje u odnosu na kritičarevo iskustvo sa umetničkim objektom. Aktuelni diskurs sveta umetnosti – kako god da je viđen u bilo koje vreme ne može da zameni direktno iskustvo nastalo iz odnosa sa umetničkim delom.

Aluzija koju ovde pravim tiče se fenomenologije. Bez obzira da li je iskustvo direktno ili indirektno, očigledno ili implicitno, da li zahteva empatiju ili distanciranje, kritičar ne može da prihvati da ta subjektivna intervencija nije deo slike. Ona je, u stvari, kontekstualni okvir koji omogućava da svaki vredan ili mogući oblik kritike može da funkcioniše. Jednostavno rečeno, iskustvo u odnosu sa umetničkim delom je fundamentalni element kritičkog odgovora i osnova za svako autentično tumačenje. Subjektivna intervencija može da uključi i jezičku analizu i fenomenološki uvid, mada bi iskustvo trebalo da prethodi teoriji u pogledu individualnog odnosa prema umetničkom delu. Ta obrada misli i osećanja može da se odigra u dolaženju do termina u odnosu sa novim umetničkim delom, bez ikakvih kontradikcija.

S tim u vezi, kritičarevo iskustvo ne može izbeći da ne postane deo diskursa koji već postoji u umetnosti pa, samim tim, ono mora uzeti u obzir aktuelni društveni konsensus bez obzira koliko je analiza površna ili duboka. Prihvatanje



neposrednog društvenog konsensusa – kao što je, na primer, nedavni intervju, objavljen u časopisu Artforum, sa Klausom Kertessom, kustosom Whitney bijenala iz 1995. ne može da se izbegne; a zato što ne može da se izbegne, on predstavlja društvenu realnost umetnosti.<sup>2</sup> Mogućnost metakritike je u tome da se tom posrednom društvenom konsensusu obrati u terminima otpora, neophodnog društveno–estetičkog otpora.

Ako ne postoji neki stepen otpora, kritičar ne može biti u stanju da iskaže svoj stav. Kritičareva subjektivnost je, koliko god distancirana, glavni oslonac teorije koja se koristi da bi poduprla njegovu interpretativnu strategiju kada piše o nekom umetničkom delu. Obrnut slučaj nije moguć. Da bi bio ubedljiv, kritičar mora da zauzme stav i odluči da li je delo dobro ili loše, dajući pritom društveno–estetičku analizu tog umetničkog dela zasnovanu na svom ubedljivom iskustvu u odnosu sa njim. Ako nema tog iskustva, onda nema ni stava.

\* \* \*

Aktuelni ispolitizovani post–tržišni svet umetnosti mogao bi se okarakterisati kao prezasićen delima koja zahtevaju hotimično odsustvo iskustva kod kritičara. Rezultat toga je, naravno, zaključak da je kritika umetnosti suvišna. Ako se neki ispolitizovani stav postavi u prvi plan kao pitanje od prvorazrednog značaja – što je slučaj u velikom delu aktuelne umetničke produkcije koja želi da postane multikulturalna – onda takva dela opstaju manje–više kao neka vrsta kulturne antropologije. (Neki umetnici sebe ne smatraju umetnicima – u evrocentričnoj konotaciji – već kulturnim radnicima,<sup>3</sup> što je termin koji im daje ne–kapitalistički status i naizgled obezbeđuje pravu ego–neutralizaciju.) To odsustvo kritike o tim delima je neka vrsta prekora – cinično pljuvanje u lice – koji se putem društvenog konsensusa upućuje belom patrijarhalnom establišmentu. Pa ipak, ako je to tako – i ako ti posmatrači veruju da recepcija umetnosti treba da se odigra na terenu različitom od kvalitativnog iskustva – i dalje je važno da se ne–esencijalistička i ne–pozitivistička kritika uzmu u obzir. Ako raznolikost i fragmentacija zaista postoje kao neophodne osobine da bi se ostvarila multikulturalnost, onda bi se moglo razmisliti o tome da se tim razlikama dozvoli da uđu u pravi forum – forum kritike – a ne da budu izolovane u opozicionoj ambalaži i smeštene u komercijalne pozicije. Do skoro je američka umetnička kritika patila od izolacionističkih tendencija kritičara koji su tvrdili da na njih niko ne utiče. Ne želeći da se direktno sukobi sa izjavama drugih kritičara, kritičar će u potpunosti zanemariti druge kritičke (i istorijske) napise i držati se izolovanog kursa – kursa bez dijaloga. Možda treba reći da metakritička kritika zahteva da iskustveni dijalog prethodi svakom ostvarenom diskursu, da se taj diskurs ne bi pretvorio u njen sopstveni kurs koji zanemaruje diskursna meandriranja. U tom smislu dijalog se razlikuje od diskursa; ili tačnije, dijalog je za kritičarevo iskustvo ono što je diskurs za kritičarevu instrumentalnu upotrebu teorije. Zato, kritička izolacija predstavlja fundamentalno pozitivistički i narcistički pristup umetnosti koji se ne odriče svojih krutih kriterijuma. Ona ponovo oživljava nekadašnje monolitne pojmove o jednom jedinom kriterijumu prema kome treba prosuđivati o umetnosti, univerzalistički pristup prema estetskom kvalitetu. Takav pristup više nije verodostojan u izuzetno eklektičnoj, beskrajno raznolikoj i konfliktnoj atmosferi koju neki označavaju postmodernim stanjem.

Šta multikulturalnost stvarno znači u kontekstu stanja koje smo upravo opisali? Kako ona stvarno funkcioniše u kontekstu sveta umetnosti? Jednostavno rečeno, multikulturalnost je postala fraza koja se koristi da opravda izložbe u muzejima kojima je potrebna finansijska pomoć federalne vlade, kao i da se, naravno, prodaju predmeti iz galerija koji su izabrani da budu moderni i au courant. To ne znači da su svi radovi koji se prikazuju pod okriljem multikulturalnosti u muzejima i galerijama u dosluhu sa velikim biznisom, ali je, na žalost, veliki deo njih okrenut u tom pravcu. Na primer, teško je otići na neku izložbu Freda Wilsona, a ne setiti se ekstravagancije u Baltimorskom muzeju lepih umetnosti 1993, kada velike finansijske organizacije nisu mogle da odole da ne učestvuju u njenoj organizaciji. Ona je postala cause célèbre, kao da je iznenada bilo potrebno sakriti ili pokazati drugu stranu nečiste savesti korporativnih dobročinitelja bele Amerike.

Preko noći, Fred Wilson – sposobni umetnik koji radi sa instalacijama, koga je predstavljala agencija Metro Pictures iz Njujorka – postao je simbolični arhetip konceptualnog umetnika koji je otkrio ili dekonstruisao skrivene kutke koji govore o opresiji koju vrše belci u institucionalnom tkivu muzejskog sveta Zapada. Novac od fondacija i sponzora počeo je da pritiče kada su posle izložbe u Baltimoru usledile oduševljene kritike. Pitanje koje se, naravno, postavljalo iz ugla alternativne kritike ticalo se motivacije sponzora, onih koji su podržavali Wilsonova dela i onih koji su ih kupovali. Drugim rečima, u čemu se sastojala legitimnost te izložbe? Da li je ona zaista bila toliko značajna ili je samo simptomatična za trenutno stanje stvari u našoj društvenoj istoriji? Da li se Wilsonov kulturološki stav o rasnoj potčinjenosti zaista tiče umetnosti? Ili možda Wilson koristi istoriju umetnosti kao znak kulture?



Ako je ovo poslednje tačno, a ja se bojim da jeste, nameće se pitanje gde se može povući granica između kulturne antropologije i umetnosti. Možda Wilsonova kulturna distanca pruža mogućnost za praktično sagledavanje evrocentričnog koncepta umetnosti i istorije umetnosti, odnosno neki konceptualni pristup umetnosti. U tom slučaju, ja bih se morao složiti da je taj motiv značajan, da predstavlja oštru kritiku muzeologije koja je bliža onoj koju zastupaju Hans Haacke, Daniel Buren, Joseph Kosuth – i dodao bih, Nancy Rubens<sup>4</sup> – nego da zastupa multikulturalno stanovište dekontekstualizovano iz institucije.

Neko bi mogao tvrditi da su instalacije Freda Wilsona prvenstveno simptomatične za specifičan i važan kulturni prelaz, nego što su značajne kao umetnička dela. Na žalost, Wilsonova umetnost bi se mogla smatrati simptomatičnom i na drugi način. Ona odražava izvestan reakcionarni stav – krivicu korporativne Amerike – bele društvene hijerarhije koja je okrenula leđa socijalnim programima iz osamdesetih godina da bi ubrzala proces Reganomije (a sada, naravno, takozvani Ugovor sa Amerikom). Osim institucionalne kritike muzeja, Wilsonov rad bi se mogao doživeti i kao manipulacija sa skrivenim podtekstom, odnosno, kao psihosociološka agenda koja projektuje dekonstrukciju u spektakl i na taj način odražava novu tržišnu ekonomiju devedesetih godina.

Ima bezbroj primera takvih podteksta koji se događaju u svetu umetnosti tokom devedesetih godina od kojih je najtipičniji zloglasni Whitney bijenale iz 1993. godine. Reakcije na tu izložbu su umnogome bile pravi spektakl. Bes i raznolikost reakcija usmerenih ka ovoj izložbi sa oba kraja političkog spektra bili su manje predvidljivi od kustoske strategije koja se krila iza izloženih radova. Reakcije su uopšte uzevši bile indikativne u pogledu društvene, političke i ekonomske zbrke koja danas postoji u Sjedinjenim Američkim Državama. Napad estetički neobaveštene političke desnice nije uvek nadjačavao napade koji su dolazili od estetički obaveštene levice.

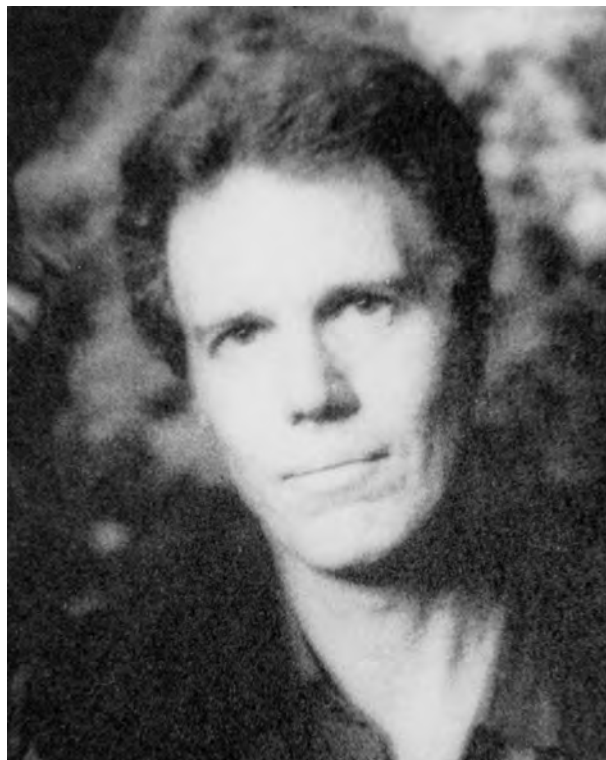
Zaključak koji bi se mogao izvući jeste da je ta provokacija pogodila psihosocijalni nerv iz razloga koji su takođe povezani i sa izložbom Freda Wilsona. Ukupan uticaj Whitney bijenala pokazao se kao projekcija neke agende, kao manipulacija gledaocima putem ispolitizovanog podteksta. Čudno je, međutim, da se ta vrsta manipulacije događa svakodnevno putem televizije i reklama a da je, pritom, retko ko spreman ili čak zainteresovan da u vezi s tim ponudi nekakav komentar, a kamoli da napiše kritiku.

Umetnost – ili neka institucija koja proklamuje šta je umetnost – na neki način podstiče ljudske reakcije i čini ih provokativno agresivnim. To se, možda, događa zato što je umetnost tokom perioda modernizma ponudila tačku otpora masovnoj kulturi, bez obzira kako utopijski (Bauhaus, konstruktivizam) ili provokativnim (dadaizam, ekspresionizam) ona može izgledati.

\* \* \*

Umetnost u okviru novog multikulturalnog okruženja nudi sebe kao dijalektičku tačku otpora prema moći medija. Ona nastavlja da proklamuje svoju autonomiju uprkos ironično utopijskom postmodernom snu – iz doba kiberprostora – da bi umetnost trebalo da uđe brže nego ikada u sistem mode, digitalnih kôdova pojavljivanja i nestajanja, što ona na izvestan način odbija da učini.

Uprkos pokušajima časopisa poput Arforuma da nateraju umetnost da liči na modu kao i da nateraju modu da liči na umetnost, dolazi do toga da se samo društveni konteksti preklapaju na ivicama – što predstavlja srž nove tržišne ekonomije, ali nije srž same umetnosti. Pokušaji da se promoviše koncept da je duhovna ili estetska vrednost u umetnosti uvek povezana sa novcem, čak i kada su te vrednosti dekonstruisane putem frazeološke ideologije – multikulturalnosti, na primer – rezultat su moći tržišta. U suštini, upravo moć investiranja pokušava da održi umetnost u neutralnom položaju pod svojim pragmatičnim okriljem da bi sprečila da duhovne vrednosti zakorače na globalni teren spekulacije i razmene.



Baš kao što je Warhol jednom naslikao Mao Ce Tunga i stavio ga u hram ogromnih portreta da bi pokazao kako se čak i komunizam može kapitalizovati, era multikulturalnosti otvorila je vrata novoj epohi manipulacije na tržištu. U takvoj klimi, uloga metakritike postaje sve važnija u artikulisanju položaja umetnosti jačanjem njene autonomije. Dok se kritika bavi iskustvom kritičara u odnosu prema umetničkom delu, metakritika govori o kritici u odnosu prema umetnosti. To je društveno–estetska polemika koja neprekidno dovodi u pitanje normativni status diskursa onako kako ga definiše neposredni društveni konsensus. Tako je metakritika još jedan oblik intervenisanja. Njen odnos prema multikulturalnosti sastoji se u otvaranju dijaloga između umetnika i kritike – između umetnosti i jezika – da bi se sprečio gubitak te posebne autonomije koju je Roman Jakobson jednom nazvao estetičkim projektom. Upravo taj projekat i dalje dovodi u pitanje pretpostavke i spekulacije međunarodnog tržišta koje danas postoji kao sila koja znači više od običnog okupljanja. To je sila koja ima za cilj da umetnost normalizuje u sistem robe sa svom zavodljivošću modne industrije i sveta kiberprostora.

Postoji razlika između onog što je u kulturi značajno i onoga što je za kulturu simptomatično. Podjednaki izazov i za kritiku i za metakritiku je u tome da se usredsrede na pitanje u čemu se ogleda ta razlika. Pretpostavka koju ovde iznosim je da će budući kritičar dvadeset prvog veka biti voljan da prihvati tu ulogu koja se račva u dva pravca. Drugim rečima, kako da očuva odnos umetnosti sa budućim multikulturalnim okruženjem, a da pritom ne žrtvuje kvalitativne standarde u umetnosti.<sup>5</sup> U tom smislu i kritika i metakritika su usmerene ka unapređivanju kvaliteta života putem regeneracije umetnosti kao izvora duhovnih vrednosti.

Prevod sa engleskog: Dragana Starčević, *The New Art Examiner*, New York, April 1995.

Beleške:

1. Alexander Alberto, Benjamin Buchloh, Martha Buskirk, Yve-Alain Bois, Thierry de Duve, Rosalind Krauss, *Conceptual Art and the Reception of Duchamp*, *October* 70, jesen 1994. str. 143.
2. Jack Bankovsky i Klaus Kertess, *The Art of the Matter: Curating the Whitney Biennial*, *Artforum*, januar 1995, str. 66–72.
3. Prvi put sam se sreo sa ovim terminom slušajući snimak pesnika Amiri Baraka na poetskoj večeri u Naropa Institutu, Boulder, Colorado, početkom osamdesetih godina.
4. Imam na umu veliku instalaciju koju je Rubens uradio u Galeriji za projekte Muzeja moderne umetnosti, januara 1995, u kojoj je umetnik na kablovima obesio ostatke avionskih delova koji su zavareni visili sa tavanice. Ta instalacija je potpuno preobrazila odnos muzeja prema predstavljanju predmeta.
5. Michael Brenson, *Quality, An Idea Whose Time Has Gone?* *The New York Times*, Arts and Leisure Section, nedelja, 22. jul, 1990; str. 1 i 27.

## **DISKURZIVNI INCIDENTI. RASPRAVA DISKURZIVNIH POREDAKA CHARLESA HARRISONA**

### **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

#### **1. Uvod – kontekst diskursa**

Analiza i rasprava diskurzivnih elemenata engleskog kritičara, teoretičara umetnosti, profesora istorije umetnosti i dugogodišnjeg člana grupe Art&Language zasniva se na čitanju njegovih tekstova (videti bibliografiju na kraju teksta) i kratkoj prepisci koju smo uspostavili tokom decembra 1989. i januara 1990.

Harrison je od 1966. godine radio kao asistent-izdavač u časopisu Studio International tokom postdiplomskih studija (Britanska umetnost između dva rata) na Courtauld Institute of Art u Londonu. Prema njegovim memoarskim beleškama objavljenim pod naslovom Kasne šezdesete u Londonu i još ponegde sa aktuelnom umetnošću dolazi u kontakt 1967. godine kada sreće Barrya Flanagana u Rowan galeriji. Prvi put je o radu grupe Art&Language čuo od američke kritičarke Barbare Reise, koja je povremeno predavala istoriju umetnosti u Coventryu i saradivala sa časopisom Studio International. Osnivače grupe Terrya Atkinsona, Michaela Baldwina, Davida Bainbridgea i Harolda Hurrella je sreo 1969. godine. Između 1969. i 1971. godine organizovao je niz izložbi: postavka internacionalne izložbe Kada je stav postao forma (When Attitudes become Form) u ICA-u u Londonu 1969, Ideja strukture (Idea Structures) u Camden Arts Center u Londonu 1970, Umetnost kao ideja iz Engleske (Art as Idea from England) i Britanska avangarda (The British Avant Garde) u New York Cultural Centre 1971. Tokom rada u Studio Internationalu publikovao je niz tekstova konceptualne umetnosti, na primer, Kosuthov tekst Umetnost posle filozofije (1969) i tekstove Art&Languagea: Status i prioritet (1969), Lecher sistem (1970), Pitanja epistemičke adekvatnosti (1971). Neki posleratni američki radovi i Art&Language: ideološka odgovornost: (1972). Studio International je napustio 1971. i od tada je izdavač časopisa i publikacija grupe Art&Language. Harrison je predavao, nakon 1965. umetnost i istoriju umetnosti na raznim univerzitetima i koledžima, a od 1977. godine deluje na Otvorenom univerzitetu (Open University). Objavio je knjigu Engleska umetnost i modernizam 1900–1939 (1981), a kao koautor je saradivao na antologijama tekstova grupe Art&Language, publikaciji Privremena istorija Art&Languagea (1982), kritičkim antologijama Moderna umetnost i modernizam / Kritička antologija (1982) i Modernizam–Kriticizam–Realizam / Alternativni kontekst za umetnost (1984). Za izložbu Tiha revolucija / Britanska skulptura posle 1965 i prateću knjigu napisao je detaljnu umetničku i intelektualnu istoriju novije britanske skulpture: Skorašnja prošlost skulpture (1987). Sada radi na knjizi eseja Eseji o Art&Languageu koja treba da se pojavi krajem 1990. godine.

U svetu umetnosti Harrisonova je pozicija višeznačna: u rasponu od akademskih okvira istorije umetnosti, preko saučestvovanja u dešavanjima kasnog modernizma, do odlučnog i autoritativnog statusa analitičara i kritičkog intelektualca koji deluje iz konteksta grupe Art&Language.

Danas je Harrisonova teorijska pozicija izazovna – on se javlja kao bespoštedni kritičar modernizma, ali i kao autor koji odbacuje nouveau melange poststrukturalističkog postmodernizma. Alternativa sa kojom nas suočava jeste: teorijski i praktični realizam zasnovan i izveden iz analitičke filozofije i istorijskog materijalizma. Harrisonov stil pisanja karakteriše jasnoću analitičko mapiranje, anglosaksonski skepticizam i ironično razotkrivanje skrivenih mesta prećutnog znanja sveta umetnosti.

#### **2. Kritika modernizma**

Harrison modernizam određuje kao dominantnu kulturu i okružje sveta umetnosti u rasponu od britanskog postimpresionizma i teorije Cliva Bella i Rogera Frya do postslikarske apstrakcije i teorije Clementa Greenberga. Pored ovog užeg dominantno anglosaksonskog određenja ukazuju se i opštije sheme koje ishodišta modernizma lociraju u kasnoj devetnaestovekovnoj produkciji i teoriji umetnosti. Na primer, u antologiji Moderna umetnost i modernizam polazi se od teorijskih spisa Charlesa Baudellaira, Emila Zole i Stephana Mallarmea. S druge strane, učinci modernističke teorije i prakse prepoznaju se i u umetnosti šezdesetih i sedamdesetih, odnosno, u ekspresionizmu postmoderne.

Programske su odrednice Harrisonovih istraživanja razmatranje moderne umetnosti u svetlu privilegovane teorije koja se identifikuje kao modernizam i ispitivanje/testiranje eksplanatornih moći ove teorije. Intencije su da se istraže i uslovi pod kojima je moderna umetnost proizvođena i uslovi pod kojima su kritička teorija i njene forme bile konstituisane. Takođe, Harrison razvija raspravu britanskog modernizma u relaciji sa dominantnim i privilegovanim produktima i diskursima američkog modernizma.



Modernistička teorija je teorija o visokoj umetnosti i autonomiji njenih formi. U tekstu Uvod: modernizam, objašnjenje i znanje, pisanom sa Fredom Ortonom za antologiju *Modernizam–Kriticizam–Realizam*, konstatuje se da je modernizam i danas dominantna kultura umetnosti, odnosno, da su dominantne reprezentacije kulture konstituisane na osnovu pretpostavki kompatibilnih sa modernističkim uverenjima. Status modernizma nije marginalan, već strukturalan za našu kulturu. Na osnovu izrečenog oni zaključuju da postmodernistički status teorija treba tretirati sa izuzetnom sumnjičavošću. U drugom poglavlju *Modernizacija engleske umetnosti* knjige *Privremena istorija Art&Languagea*, pisanom takođe sa Fredom Ortonom, data je definicija modernizma: “Modernizam je bio i jeste, između ostalog, metod diskursa istorije umetnosti, skup teorija umetničke kritike i protokola, pravilnika za praksu umetnosti i izvesna vrsta procedure verifikacije. Ovi aspekti su povezani, kompatibilni i međusobno utiču jedan na drugi. Modernizam nije samo vodič u pravljenju umetnosti. On je skup uverenja o praksi umetnosti, kritici i istoriji, a i o slikama, vrednostima i tehnikama prikazivanja. Kao ideologija on služi pojedinačnim klasnim interesima, a kao nužni aspekt te funkcije pogrešno prikazuje aktualne snage i relacije produkcije i socijalne egzistencije. Kao dominantna ideologija produkcije umetnosti u kasnom kapitalizmu, a posebno u poslednjem stupnju imperijalizma, on je konstitutivni deo ideologije vladajuće klase”.

U spisu *Modernizam i transatlantski dijalog (1982)* Harrison piše da pod modernizmom podrazumeva poziciju uspostavljenu i izraženu u *Greenbergovu eseju Modernističko slikarstvo (1961)*. Greenberg je izveo kopernikanski obrt za kojim je modernistička teorija žudela. Stvoren je oblik kritike u kome su principi relevantnosti povezani sa očevidno koherentnom teorijom promena i razvoja moderne umetnosti: “teorija saglasno kojoj unutrašnji dinamički aspekti svakog oblika umetnosti leže u njegovoj tendenciji ka samo-definisanju i čistoti sredstava”.

Mnoge premise modernizma su uspostavljene u kasnom devetnaestom veku kao kritika upućena akademskim tendencijama koje su brkale prikazivanje sa sličnošću. Na tim temeljima je postavljen zahtev da se umetnički radovi prosuđuju saglasno njihovoj koherentnosti kao umetnosti, pre nego kroz korespondencije naturalističkim kanonima. Greenbergov razvoj od tridesetih godina ka pedesetim, razvoj od avangardne levičarske pozicije, preko trockizma, do teorije autonomije i neutralnosti apstraktnog slikarstva, doveo je do restrikcije (ali i akademizacije) razvojnog potencijala modernizma. Dve su posledice Greenbergove sistematizacije modernizma: “prvo, estetski sudovi moraju da budu prikazani kao nenamerni i nezainteresovani, i drugo, razmatranje uzročnih uslova umetnosti treba da bude u velikoj meri svedeno na razmatranje umetničkih uzroka kao jedinih spoznajnih uzroka – bar za potrebe same kritike. Ove dve restrikcije možemo pratiti unazad do spisa Frya i Bella (a možda, kako bi sam Greenberg želeo do Kanta), ali upravo je Greenberg, ma koliko poricao ulogu istoričara, istoričare uključio u interese jasno konzistentne forme istorijskog objašnjenja”.

Modernizam je primer eksplicitnog istoricizma. U uvodnoj belešci uz tekst Karla Poppera, *Istorijska interpretacija*, objavljen u antologiji *Moderna umetnost i modernizam*, Frascina i Harrison objašnjavaju da tvrđenje da je koncept modernizma istoricistički znači da modernistička teorija vidi razvoj umetnosti u modernoj eri kao rast saglasan ritmovima, shemama, zakonima ili trendovima. U istoricistički koncept su ugrađene aistorijske pretpostavke koje se mogu opisati Fryovim stavom iz eseja *Umetnost i život (1917)*: “U novoj indiferentnosti ka prikazivanju mi smo postali mnogo manje zainteresovani za veštinu i potpuno nezainteresovani za znanje”. i Greenbergovim postulatom iz spisa *Apstraktno, prikazivačko i tako dalje (1954)*: “Umetnost je stvar striktno iskustva, ne principa”. Da zaključimo, grinbergijanska teorija modernizma je razvijena kao estetički formalizam u domenima rasprave autonomije apstraktnog, neprikazivačkog i neiluzionističkog slikarstva. Postavke estetičkog formalizma su zatim generalisane i ponuđene kao okvir kulture umetnosti nakon Drugog svetskog rata.

Harrisonova kritika modernizma, a posebno grinbergijanske varijante modernizma, nagoveštena je još ranih sedamdesetih godina u uvodu knjige *Art&Language/Text zum Phänomen Kunst und Sprache (1972)*. Pokazuje se da umetnost nije nikada bila zatvoren, formalan i isključivo vizuelan koncept, već da je otvorena interakciji sa drugim disciplinama. Pozicija *Art&Languagea* je bila da je umetnost otvoren i nestabilan koncept povezan diskursima različitih konteksta (od filozofije do ideologije). Serija kritičkih rasprava modernizma započeta je nepotpisanim tekstom *Apstraktna umetnost* objavljenim u časopisu

*Art&Language (vol. 3, no. 3. 1976)* da bi zatim bila utemeljena u spisu *Odobranje apstraktne umetnosti* objavljenom u knjizi *Ka novoj umetnosti: eseji o pozadini apstraktne umetnosti 1910–1920 (1980)*. Tekst *Odobranje apstraktne umetnosti* ukazuje na dva bitna problema: nekoherentnost prakse i teorije pionira apstraktnog slikarstva i omogućava uvođenje



realističke teorije kao alternative relativizmu i idealizmu sveta apstraktne umetnosti. Tekstovi nakon osamdesete godine dominantno su usmereni na kritiku Greenbergove teorije i njoj odgovarajuće prakse.

Znači, prva Harrisonova primedba na grinbergijansku teoriju modernizma tiče se autonomije umetnosti. Harrison ide za tim da pokaže da za umetnost nisu bitni samo autonomni umetnički uzroci već i uzroci iz konteksta izvan umetnosti. A neposredna posledica je da diskurs kritike, teorije i istorije umetnosti nije bezinteresan. Sa spoznajnog stanovišta, Harrison i Orton zaključuju da je umetnost spoznajno, a ne samo kulturološki značajna. Pri tome, značaj spoznajnog je u modernističkoj teoriji pogrešno predstavljen. Posledice pogrešnog predstavljanja spoznajnog značaja modernističke teorije su u odvajanju modernizma od kritičkog i istorijskog preispitivanja.

Tri pozicije se ukazuju kao alternativa: (1) stav da razvoj umetnosti, ili razvoj u umetnosti, nije nužan ili konzistentan, već da je pre determinisan verovatnoćom i slučajem, odnosno da je određen bazičnim promenama i tendencijama izvan umetnosti, (2) stav da estetski sudovi nisu bezinteresni, i (3) konstituisanje koncepta realizma.

Bazična hipoteza Harrisonovih analiza je da razmatranje umetnosti polazi od rasprave realizma, razumevanja umetnosti kao otvorenog nestabilnog koncepta i činjenice da je recepcija umetnosti nešto više od čitanja umetničkog rada. Harrison konstatuje da je modernistička teorija prikazivanje izjednačila sa opisivanjem: Prikazivanje je bilo re-identifikovano sa deskriptivnim prikazivanjem i sa ilustrativnim objektom, pa je bilo obezvređeno u odnosu na izražavanje (ekspresion) i formu.

Realizam, kako je shvaćen u Art&Languageu nije stvar korespondencije, čak ni konvencija korespondencije, već načina kako i na kojim osnovama se razvija proces kritike i korekcije bilo kog prikazivanja. U tekstu grupe Art&Language Odobravanje apstraktne umetnosti čitamo: "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. Ona razlikuje nezavisnu realnost od objekta znanja. Sada nezavisna realnost znači nezavisna od subjekta koji stiče znanje, od procesa stvaranja tog znanja, i od znanja samog...

2. Primerenost (ne, kao takva korespondencija) objektu znanja (odgovaranje?) neka je vrsta konačnog standarda pomoću koga saznavni status misli ili teorije (ili?) može biti izdvojen i ocenjen.

3. Da su misli, ideje, znanje nezavisno realni: tj. da ne zavise od misli.

4. Da one nisu sui generis, već da su uzrokovane u (socijalnoj) aktivnosti ili praksi. Prva su dva kriterija realistička: sva četiri su materijalistička (u eksperimentalnom i diskurzivnom smislu). Da li neka ideologija bliska nenaučnom zadovoljava bilo koji od ovih kriterija?"

Na naznačenim osnovama moguće je zasnovati kritičku teoriju umetnosti. U tom smislu Harrison i Orton u Privremenoj istoriji Art&Languagea pokazuju da ekspresivna značenja slike nisu određena autobiografskim i psihološkim proglasima mandarina kulture, već uzročnim uslovijama produkcije slike: "Izjava o tome šta data slika izražava je izjava o njenoj istoriji, uzročnom i genetičkom karakteru."

A umetnik je istorijski i kulturološki determinisan subjekt. U spisu Art & Language: Neki uslovi i razmatranja prvih deset godina Harrison objašnjava da različiti istorijski uslovi određuju identifikaciju umetnika sa različitim tipovima osoba sa različitim istorijama i interesima. U tekstu Art&Language Komentari o radu druge dekade razvija raspravu značenja (semantike) u slikarstvu Art&Languagea: "Ovo usmerava pažnju na pitanja o značenjima i smislu slike i o osnovama na kojima su značenja i smisao zahtevani za sliku. Jedan stalan zahtev bio je da se istraže relacije pretpostavki o tome kako slika izgleda (o njenom ikoničkom karakteru) i o njenim uzročnim uslovima (o njenom generičkom karakteru)."

Oslanjajući se na analitičku teoriju percepcije od Wittgensteina do Goodmana, ali i na skeptički ironični kriticism, Harrison, u predgovoru izložbe slika Taoci Art & Languagea, opcrtava problem relacija percipiranog i izrečenog:

"Slike Taoci teško je videti jasno. Kada gledamo sliku, mi težimo da predstavimo to sebi. Pitamo se, kao šta to mi vidimo, a reči koje pronalazimo teže da lociraju to u bliskoj kulturološkoj 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, trebalo bi da podstaknemo disartikulaciju sveta i da prosuđujemo nekoherentno. Taoci zahtevaju da mi izazivamo ovu opasnost – ili da ih ne vidimo. Pratiti pitanja njihovog identiteta znači konfrontirati očevodne konceptualne kontraste kao aktualne momente konceptualnih diotomija. 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.”

Drugim rečima, realistička teorija umetnosti usmerava govor umetnosti ka istraživanju uslova i mehanizama produkcije: “Govor o umetničkim radovima nema gde da ide ako ne vodi ka istraživanju uslova i mehanizama produkcije.”

\* \* \*

U raspravi modernizma za Harrisona bitna su pitanja statusa engleske umetnosti u doba modernizma, odnosno transatlantski dijalog engleskog i američkog slikarstva, skulpture i teorije. Prema Harrisonu moderna je umetnost u Engleskoj – barem do šezdesetih godina – istorija odlaganja i posredovanja odgovora. On ukazuje na dva primera. Početkom veka Cénzanneov rad prihvataju engleski umetnici u terminima čistih plastičkih struktura i značajne forme što je bila i osnova Fryove i Bellove estetike. Slično se desilo pedesetih i ranih šezdesetih godina sa recepcijom američkog slikarstva iz kasnih četrdesetih godina, tj. kanonizacijom koncepata površine, izrazite površine, dvodimenzionalnosti.

Problem provincijalnosti engleske umetničke scene i hvatanje koraka sa Evropom (u jednom vremenu) i Amerikom (u drugom vremenu) za Harrisona je poligon ispitivanja dinamike, možemo reći i dijalektike uslova i mehanizma produkcije umetnosti. U eseju Kasne šezdesete u Londonu i još ponegde konstatuje se da je istorija britanske umetnosti dvadesetog veka u velikoj meri istorija pokušaja da se uhvati ili sustigne glavna linija modernizma: “Najviši dometi (britanske umetnosti) su upravo oni koji vode tome: između 1910. i 1915, između 1933. i 1937. i možda između 1967. i 1971.”

Na primer, dominaciju ideologije i atmosfere američkog apstraktnog ekspresionizma u engleskoj umetnosti opisuje u eseju Modernizam i transatlantski dijalog shemom: “Za mlade engleske umetnike koji su želeli da razvijaju modernističku karijeru u kasnijim pedesetim i ranim šezdesetim godinama postojala su dva principijelna interesa u čijim terminima su locirali svoju praksu. Prvi je bio zahtev modernizacije i njoj odgovarajuće ikonografije – ikonografije koja je većim delom bila američka, kao što su bili i modeli modernizacije koji su uveliko determinisali britansku ekonomiju (Richard Smith). Drugi je bio sam modernizam, koji je trebalo percipirati i razumeti u terminima dinamike američkog slikarstva i racionalizacije teorije za koju je Greenberg u velikoj meri bio odgovoran.”

Pri tome, Harrison zaključuje da modernistička dogma još ima presudnu ulogu u svetu umetnosti: “Modernistička crkva je još robustna građevina. Za one koji ne prihvataju njenu zaštitu biće hladno napolju. Vi ne možete praviti predstave (representations) bez materijala od koga ćete ih načiniti. Tako vi treba da radite i da pronađete materijale, a umetnost bliske prošlosti reći će vam gde se oni više ne mogu naći. Ako pronađete nešto čime možete da radite, vi još nećete znati šta možete načiniti od toga. Na raspolaganju su vam samo mere pogrešaka.”

A tekst Kasne šezdesete u Londonu i još ponegde, nakon pedantnog seciranja modernizma, završava paradoksalno: “Sredinom osamdesetih najbolja umetnost još uvek je modernistička umetnost.”

### 3. Art&Language i Harrison

Harrisonovo je mesto u mapi (možda i mapama) Art&Languagea složeno, često protivurečno, a u svakom slučaju višeznačno. Harrison pripada drugoj generaciji saradnika grupe. U grupi je bio prisutan kao izdavač, sagovornik, pisac tekstova, organizator izložbi, saučesnik u realizaciji nekih projekata, a od osamdesetih godina pratilac Baldwinovih i Ramsdenovih slikarskih eksperimenata, odnosno teoretičar koji diskurzivno razrađuje i problematizuje slikarsku produkciju. Rasprava polja relacija Harrisonove diskurzivnosti i rada Art&Languagea može se razmotriti kroz dva pristupa: (1) kroz Harrisonov uticaj na rad grupe, i (2) čitanjem Harrisonovih tekstova o grupi.

U tekstu Art&Language: Neki uslovi i razmatranja prvih deset godina Harrison konstatuje da praksa Art&Languagea nije bila određena članstvom, već pre kontinuitetom njegovih projekata. Drugim rečima, rad grupe može se bolje razumeti kao praktični oblik relativno autonomne kritičke tradicije, nego kao suma ili totalitet ili skup pojedinačnih talenata. U takvom mikrosocijalnom okviru, Harrisonova uloga se menjala od saučesnika u dijalogu, preko saučesnika u radu i organizatoru, do vodeće teoretske figure. Osnivači grupe (Atkinson, Hurrell, Baldwin i Bainbridge) započeli su kao umetnici kasnih avangardi.





Njihov je eksperiment dugovao kritičkim tradicijama analitičke filozofije jezika i marksizma. Ironija, koja je u samom početku privukla Harrisona, bila je u dimenzijama analitičkog lova na greške, paradokse, zablude, skrivena mesta, itd. normalne prakse i teorije modernizma. U izvesnom smislu može se govoriti o prosvetiteljskoj ironiji. Naprotiv, Harrisonov je impuls analitičku kritičku metodologiju inicirao pre kao konceptualnu nego lingvističku, a marksistički impuls ga je vodio ka pitanjima istorijske uzročnosti istorijskog materijalizma. Funkcija ironije u Harrisonovu diskursu, za razliku od osnivača grupe, direktnija je, ubitačnija, često cinična i bez neoavangardističkog prosvetiteljskog omotača.

Iz Harrisonovih spisa izdvajaju se tri bitna i intrigantna teorijska problema, koja su i njegov doprinos grananjima diskurzivnosti Art&Languageu: (1) zamisao mape, (2) problem prekida hermeneutičkog kruga hijerarhije i metajezika i (3) teorija slikarstva.

Zamisao mape je iznesena i obrađena u projektu Art&Languagea za izložbu Nova umetnost (Hayward Gallery, London, 1972). U tekstu Stvaranje mape i popunjavanje, objavljenom u katalogu izložbe, Harrison definiše problem razgovora i projekta u radu grupe. Funkcije razgovora su središnje: "Bitna obeležja zajednice Art&Language su želja i sposobnost njenih članova da razgovaraju jedan s drugim. (...) Možda po tome možemo sebe posmatrati kao da se bavimo razumevanjem (otkrivanjem/čitanjem mape) naših intuicija. (Nije čudo što smo često nejasni, ili zamršeni.) Mi smo jedan drugom osiguranje protiv puke propuštenosti, po pitanju ovoga, načinu mišljenja svojstvenom svakoj ličnosti, tj. trebalo bi da budemo sposobni da obezbedimo da istražene intuicije imaju objektivni smislaoni okvir, ili da ukazuju na njega."

Projekt rada grupe obrazovan je u obliku mape, u pitanju je metafora geografske mape. Za razliku od neoavangardnih autora minimalne i antiformalne umetnosti, Art&Language nije išao za iscrpljivanjem domena rada, već za mapiranjem relevantnih domena i njihovim smeštanjem i indeksiranjem u projekt istraživanja.

Problem prekida hermeneutičkog kruga hijerarhije metajezika problem je kasnog Art&Languagea, odnosno delovanje u osamdesetim godinama. U šezdesetim i ranim sedamdesetim godinama Art&Language je u potpunosti izašao iz domena produkcije umetničkih radova. Sredinom sedamdesetih godina, tokom istraživanja ideoloških diskursa i političkog aktivizma izvesna produkcija primera za teoriju je ustanovljena. Tokom osamdesetih slikarska je produkcija problematizovala utvrđeni status diskursa i primera. Došlo je do osamostaljenja ontologije slike od rada teorijskog diskursa. Nastaje niz tekstova čiji je koautor i Harrison:

Portret V.I. Lenjina (1980–82, prevod jedne verzije teksta objavljen je u Momentu br. 10), Istorija umetnosti, kritika i objašnjenje (1981), Apstraktni ekspresionizam (1982), Manetova Olympia i kontradikcija: povodom skorašnjih članaka T.J. Clarka i Petera Wollena (1981), itd. Takođe, Harrison je objavio nekoliko analiza o ulozi i funkcijama slikarstva u novijem radu grupe: Privremena istorija Art&Languagea, Poredak diskursa: Umetnikov atelje (1983), Incidenti u muzeju (1986), Art&Language: Komentar o radu druge dekade, Taoci, itd.

Zadržaćemo se na tekstu Poredak diskursa: Umetnikov atelje. Tekst je jedna verzija predavanja održanog u novembru i decembru 1982. godine (University College London), a objavljen je kao uvod u izložbu Art&Languagea u Ikon galeriji. Tekst su za objavljivanje uz konsultacije s autorom pripremili Michael Baldwin, Fred Orton i Mel Ramsden. Zadatak teksta je da definiše funkcije hijerarhije višestepenih jezika u radu Art&Languagea i da ukaže na praktične i teorijske konsekvence zasnivanja slikarske produkcije. Započnimo raspravom statusa drugostepenog diskursa: "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. Drugoste-



peni diskurs će ostati izvan konteksta prvostepenog i sa njegovim elementima će se ophoditi uopšteno kao sa komponentama indirektnog govora: navođenje pre nego upotreba. Opis 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 kojega 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 objašnjava ali i da dá objašnjenje kako se i možda zašto se opisivalo i objašnjavalo.” Problem koji slike i slikarska praksa Art&Languagea uvode jeste paradoks relacija drugostepenog diskursa i ontologije slike. Nameću se pitanja tipa: da li drugostepena praksa ostvaruje uslove za prvostepenu slikarsku produkciju, da li je prvostepena slikarska produkcija primer za drugostepenu praksu, da li Art&Language radi sa inverzijama hijerarhije diskursa, da li drugostepeni diskurs postaje prvostepeni, itd. Harrisonov odgovor na navedena pitanja se locira oko kontradiktornih uslova u kojima rad Art&Languagea nastaje. On precizira da su slike Art&Languagea refleksija i prikazivanje uslova kontradikcija pod kojima je rad produkovan. U tom smislu slikarstvo se javlja u jednoj konkretnoj praksi koja prekida kružnost umetnosti, odnosno, prekida hermeneutičke krugove sveta umetnosti: “Drugostepeni diskurs bio je okarakterisan kao i mnoge druge stvari da poseduje potencijal za prekidanje hermeneutičkih krugova. Hermeneutički krugovi naše kulture su možda tek marginalna pitanja hermeneutike – značenja kao takvih. To su manipulativni krugovi. Art&Language je produkovao sopstvene produktivne hijerarhije, svoje sopstvene prvostepene aktivnosti. One su, svakako, potencijalni krugovi i nisu slobodne od oblika manipulacije. Ali takvi krugovi su ponovo stvarani da bi bili prekinuti. Najčešća kultura nije kultura koja podržava ove spiralne prekide. To je kultura instrumentalnih manipulacionih krugova.”

Harrisonova teorija slikarstva je realistička. Realistička je dvostruko: (a) po tome što uvažava složene istorijske i ekonomske uslove produkcije slike, i (b) po tome što koncept značenja slike definiše posredstvom uzročnih shema.

Početak osamdesetih godina težište teorije slikarstva bilo je usmereno na prekide hermeneutičkih krugova sveta umetnosti. Na kraju osamdesetih formalna pitanja slike, površine i slikarstva su dobijala na značaju.

\* \* \*

U analizama istorije Art&Languagea Harrison je razvio dva pristupa: istorijski i konceptualni.

Istorijski pristup je razvijen u knjizi Privremena istorija Art&Languagea. Istoriju grupe izlaže distinkcijom u tri faze. Prva faza uključuje formiranje grupe, istraživanja prvih godina i kulminira projektom Indeks 1972. Prva faza započinje avangardnim eksperimentima, nastajanjem konceptualne umetnosti i razvijanjem analitičkih metoda. Druga faza se odnosi na relacije engleskog i američkog dela grupe između 1973–4. i 1977. godine. U pitanju je rad sa ideološkim i političkim kontekstom. Treća faza započinje 1977. godine kada su Mel Ramsden i Mayo Thompson prešli za Englesku, odnosno, koherentno se izdvaja od 1980. godine kad nastaju prve slike.

Konceptualni pristup, uz poštovanje istorijske hronologije, ekspliciran je u tekstovima koje je Harrison pisao za briselsku izložbu Art&Languagea. Takođe, u knjizi Eseji o Art&Languageu, čiji sam nacrt dobio od Harrisona, izvedena je sistematična konceptualizacija temeljnih problematika grupe. Za kostur tipologije rada grupe Harrison nudi približno sledeću shemu: (1) Art & Language i konceptualna umetnosti, (2) problem indeksa, (3) pitanja uslova produkcije rada statusa autora, mesta rada kao mogućeg sveta, itd., (4) portreti V.I. Lenjina u stilu J. Pollocka, (5) funkcije viđenja i opisivanja u slikama Atelje umetnika, (6) površina slike, (7) čitanje muzeja ili incidenti u muzeju, itd.

Istorijski pristup ide ka deskripciji i specifikaciji faktografije, dok konceptualna analiza teži da izdvoji načela i principe koji (uzročno) upravljaju produkcijom i diskursima sveta umetnosti, a deo tog sveta je i Art&Language.

Dometi, god. 29 (1990), br.11, str. 745–753, Rijeka

Literatura:

A. Tekstovi i knjige Charlesa Harrisona:

Ben Nicholson, Tate Gallery, London, 1969.

Mapping and Filing, The New Art, Hayward Gallery, London, 1972.

Introduction, iz Art & Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, DuMont, Köln, 1972.

English Art and Modernism 1900–1939, Allen Lane and Indiana University Press, 1981.

Abstract Expressionism, iz Concepts of Modern Art, ed. N. Stangos, Thames and Hudson, London, 1974, 1981, 1985.

A Provisional History of Art&Language, sa F. Ortonom, Editions E. Fabre, Paris, 1982.

Modern Art and Modernism / A Critical Anthology, ed. sa F. Frascina, Harper and Row, London, 1982, 83, 84, 86.

Modernism – Criticism – Realism / Alternative Contexts for Art, ed. sa F. Ortonom, Harper and Row, London, 1984.

The Orders of Discourse: The Artist's Studio, Ikon Gallery, Birmingham, 1983.

The late sixties in London and elsewhere, iz 1965 to 1972 – when attitudes became form, Kettle's Yard Gallery, Cambridge and Fruitmarket Gallery, Edinburgh, 1984.

Modernism and the Transatlantic Dialogue, iz Pollock and After / The Critical Debate, ed. F. Frascina, Harper and Row, London, 1985.

Incidents in a Museum, Lisson Gallery, 1986.

Expression and Exhaustion, Art and Criticism in the sixties: Part I, "Artscribe International" no. 56, 1986.

Sculpture's Recent Past, iz A Quiet Revolution / British Sculpture Since 1965, Thames and Hudson, London, 1987.

Art&Language: Some conditions and concerns of the first ten years i Art&Language / A Commentary on the Work of the Second Decade, The Paintings, Societe des Expositions du Palais des Beaux-Arts, Brussels, 1987.

Critical Theories and the Practice of Art, iz kataloga British Art in the 20th Century: The Modern Movement, ed. S. Compton, Royal Academy of Arts, London, 1987.

Hostages, Lisson Gallery, London, 1988.

Essays on Art&Language, knjiga će izaći krajem 1990.

#### **B. Tekstovi, knjige i katalogi grupe Art&Language:**

Art&Language / Texte zum Phänomen Kunst und Sprache, DuMont, Köln, 1972.

Proceedings I–VI, Kunstmuseum, Luzern, 1974.

Art&Language 1966–1975 (izabrani eseji), Museum of Modern Art, Oxford, 1975.

Abstract Art, Art–Language, vol. 3, no. 3, 1976.

Art&Language 1975 – 1978, Eric Fabre, Paris, 1978.

Art&Language, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.

Portrait de V.I. Lenine, Galerie Eric Fabre, Paris, 1981.

Art&Language, Musee de Toulon, 1982.

Index: Studio at 3 Wesley Place Painted by Mouth, de Vleeshal Middelburg, Holland, 1982.

Art&Language, Los Angeles Institute of Contemporary Arts, Los Angeles, 1983.

Art History, Art Criticism and Explanation, "Pollock and After...", 1985.

The Analytical Theatre: New Art from Britain, New York, 1987.



## **REALIZAM I ANTIREALIZAM U FILOZOFIJI UMETNOSTI** **KULTUROLOŠKA I NEKULTUROLOŠKA OGRANIČENJA DISKURSA O UMETNOSTI**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

### **1. Ka borbenom uvodu**

Umetnički rad ima nešto sa znanjem, razumevanjem i upotrebom odnosa koji se nude oku, uhu, želucu..., pa i umu. Trebalo bi očekivati da i teorije koje uzimaju u razmatranje umetnost imaju nešto sa znanjem, tj. da problematizuju i pokažu šta bi bilo znanje "O" umetnosti i šta bi bilo znanje "U" umetnosti.

To su temeljna pitanja za koja treba pronaći i ne samo pronaći, već i iskopati, odgovore. Na prvi pogled stabilni okviri diskursa filozofije umetnosti (i/ili estetike) moraju biti podvrgnuti sumnjičavom preispitivanju. Dok umetnost može biti i dalje polje neizvesnosti, ili se barem nuditi oku, želucu i novčaniku<sup>1</sup> kao polje neizvesnosti, dotle filozofija umetnosti mora počivati na izvesnim uverenjima koja mogu biti podvrgnuta proveru koegzistentnosti i proveru koja se pita (koja pita) o uslovima odnošenja diskursa filozofije umetnosti i predmeta na koje se ti diskursi odnose, tj. umetnosti. U protivnom će i dalje stvari oko filozofije umetnosti stajati katastrofalno.<sup>2</sup> Izvesni autori govore o zahtevu za prelomom služeći se analogijama sa zamislama naučne revolucije Thomasa Kuhna<sup>3</sup> ili zapažajući da nešto naturalizacije tu ne bi škodilo,<sup>4</sup> odnosno, da teorije "O" umetnosti moraju biti otvorene raspravi i da moraju biti diskursivne, pre nego liturgijske,<sup>5</sup> itd.

Kada se kaže da umetnički rad ima nešto sa znanjem i kada se kaže da teorije koje razmatraju umetnički rad treba da imaju nešto sa znanjem, tj. da problematizuju i pokažu šta bi bilo znanje "O" umetnosti i šta bi bilo znanje "U" umetnosti, tada je naša pažnja usmerena upravo na to šta možemo prihvatiti da je **ZNANJE**. Ali, to da prihvatamo nešto za znanje, a drugo da ne prihvatamo, iznosi problem okvira, ograničavanja i razlikovanja, što je pre mukotrpan posao prebiranja po činjenicama umetnosti i činjenicama filozofije umetnosti, nego zadivljujuća retorika otkrića Tu prisutne suštine ili one najdublje patnje koja oblikuje Istinu umetnosti.<sup>6</sup>

Ako je filozofija umetnosti filozofska disciplina, tada ona ima izvesna interna ograničenja i razlikovanja uslova prihvatanja da je nešto znanje, a da nešto nije znanje, specifična za filozofiju ili određenu filozofsku školu. Pored toga što je zadatak filozofije umetnosti da govori "O" umetnosti ona mora izložiti i put spoznajnih moći na kojima počiva da bi njen govor bio moguć, i ne samo govor, već i put analize, čitanja, tumačenja, itd. Očito je da se status i funkcije filozofije umetnosti razlikuju od statusa i funkcija psihologije, sociologije, pojedinačnih nauka, pa i poetskih govora o umetnosti. Na primer, psiholog koji izučava vizuelnu percepciju je usmeren na sasvim druge probleme i ka sasvim drugačijim ciljevima od filozofa (umetnosti), međutim, rezultati psiholoških istraživanja vizuelne percepcije mogu biti/postati bitan materijal za filozofa čiji je predmet izučavanja i umetnost. S druge strane, psiholog koji se bavi vizuelnom percepcijom ne polazi iz čiste bezinteresnosti spoznaje, već se oslanja neeksplicirajući (a često i prikrivajući) ili eksplicirajući (i otvoreno nudeći) izvestan pozadinski smisaoni okvir koji upravlja njegovim rasuđivanjem presecajući se sa usmeravajućim podacima empirijskih istraživanja. Uporedite samo psihologa koji izučava vizuelnu percepciju oslanjajući se na zamisli modularnosti Jerry A. Fodora<sup>7</sup> i na zamisli Lacanove<sup>8</sup> fenomenologije vizuelne percepcije. I tu na tom materijalu mogu nastati različite filozofije umetnosti, teorije umetnosti, pa i produkcije umetnosti. Govor filozofije umetnosti nije nevin govor plemenite pravednosti, već je umešan u igru senki. Da, vi ne posmatrate samo igru senki, i vaša senka je tu negde. A to znači da smo pred još jednim zadatkom za filozofiju umetnosti. Filozofija umetnosti mora da ponudi izvesnu(e) metateoriju(e) pojedinačnih filozofija i teorija umetnosti: sa dovoljnom temeljnošću i sa razumnom sumnjičavošću.

Ako je objekt filozofije umetnosti umetnost, tada ona ima izvesna eksterna ograničenja i razlikovanja uslova prihvatanja da je nešto znanje, a nešto nije znanje, pošto, dozvolite, značaj objekta proučavanja je orijentišući: vi ne možete na isti način barataći sa znanjem kvantne mehanike, kognitivne psihologije i minimalne umetnosti. Ili još uže, rasprava umetničkog dela zasnovana na zvuku nudi sasvim drugi okvir od rasprave zasnovane na vizuelnom: put pogleda nije put zvuka. Ako se bavimo analizom umetničkog dela koje počiva na zvučnom događaju i umetničkog dela koje počiva na prisustvu vizuelnog predmeta, tada nailazimo opet na novi splet ograničenja šta bi znanje bilo, a šta ne bi. Tu su dve različite pojavnosti za koje važe i kulturološka ograničenja (izvesna javna ili tajna pravila koja upravljaju našim uverenjima: u elipsi osoba X vidi putanju planete, osoba Y vidi simbol hrišćanstva Pisces, itd, ili u Bachovoj misi osoba Z prepoznaje muziku, a u zvonjavi zvona zen-



–monaha ili tišini Cagea ne prepoznaje muziku već samo rad sa zvukom ili odsustvom zvuka, ili odsustvo muzičkog, odnosno, osoba W u Cageovoj tišini ili zvonjavi zvona zen–monaha vidi upravo potvrdu muzičkog koje je i u temeljima Bachove mise, itd.) i nekulturološka ograničenja (tj. put pogleda nije put zvuka: kada zatvorim oči ne vidim, ali čujem, kada zapušim uši ne čujem ali vidim, kada se krećem oko skulpture ili u ambijentu menja se viđeni objekt, itd.).

## 2. Oko znanja – Pitanja

U beleškama sa predavanja Ludwiga Wittgensteina<sup>9</sup> nailazim na sledeću raspravu: "Postoji filozofsko pitanje o tome šta neko stvarno vidi. Da li on vidi dubinu, ili fizički objekt, ili žalost, ili lice, itd.? Možemo pasti u iskušenje da kažemo da su sve ove mogućnosti interpretacija, hipoteza, itd. i da je ono što neko vidi ravna površina sa bojenim mrljama. Ali ako se od mene zahteva da opišem šta vidim, ja to činim izrazima koji označavaju fizičke objekte, npr., "Ja vidim ploču stola, na njoj je flašica sa mastilom na desnom kraju.", itd. Nisam u mogućnosti da opišem to referirajući samo na bojene mrlje. Može se pomisliti da zbog toga što ne mogu da opišem to rečima, barem mogu da ga naslikam. Ali, činjenica je da teško mogu uopšte da slikam ako ne znam koji su fizički objekti koje slikam. Kriterij da li slika korektno predstavlja ono što sam video je da ja to kažem. Ali neke stvari mogu biti promenjene u slici, a ja da budem još u stanju da kažem da je to ono što sam video."

Wittgensteinova rasprava postavlja tri bitna čvora:

(a) slika, tj. vizuelna datost ima izvesna specifična svojstva predmetnosti (ploha sa mrljama) i izvesno odnošenje na "... " (ona je slika stola...);

(b) izvesno znanje: "... teško mogu uopšte da slikam, ako ne znam koji su fizički objekti koje slikam";

(c) kriterijum u izgovorenem, tj. jeziku.

I to je početni problem traženja okvira znanja "O" i "U" umetnosti.

Problem je u tome KAKO POVEZATI (a), (b) i (c). Kako staviti u pogon znanje govorom ili sekundarnim sistemima kao što su pisanje, crtanje, vajanje, slikanje,..?

## 3. Ambivalentnost slike i posledice<sup>10</sup>

Slika (ili skulptura) je proizvedeni predmet, zatim slika je izvestan zapis. To se dešava i kad škrate nešto, rekao bi Lacan<sup>11</sup> ukazujući da je zapis trag u kome se čita učinak jezika. Slika se ne može svesti samo na zapis, ona je još nešto, ona ne izmiče zapisu, ali je i izvan njega: postoji izvestan referentni odnos. Taj referentni odnos, setite se samo Fregea,<sup>12</sup> uključuje nešto više od reference: uključuje i način kako je referenca data.

Status slike zbunjuje. Zapravo zbunjuje ambivalentnost slike: slika je sinhrono i predmet i zapis. Na primer, vidite Goodman<sup>13</sup> stvar usložnjava kada kaže da moramo sliku da čitamo, a ne samo da je registrujemo, pri tome naglašava razliku između lingvističkog, vizuelnog i drugih simboličkih sistema. Ovo navodimo da bismo naznačili da je jedna slika složeniji, a ne jednostavniji ili uprošćeniji slučaj zapisa od standardnog zapisa govornog jezika.<sup>14</sup> Jedna slika ima gotovo sve što i zapis govornog jezika (srpskohrvatskog ili slovenačkog), ali i više: naglašenu prostornu pojavnost<sup>15</sup> i složenije: nemate jednu gramatiku i jedan rečnik već se mešaju gramatike i rečnici govornog jezika sa pojavnostima koje imaju ponešto od semiotičke uređenosti ali i samog fizičkog prisustva neverbalnog.<sup>16</sup>

Ako je slika predmet tada je ona referenca, a diskursi umetnika, posmatrača, kritičara, teoretičara ili filozofa umetnosti su u izvesnom referentnom odnosu prema njoj. Reklo bi se da je smisao diskursa umetnika, posmatrača, kritičara, teoretičara ili filozofa umetnosti funkcija<sup>17</sup> koja daje referencu kao svoju vrednost, tj. sliku.

Ako je slika zapis tada je ona neka vrsta pisma ili neka analogija pismu, a nešto izvan slike, na primer, za portret lice osobe koja je portretisana, za sliku Hristovog krštenja tekst jevanđelja, za gestualnu sliku način kako je naslikana, itd., predmet ili referenca. Reklo bi se da je smisao slike funkcija koja daje referencu (ono izvan slike) kao svoju vrednost, pri tome je ono izvan slike lice portretisane osobe, jevanđelje za sliku Hristovog krštenja ili proces slikanja za gestualnu sliku.

U svim primerima se javlja jedna struktura međuodnosa, takva da opisana smeša koju nazivamo slikom (ili skulpturom) biva dostupna oku, dodiru, telesnom odnosu, želucu... pa i umu. Struktura međuodnosa je neprirodna, ona je bliska strukturi međuodnosa jednog automobila, vešmašine, hrama, cipela, itd., a različita je od strukture međuodnosa prirodnih predmeta i pojava, kao što su trava, planete, ljudska bića, magarci, talasi, stene, itd. Znanje o jednom umetničkom delu, znači



i slici, nudi uverenje da nešto jeste, da to nešto što jeste jeste načinjeno, a ne zatečeno.

Kada govorimo o međuodnosima svojstvenim za umetničko delo, tj. sliku, pratimo dve sheme:

(a) shemu utvrđivanja svojstva znanja (racionalne svesti)<sup>18</sup> o tome šta neko čini, što zatim postaje znanje o tome šta je neko učinio, tj. napravio ili naslikao ili označio;<sup>19</sup>

(b) shemu utvrđivanja šta se uzima za znanje o nečemu (slici, skulpturi, vizuelnoj percepciji, prostornoj orijentaciji, itd.).

Shema (a) daje zapis, traži logiku, procesa koji vodi nastanku umetničkog dela, a shema (b) daje zapis, traži logiku, percepcije i čitanja umetničkog dela, tj. potvrde prisustva umetničkog dela. Obe sheme ograničavaju izvesni nekulturološki i kulturološki uslovi.

Grubo rečeno, nekulturološkim uslovima i ograničenjima nazivamo one uslove i ograničenja za koje pretpostavljamo (ili: verujemo) da se odnose direktno na predmete i pojavnosti ili fiziološka svojstva subjekta koji stvara, posmatra ili čita umetničko delo, a ne na procese simbolizacije, označivalačke momente ili kontekstualna smeštanja. U apstraktnoj umetnosti, posebno nizu primera geometrijske apstrakcije, problem svođenja slike na sondu procesa vizuelne percepcije se javlja često, od konstruktivista do novih tendencija i minimalne umetnosti. Zanimljiv primer je rad Roberta Morrisa Bez naziva<sup>20</sup> iz 1965/67. godine: u prostoru gale–rije su postavljena tri identična geometrijska objekta u obliku latiničnog slova L , svaki objekt je



postavljen na drugi način, a time omogućeno da se ista forma percipira na drugi način. Svođenjem vizuelnog objekta na sondu percepcije i isključivanjem simboličkih i označivalačkih okvira dolazi se do isticanja svojstava o kojima možemo govoriti kao o nekulturološkim svojstvima, odnosno, o percepciji slike kao procesu vođenom nekulturološkim uslovima i ograničenjima. Znanje tu možemo

definirati kao informacijom prouzrokovano (ili uzročno podržavano) verovanje<sup>21</sup>, čija su značenja nepromenljiva u odnosu na njihovu upotrebu u jeziku. Ako bismo uzeli reči cinika, tada bismo rekli da jezik tu samo smeta: različite upotrebe u jeziku prikrivaju i prekrivaju ono konstantno.

Kulturološkim uslovima i ograničenjima nazivamo one uslove i ograničenja za koje pretpostavljamo (ili verujemo) da se uspostavljaju radom izvesne kulture kojoj pripadaju subjekti koji stvaraju i/ili posmatraju umetničko delo. Drugim rečima, kulturološkim uslovima i ograničenjima nazivamo jezikom posredovano odnošenje predmeta i pojava sa subjektom, ali i jezikom posredovano odnošenje materijalne i duhovne prirode subjekta sa znanjem i moćima subjekta da neko znanje dosegne i saopšti. Kulturološki uslovi i ograničenja mogu se razlikovati od zajednice do zajednice<sup>22</sup>. Znanje tu možemo definirati kao informacijom omogućeno (ili kvaziuzročno podržavano) verovanje<sup>23</sup>, čija značenja zavise od njihove upotrebe u jeziku<sup>24</sup>.

Ako nastavimo sa naznačenom grubom distinkcijom možemo reći da ambivalentnost slike prepoznata usmerenošću na predmet i zapis biva uvedena u polje nekulturoloških ograničenja (predmetnost slike) i polje kulturoloških ograničenja (slika kao zapis).



#### 4. Oko realizma

##### 4.1 Oko realizma: jedan realizam i d(D)ruzi realizmi

Određenja realizma, a time i antirealizma, u diskursima "O" umetnosti, nisu ni jasna ni jednoznačna. Reklo bi se da se reč realizam odnosi na različite primere i rezultate umetničkog rada. Na primer, realističkom slikom se naziva i Courbetov i Monetov pejzaž, ali i pejzaž sa svim simbolima izgradnje socijalizma kod sovjetskih slikara. S druge strane, apstraktni slikari kao što su Piet Mondrian ili Theo van Doesburg govore o tome da je apstraktna slika zapravo apstraktno–realna slika (Mondrian) ili konkretna slika (Doesburg). Courbet, slikar čije se ime identifikuje sa realizmom u slikarstvu, jednu od svojih najznačajnijih slika nazvao je Slikarev atelje; realna alegorija koja određuje fazu od sedam godina mog umetničkog života (1855), sučeljavajući pretpostavke i učinke realizma i alegorije: predmetnog i zapisa<sup>25</sup>. Mondrianove teozofske pretpostavke su vodile ka uverenju da je realističko i predstavljачko slikarstvo iznosilo privid pojavnog sveta i da tek apstraktni uvid (apstraktno slikarstvo) otkriva univerzalne zakone poretka koji su zaista realni.<sup>26</sup> Doesburg je mnogo jednostavniji, on pokušava da u slici redukuje zapis da bi je sveo na predmet, na pravu prirodu slike: PREDMETNOST.<sup>27</sup> ltd. ltd. ltd.

Različitim pristupima zamisli realnog i realizma u diskursima o umetnosti bitno je jedno: traženje uporišta za sliku u vanslikarskom, onome izvan slike, bez obzira da li se to vidi kao referentni odnos slike i uzora u svetu izvan slike ili se slika smešta u svet kao predmet među drugim predmetima. Tada bi znanje "O" umetnosti bilo informacijama podržano verovanje o mestu slike u svetu bilo da se pozivamo na njenu predmetnost ili nju kao zapis. Tada bi zamisao realizma mogla da se izvede gotovo analogno filozofskim zamislima. U udžbeničkim<sup>28</sup> određenjima realizma, kod autora iz tradicije analitičke filozofije, realizam se definiše kao metafizička doktrina koju određuju dve pozicije:

(a) uzima se da fizički entiteti kao što su stene, drveće, magarci ili oblaci postoje (realni su);

(b) ovi entiteti ne zavise ni po svom postojanju ni po svojoj prirodi od našeg uma, naše svesti, percepcije ili našeg prepoznavanja.

Ako pozicije (a) i (b) primenimo na sliku, tada imamo sledeći primer:

(a1) uizima se da je slika fizički entitet slično kao što su stene, drveće, magarci, oblaci, automobili, hramovi, šerpe, itd, tj. da postoji (realna je).

Uvažavajući primer (a1) može se izreći i primer:

(a2) da ono što je na slici naslikano liči, podseća ili stoji umesto nekog fizičkog entiteta ili složenije strukture entiteta, tj. da između zapisa i predmeta na koji zapis referira postoje jasni referentni odnosi:

i da

(b1) slika ne zavisi od našeg uma, naše svesti, percepcije ili našeg prepoznavanja.

Pozicije (a1) i (a2) su prihvatljive, međutim pozicija (b1) već na prvi pogled zvuči pogrešno i besmisleno. Slika nije predmet prirode, već iza nje stoji određena intencionalnost (usmerenost uma) da se slika načini, slika se pravi zato da bi se gledala<sup>29</sup>. Zatim, jednu sliku ljudi vide na različit način, različito je dožive, tumače, itd. Da li treba primer (b1) da odbacimo? Najjednostavnije rešenje bi bilo reći da, i odbaciti zapravo celokupni nekulturnološki splet uslova koji upravljaju jednom slikom. Vidite, jedno slikarsko platno razapeto na drvenom ramu, dimenzija 10x10m ili 10x10 cm, obojeno monohromno plavom bojom je slikarsko platno razapeto na slikarskom ramu i ono je dimenzija 10x10m ili 10x10cm, i pri tome je obojeno monohromno plavom bojom, bez obzira da li ste vi imali viziju Boga kada ste je slikali ili da li ste vi kao posmatrač slepi, daltonista ili čovek sa normalnim vidom. Međutim, kada to slikarsko platno... postane slika<sup>30</sup> u ambivalentnosti predmeta i zapisa, tada ono narušava to nešto što ne zavisi od nas, našeg uma, percepcije, namera, itd. Drugim rečima primer (b1) može biti prihvaćen, čak i mora biti prihvaćen, ali pri tome korigovan. Jedan nekulturnološki uslov smeštanjem u izvesni kulturnološki okvir, a slikarstvo jeste takav okvir, mora biti ograničen, pa i promenjen kulturnološkim zahtevima<sup>31</sup>. U američkoj umetnosti šezdesetih i sedamdesetih godina korišćena je jedna simpatična metafora o kontejneru – na sličan način kao što voda ili pesak smeštanjem u kontejner zadobijaju nešto što nije prirodan oblik ni položaj vode ili peska, ali ostaju pri tome voda i pesak, tako i nekulturnološki uslovi slike smeštanjem u kontejner slike (pa i slikarstva) postaju nešto drugo zadržavajući nešto od prvobitnog.

##### 4.2 Tri tipa realizma Nelsona Goodmana

Kada Nelson Goodman govori o realizmu tada on uvodi niz ograničenja pokazujući da određene kombinacije ograničenja stoje iza određenih tipova realizma:

“Realizam, slično realnosti, je mnogostruk i lako se raspline, i nijedno razjašnjenje neće biti dovoljno.”<sup>32</sup>

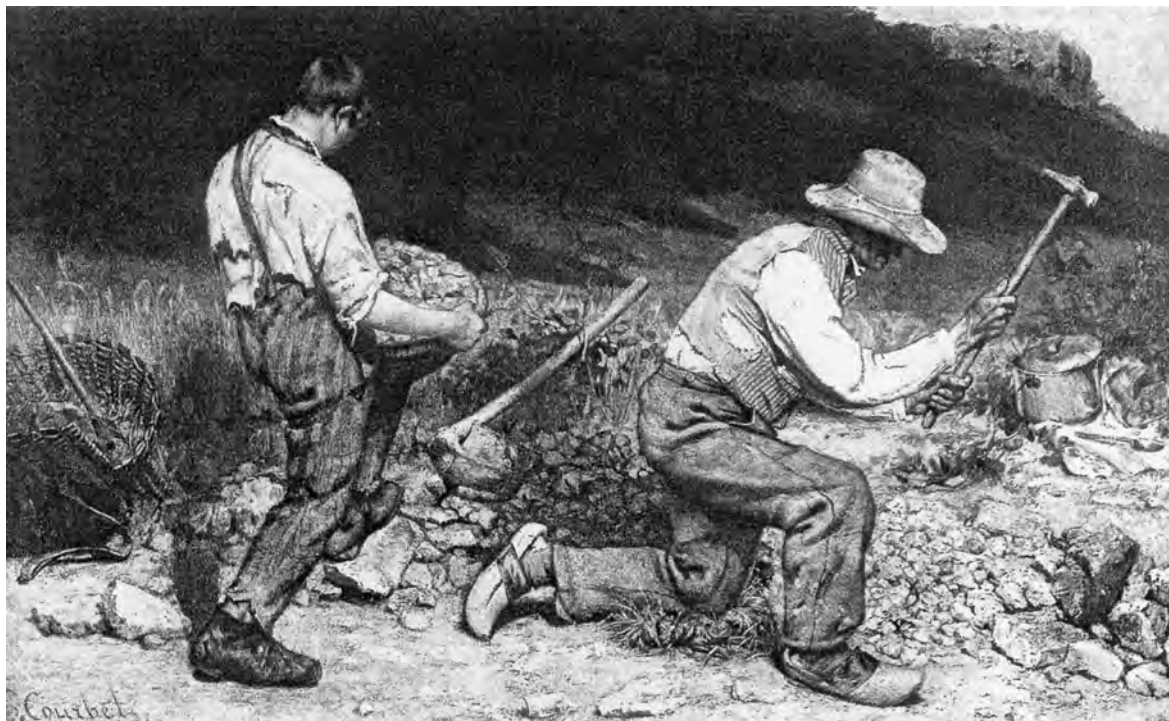
Tako da se Goodmanovo rešenje realizma vidi kao antirealistički zahvat.<sup>33</sup>

Poredeći tipični engleski osamnaestovekovni portret, Picassov kubistički portret i El Grecov portret, Goodman zaključuje da veći realizam nije uslovljen većim brojem informacija. Zapaža da Picassov kubistički portret koji prikazuje simultano tri strane lica ili El Grecov deformisani portret pružaju više informacija od engleskog portreta, ali da se engleski portret prihvata kao realističniji. Ili, crtež zasnovan na standardnoj perspektivi sa više grešaka se prihvata realističnijim nego crtež zasnovan na obrnutoj perspektivi bez grešaka. Realizam u svim ovim slučajevima zavisi od naše bliskosti sa slikom:... “standardni način prikazivanja se uzima u obzir kao realističniji.”<sup>34</sup> Zatim, Goodman navodi da se stara praksa prikazivanja može zameniti novom, snažnom i svežom koja se pojavljuje kao otkriće. Podseća na granicu između srednjovekovnog prikazivanja prostora na slici i renesansnog prostora zasnovanog na perspektivi, odnosno, na zasićenje renesansnom perspektivom krajem devedeaestog veka kada francuski umetnici otkrivaju plošno prikazivanje pod uticajem istočnjačke umetnosti.

Goodman piše da realizam nije uvek stvar bliskosti ili otkrića, već da zavisi od toga da li se slika odnosi na realne objekte ili događaje ili se slika odnosi na bića, događaje, predmete i situacije koje su izmišljene, nastale u mašti i fantaziji. Ako se termin realizam koristi na ovaj način, tada su Bracqueov ili Dürerov portret određene osobe realistički, ali Dürerov zmaj to nije. Prelazeći u područje književnosti, Goodman piše da razlika između realističke i nerealističke priče zavisi od toga šta je rečeno, a ne od toga kako je rečeno. Na primer, Zločin i kazna su realistički, a Grimmove bajke to nisu. U sledećim koracima Goodman je pokazao ograničenja, trećeg tipa realizma. Na pitanje šta čini jednu priču ili sliku istorijskom ili izmišljenom, daje odgovor: “Odgovor opet ne sme biti u terminima toga šta priča ili slika denotira, već u terminima šta njih (priču ili sliku) denotira, ne u terminima kako one klasifikuju stvari, već u terminima kako se one klasifikuju.”<sup>35</sup>

Uzevši doslovno Don Quixote ne opisuje neku postojeću osobu, ali uzimajući metaforično on opisuje mnoge postojeće ljude. Drugim rečima, jedna fantastična alegorija, ako se čita doslovno može biti prihvaćena kao nerealistička fiktivna priča, a ako se čita metaforično može biti prihvaćena kao realna priča.

Goodman kroz sva tri primera pokazuje da ne postoji tako nešto kao što je konzistentni realni svet, a time i konzistentni realizam: “Zato, ostajem pri tome, ne postoji takva stvar kao što je realni svet, jedinstven, gotov, apsolutna realnost pored i nezavisno od svih verzija i vizija. Već pre, postoji mnogo ispravnih verzija sveta, neke od njih se međusobno ne mogu uskladići; i tako postoji mnogo svetova, ako uopšte postoji neki. Verzija nije načinjena ispravnom toliko posredstvom sveta,



koliko je svet načinjen ispravnom verzijom. Očito, ispravnost zbog toga treba da bude određena na drugi način a ne pomoću verzija koje se podudaraju sa svetom. Moj relativizam, koji pored toga prepoznaje razlike između ispravnih i pogrešnih verzija, ne zaustavlja se na predstavljanju i viđenju i realizmu i sličnosti, već ide dalje do realnosti.”<sup>36</sup>

Gustave Courbet, Tucači kamena, ulje na platnu, 1849.



### 4.3 Teorija i praksa realizma grupe Art&language

Tokom druge polovine sedamdesetih godina engleska grupa umetnika i teoretičara umetnosti je započela istraživanje anomalima modernizma. U terminima Art&Languagea modernizmom u estetici i teoriji slikarstva kod anglosaksonskih autora se označava istorijska linija od Clive Bella i Rogera Frya do Clementa Greenberga. Odnosno, modernizmom u umetničkoj produkciji u anglosaksonskom svetu se označava istorijska linija od francuskih uticaja na britanski postimpresionizam do apstraktnog ekspresionizma i postslikarske apstrakcije. Krićka zapazanja Art&Languagea su usmerena na (estetski) formalizam anglosaksonskog modernizma čija se polazišta vide u:

(a) stavu R. Frya da je nova indiferentnost za prikazivanje dovela do manje ili veće nezainteresovanosti za sredstva i potpune nezainteresovanosti za znanje;<sup>37</sup> i u

(b) stavu Clementa Greenberga da je umetnost striktno stvar iskustva, a ne principa.<sup>38</sup>

Posledice ovakvih i sličnih stavova, po Art&Languageu, vide se u nerazumevanju spoznajnih svojstava modernizma, pseudoistorijskom tumačenju razvoja modernizma, zatvaranju interesa umetnosti na elementarna empirijska iskustva, odvajanju umetnosti od drugih paradigmi u kulturi i cenzurisanjem ideoloških uslova/uzroka umetničkog rada i proizvodnje.

Alternativa Art&Languagea je u razmatranju uslova realizma i utvrđivanja da je umetnost nestabilan koncept, kao i da je odziv na umetnost nešto znatno više nego čitanje umetničkih radova (termin umetnički radovi se odnosi na slikarske i vizuelne radove). Za njih su bitna pitanja: šta je učinjeno, kako i zašto i u odnosu na koje uslove i šta je zapazanje tih uslova? Pri tome finalni rezultat, tj. umetničko delo je od presudne važnosti i interesa. Kod Harrisona i Ortona čitamo: "Realizam nije stvar korespondencije, čak on nije ni konvencija korespondencije. O ovome je modernistićka teorija bila potpuno u pravu. On se tiće pitanja kako, na kojim osnovama se stvari odvijaju oko procesa kritike i korigovanja bilo koje predstave."<sup>39</sup>

Na pretpostavkama realizma Art&Language izvodi zaključke da je umetnost spoznajno (i ne jednostavno kulturološki) značajna. Drugim rećima, pretpostavlja se da realistićke slike imaju nešto sa znanjem. To što realistićke slike imaju nešto sa znanjem vidi se u problemu kako slika denotira nešto i uzročnom lancu pojava i društvenih uslova proizvodjenja i funkcionisanja slike.

Teorija realizma Art&Languagea ima dva ishodišta:

(a) logićku i lingvistićku analizu zasnovanu u anglosaksonskoj filozofskoj tradiciji,

(b) uzročnu analizu zasnovanu u istorijskom materijalizmu.

Povezivanje dve različite metodologije za Art&Language znaći pokušaj uspostavljanja jakih uslova relevantnosti u ispitivanju i objašnjavanju radova umetnosti.



Art&Language, Atelje u Veslej plejsu br. 3 slikan ustima I, 1982, tuš i krejon na papiru



Na primer, jedna od karakterističnih zamerki Art&Languagea teorijskim diskursima modernizma je da autobiografske opise i stavove nude kao stvarna objašnjenja. Njihova namera je da pokažu da istraživanje what works of art are OF, šta umetnički radovi prikazuju ili označavaju, šta izražavaju ili znače, zapravo jeste istraživanje uzroka, i da objašnjavanje predstavljanja i izražavanja jeste istraživanje kako radovi umetnosti mogu da budu ili kako su uzrokovani i proizvedeni.<sup>40</sup>

U prvoj fusnoti teksta The Ratification of Abstract Art<sup>41</sup> date su odrednice realizma:

"Termin realizam se ovde ne koristi onako kako bi ga možda koristili socijalisti da označe slaganje sa Courbetom. Nužno je da protumačimo našu upotrebu termina, posebno u relaciji sa materijalističkim konceptom.

Jedna epistemologija je materijalistička ako i samo ako ona ispuni 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. Ona prepoznaje nezavisnu realnost od objekta znanja. Sada nezavisna realnost znači nezavisna od "subjekta koji stiče znanje", od procesa stvaranja tog znanja, i od znanja samog...

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. Da su misli, ideje, znanje nezavisno realni: tj. nezavisne od misli.

4. Da one nisu sui generis već da su uzrokovane u (socijalnoj) aktivnosti ili praksi. Prva dva kriterijuma su realistička: sva četiri su materijalistička (u eksperimentalnom i diskurzivnom smislu). Da li neka ideologija bliska nenaučnom zadovoljava bilo koji od ovih kriterijuma."

Za rad Art&Languagea bitno je još nešto, krećući se kroz teorijski rad o ulozi znanja "O" i "U" umetnosti oni ispituju i uzrokuju izvesne konkretne primere slikarske produkcije. Drugim rečima, očekuju izvestan učinak od uspostavljenih teorijskih diskursa. Ova odlika njihovog rada je ono što nedostaje diskursima filozofije umetnosti.<sup>42</sup>

#### 5. Oko realizma i antirealizma

Antirealizmom se nazivaju pristupi koji počivaju na kritici, negaciji ili odbacivanju temeljnih metafizičkih dogmi realizma. Relativizmom se nazivaju pristupi koji počivaju na uverenjima da znanje "O" i "U" zavisi od jezika u užem (lingvističkom) i širem (semiotičkom) smislu.

Sužavajući domene rasprave, možemo reći da najvitalnije teorije antirealizma i relativizma pružaju danas škole strukturalizma i pojedini autori analitičke filozofije. Problem antirealizma i relativizma u strukturalizmu može se pokazati kao grananje mreže mogućnosti inicirane težama o arbitrarnosti znaka. Dosezi strukturalističkih operacija idu ka pitanjima lakanovskog Ne-Celog, ka uslovima čitanja različitih pojavnosti posredstvom modela teksta, odnosno, doživljavaju kancerozni razvoj u pravcu postmodernističkog raspada diskursa. Problem antirealizma i relativizma u analitičkoj filozofiji je uslovljen u velikoj meri lingvističkim determinizmom, tj. shvatanjem da je jezik osnovno sredstvo spoznaje i govora o svetu, što ima implikacije u Wittgensteinovoj teoriji jezičkih igara, Quineovom ontološkom relativizmu ili Kripkeovom zapažanju da je glavni problem Wittgensteinovih filozofskih istraživanja skeptički paradoks o tome da se ni jedan postupak ne može odrediti pravilom, jer se može postići da svaki postupak bude u skladu sa pravilom, itd.

Stvari sa filozofijom umetnosti stoje na izvestan način po strani od glavnih tokova rasprave realizma i antirealizma. Stoje po strani, zato što su stvari sa i oko umetnosti uvek bile dovoljno mutne i zapletene, sa velikim brojem promenljivih, da bi mudrost svođenja na mentalni život amebe ili logičkog automata pružila zadovoljavajuće rezultate.

Već u mučnom sučeljavanju kulturoloških i nekulturoloških ograničenja u raspravi realizma videli smo da složenost i ambivalentnost one pojavnosti koju nazivamo slikom čini da jedan jasan i tvrd realizam teško opstaje. Goodman to naglašava svodeći različite tipove realizama na relativističke osnove. Art&Language veštinom i prepredenošću klimavi realizam utvrđuje otvorenim konceptom. I sada smo pred pitanjem: zašto je realizam potreban kada je klimavi, teško održiv i često poduprt anti-realizmom ili relativizmom? Ako je naša normalna i uobičajena praksa analize u filozofiji umetnosti zasnovana, na primer, na zamislama otvorenog koncepta, tada smo stalno pred pitanjem: stepena otvorenosti.

Zamisao otvorenog koncepta je izveo Morris Weitz iz Wittgensteinove teorije jezičkih igara.<sup>43</sup> Poznavanje onoga što je igra nije poznavanje nekih stvarnih definicija ili teorije, već sposobnost da se prepoznaju i objasne igre i da se odluči koja bi među novim izmišljenim igrama bila ili ne nazvana igrom. Problem umetnosti je sličan problemu igre, barem u odnosu: ako mi stvarno gledamo i vidimo šta je to što zovemo umetnošću, nećemo naći zajednička svojstva – već samo sličnosti. Znanje šta umetnost



jeste nije razumevanje neke latentne ili manifestne suštine, već sposobnost prepoznavanja, opisivanja i objašnjavanja onih stvari koje nazivamo umetnošću na osnovu nekih sličnosti. Ali, osnova za uočavanje ovih sličnosti između različitih koncepata je njihova otvorenost. Pod otvorenošću nekog koncepta razume se mogućnost da se pronađu uslovi i slučajevi karakteristični za te koncepte, pri čemu nije moguće dati spisak svih uslova i slučajeva, odnosno, konačnu deskripciju. Koncept je otvoren ako su uslovi njegove primene ispravljivi i promenljivi, tj, ako neka situacija ili slučaj može biti zamišljen ili uvršten u koncept čime on biva proširen. Tipična situacija umetnosti je zahtev da se neko X prizna za umetničko delo, na primer Joyceov spis *Finnegans Wake* za roman, sliku koja šušti Belića W. za likovno umetničko delo, itd. Vidite, zamisao otvorenog koncepta ne uzima u obzir svojstva predmetnosti, u našem primeru slike. Drugim rečima, zamisao otvorenog koncepta aproksimira izvestan broj nekulturoloških svojstava slike ukazujući na dominantna kulturološka svojstva slike. Ako želimo da korigujemo ovakav aproksimativni model slike (otvoreni koncept) tada moramo uvesti jednu negativnu povratnu spregu koja ne utiče na kulturološke temelje otvorenog koncepta ali omogućava različitost specifičnog primera slike. Šta ovo znači? Znači da mi pomoću zamisli otvorenog koncepta priznajemo sliku koja šušti Belića W. za umetničko delo (dajemo joj status umetničkog dela), ali ništa ne kažemo o tome zašto ona šušti, ona bi mogla i da pišti što se tiče zamisli otvorenog koncepta. Na ovaj način uspostavljena negativna povratna sprega je u suštini zahvat ka realizmu. Uvođenje negativne povratne sprege realizma u rasprave o umetnosti (umetničkom delu, pa i slici) jeste napor naturalizacije<sup>44</sup> filozofije umetnosti ili nekog drugog diskursa o umetnosti, napor ka postizanju izvesnog dodatnog znanja "O" i "U" umetnosti.

Realizem in antirealizem v filozofiji umetnosti, *Anthropos* št. IV–VI, Ljubljana 1988, str. 128–139

#### Beleške:

1. Postoji očekivanje da je umetnost jedno od poslednjih mesta i budžaka neizvesnosti, međutim istina je mnogo strašnja: veze između oka, želuca i novčanika su mnogo čvršće i određenije.

2. Videti Filozofija i analiza – intervju M. Potrča sa M. Šuvakovićem, *Odjek* br. 5, mart 1988, Sarajevo.

3. Videti:

N. Bryson *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press New Haven and London, 1983.

C. Harrison and F. Orton *Modernism\*Criticism\*Realism*, Harper&Row Publishers, London, 1984.

4. Videti belešku 2.

5. M. Baldwin, C. Harrison and M. Ramsden *Art History, Art Criticism and Explanation*, *Art History*, Vol. 4 no. 4, December 1981.

6. Ukazuje se na opšteprihvaćeno uverenje da je umetnost mesto patnje i tragedije ili mesto uživanja, ali da ona nije mesto znanja. Upravo idemo ka tome da pokažemo da umetnosti pripada i komad znanja.

7. J.A. Fodor *The modularity of Mind – An essay on Faculty Psychology*, The MIT Press, Cambridge and London, 1983.

8. J. Lacan Četiri temeljna pojma psihoanalize – XI seminar, *Naprijed*, Zagreb, 1986.

9. N. Malcolm Ludwig Wittgenstein – A Memoir, Oxford University Press, London Oxford New York, 1972.

10. Terminom slika u ovom tekstu označavamo umetnički predmet nastao postupkom slikanja.

11. Ž. Lakan Kolutovi kanapa iz publikacije Žak Lakan i teorija umetnosti, *Posebne sveske Letopisa Matice srpske* (2), Novi Sad, januar 1987.

12. J. Hintikka *Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju*, Treći program RB. br. 61, Beograd, 1984.

13. N. Goodman *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge and London, 1984.

14. Ovo je problematično mesto koje bi trebalo razraditi.

15. Pazite, i pismo standardnog govornog jezika ima prostornu pojavnost, ali ona nije bitna, tj. bitna je samo u onoj meri u kojoj omogućava korektno čitanje. Slika, s druge strane, radi sa izvesnim svojstvima prostora i ta svojstva su bitna.

16. Da li postoji 'čisto' fizičko prisustvo neverbalnog? Sumnjam. Pokušavao sam da zamislim neki predmet bez imena i nisam uspeo.

17. Vidi belešku 12.

18. Kada je umetnost u pitanju moramo insistirati na racionalnoj svesti pošto se umetnosti uvek nudi neka druga pa i pod-svest: ovo 'pod' prihvatite i kao pod=patos i kao nešto ispod.

19. Stvaranje slike, zapravo, određuju izvesni indeksi koji idu ka umeću pravljenja predmeta, specifičnoj obradi površine (slikanje) i ka izvesnoj praksi označavanja ili imenovanja ili simbolizacije.

20. Pogledati katalog izložbe Robert Morris, The Tate Gallery, London, 1971.

21. Prema delimično izmenjenoj definiciji F.I. Dretskea iznesenoj u tekstu Znanje i protok informacija, Dometi br. 5, Rijeka, 1987.

22. M. Devitt & K. Sterelny Language&Reality – An Introduction to the Philosophy of Language, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1977.

23. Kažemo 'kvaziuzročno podržano verovanje', pošto se veoma grubo može reći da su kulturološki uslovi konstruisani/stvoreni i veštački ponuđeni.

24. Prema definiciji značenja L. Wittgensteina iznesenoj u Filozofskim istraživanjima, Nolit, Beograd, 1969.

25. Videti:

B. Rotar Govoreče figure – eseji o realizmu, Analecta, Ljubljana, 1981.

J. Mikuž Gustave Courbet / Priroda – umetnik – društvo, Moment br. 6/7, Beograd, 1986.

26. H.L.C. Jaffe "De Stijl", Thames and Hudson, London, 1970.

27. Videti belešku 26.

28. Videti belešku 22.

29. Umetnički predmeti nisu predmeti prirode ni dela Božja.

30. Ovo je problematično mesto koje bi trebalo razraditi.

31. Ovde, zapravo, kao antirealista ili relativista pristupam realizmu.

32. Videti belešku 13.

33. Videti belešku 13.

34. Videti belešku 13.

35. Videti belešku 13.

36. Videti belešku 13.

37. Videti belešku 3.

38. Videti belešku 3.

39. Videti belešku 3.

40. Videti belešku 5.

41. Art–Language Art&Language, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1980.

42. Ovo je problematično mesto koje treba razraditi.

43. M. Weitz The Role of Theory in Aesthetics, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XV, 1956.

44. Prema određenju zamisli naturalizacije M. Potrča Kakšen način naturalizacije potrebujemo za opis duševnih stanj?, Anthropos III–IV, Ljubljana, 1987.

# **KOGNITIVNA TEORIJA I TEORIJA FORME OKO CÉZANNEA.**

## **CÉZANNEOVO OKO - ANALIZA VIZUELNE FORME POSLE POSTMODERNE: EKSTERNALIZAM**

### **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

#### **(I) Od analitičke filozofije umetnosti do kognitivne estetike**

Analitička filozofija umetnosti (estetika, teorija, kritika, itd.) u razvoju od vitenštajnovskih naznaka do naših dana ima prepoznatljivu konceptualnu, strukturalnu i aksiološku uređenost.<sup>1</sup> Analitička filozofija umetnosti je metateorijska disciplina koja razmatra diskurse nekoherentnih svetova umetnosti.<sup>2</sup> Analitička filozofija umetnosti pripada skeptičkoj jezički orijentisanoj filozofskoj tradiciji. Sintagmu Analytical Aesthetics radije prevodimo sintagmom analitička filozofija umetnosti, nego analitička estetika. Kažemo radije, pošto Analytical Aesthetics za objekte istraživanja bira ili postavlja češće primere/primerke sveta umetnosti (pojavnosti, koncepte i diskurse) nego uobičajene estetičke kategorije. Ili, u beleškama sa Wittgensteinovih predavanja o estetici<sup>3</sup> analiza koncepta lepo je analiza i rasprava jezičkih mehanizama upotrebe reči i koncepta lepo u svakodnevnom ili filozofskom govoru, a ne estetička rasprava koncepta i fenomena lepo. Analitička filozofija umetnosti je usmerena na koncepte, jezike kojima se koncepti formulišu i komuniciraju, interakcije jezika i percepcije, ulogu značenja u produkciji, recepciji i analizi umetnosti, raspravu statusa i definicija umetničkog dela i umetnosti, itd. Rešenja koja nudi analitička filozofija umetnosti od kasnih četrdesetih do kraja sedamdesetih godina pripadaju dominantnoj kritičkoj i relativističkoj liniji zapadnog filozofskog promišljanja. A to znači da analiza ne izdvaja bitne ontološki date aspekte umetnosti ili umetničkog dela, već relativne i konvencionalne konceptualne ili diskurzivne okvire sveta umetnosti (kulture) u kojima neko "X" (predmet, situacija, događaj, zapis) biva prihvaćeno za umetničko delo.

Kognitivna estetika, ako pod ovim terminom mislimo na estetičke rasprave nastale na temeljima novije kognitivne filozofije, još ne postoji! Kognitivna filozofija uslovno pripada razvojnim grananjima analitičke filozofije, mada je njen pozitivistički karakter dominantan. Kognitivna filozofija se oslanja na eksperimentalne i teorijske nauke kao što su: kognitivna psihologija, kompjuterske nauke (od elektronike, preko kibernetike do veštačke inteligencije), psiholingvistika, neurobiologija, itd. Kao širi pojam, kognitivna filozofija ima dugu tradiciju u zapadnoj filozofiji, a kao uža formacija ona se razvija tokom poslednjih tridesetak godina. Dominacija pronaučnih (i pozitivističkih) interesa i tipova argumentacije kognitivnu filozofiju determiniše kao kritiku relativističke i antirealističke kritičke analitičke filozofije dominantno zasnovane na filozofiji običnog jezika.

Reći da kognitivna estetika još ne postoji znači dve stvari: (1) preovlađujuću nezainteresovanost kognitivnih filozofa za probleme i pitanja umetnosti, filozofije umetnosti i estetike, (2) teškoće primene rezultata kognitivnih nauka i filozofije na analize i interpretacije složene, kulturološki arbitrarne i polivalentne zamisli, rezultate, primere i realizacije umetnosti. Ali tokom poslednjih pet godina, ako se izuzmu pojedini izolovani primeri,<sup>4</sup> zapažaju se izvesni pomaci koji nagoveštavaju nastajanje jedne nove estetičke discipline: kognitivne estetike. Šta omogućava nastajanje kognitivne estetike? Načelno, u pitanju su dva dominantna kretanja: (a) dobar deo kognitivnih istraživanja je postao dostupan ne samo specijalistima, već i širim krugovima kulture, (b) predominacija antirealističkog i relativističkog diskursa i produkcije postmodernizma (od anahronizma do post-strukturalističke produktivnosti) u institucijama umetnosti i kulture izazvala je reakciju, a jedan od odgovora je i kognitivna estetika.<sup>5</sup>

Zapažate da govorimo o kognitivnoj estetici, a ne o kognitivnoj filozofiji umetnosti. Za kognitivnu estetiku pitanja umetnosti su samo jedna od mnogih pitanja među drugim pitanjima vizuelne ili akustičke percepcije, relatuma tela i ambijenta, intencionalnosti, uverenja, emocija, sticanja znanja, itd. Pri tome, analiza subjekta i objekta koje nudi kognitivna estetika nije ograničena na subjekte i objekte umetnosti, već i na posmatrača zalaska sunca, jelena u trku, brišućeg leta aviona, igrača video-igara, golog ženskog ili muškog tela, deteta u pesku, odnosno, može da se govori o ukusu jela, mirisu parfema, itd.

#### **(II) Od kognitivne estetike ka teoriji forme: analiza slike**

Ako pogledamo bilo koju od slika iz istorije umetnosti, naš primer biće Cézanneove skice i slike planine Sainte-Victoire, možemo se pitati o tome šta i kako vidimo, šta i kako doživljavamo, šta i kako iščitavamo, šta i kako razumevamo, šta i kako govorom ili zapisom saopštavamo drugom, šta i kako proizvodimo (crtamo, slikamo), itd., itd. ??? Ova i još mnoštvo drugih pitanja mogu se svesti na četiri bazična pitanja: (1) Šta je sistem znanja? Šta je u umu/mozgu autora i posmatrača

slike? (2) Kako ovaj sistem znanja proizilazi u umu/mozgu? (3) Kako je ovo znanje stavljeno u upotrebu u proizvodnju (ili stvaranju/stvaranju) slike, odnosno, u recepciji slike? (4) Koji su fizički mehanizmi koji služe kao materijalna osnova za ovaj sistem i za upotrebu ovog sistema?<sup>6</sup>

Takođe, potrebno je ukazati i na neka ograničenja i okvire rasprave slike. Slika nije deo prirodnog kontinuuma sveta, slika je proizvod koji je unet u kontinuum sveta. Svaka recepcija slike je recepcija izvesnog dominantno plošnog predmeta kao slike i recepcija reprezentacija ili stanja stvari na površini slike. Sistem znanja koji stoji u relaciji sa proizvodnjom (ili stvaranjem) slika i sa recepcijom slike, nije isti sistem. Eksperimentalna istraživanja su pokazala da su životinje demonstrativno sposobne za pikturalno prepoznavanje lika sa mimetičke slike, ali proizvodnja/Stvaranje slika je ekskluzivno ljudska sposobnost.

Na postavljena pitanja se mogu dati različiti odgovori. Načelno je moguće ponuditi tri dominantne sheme/odgovora: (1) sistem znanja koji stoji iza proizvodnje i recepcije slike je ekskluzivno lingvističko-semiotički sistem, (2) sistem znanja koji stoji iza proizvodnje i recepcije slika je eksternalistički, tj. vođen je i usmeravan percepcijom pojavnosti izvan subjekta, (3) sistem znanja koji stoji iza proizvodnje i recepcije slika je internalistički, tj. vođen je konstitucijom uma/mozga subjekta.

A iz naznačenog se mogu izvesti tri teorije forme.

Pojavnost slike je analogna pojavnosti zapisa ili pisma ili teksta. Elementi i strukturišući odnosi elemenata površine slike su određeni lingvističkim i semiotičkim karakterom svakog ljudskog čina i rada. Načelno lingvistička ili semiotička strukturiranost površine slike može biti: (a) dominantno sintaktička i (b) sintaktičko-semantička. Dominantno sintaktički karakter strukturiranosti površine slike znači da pojava površine nije u referentnim odnosima sa svetom izvan slike ili reprezentacijama sveta u drugim slikama, već da je pojava površine dominantno određena pravilima formacije i transformacije<sup>7</sup> materijalnih elemenata slike: teksturom, koloritom, kompozicijom, itd., jednom rečju topologijom površine. Sintaktičko-semantički karakter strukturiranja površine znači da je pojava površine u referentnom odnosu sa svetom izvan slike, reprezentacijama sveta u drugim slikama i mogućim drugim simboličkim sistemima analognim pismu. Bez obzira da li se slika tumači posredstvom sintaktičkih ili sintaktičko-semantičkih teorija, topologije površine ili topologije uma su modelovane i interpretirane kao sistemi čija je ontologija i funkcija lingvističko-semiotičke prirode.<sup>8</sup>

Eksternalističke teorije forme polaze od toga da je umetničko delo (predmet, situacija ili događaj) uvek jedna spoljašnja, materijalna i perceptivno determinisana pojava. Problem vizuelne forme je problem pojavnosti predmeta, situacije ili događaja. Produkcija i recepcija slike su determinisane materijalnim, prostornim i vremenskim aspektima predmeta, situacije i događaja.

Internalističke teorije forme polaze od toga da je svaka slika deo kontinuuma koji ostvaruje subjekt svojim namera, željama, uverenjima, znanjima, doživljajima, perceptivnim sposobnostima, itd. U tom smislu elementi i relacije umetničkog dela, topologije površine slike, determinisane su horizontalnim i vertikalnim moćima subjekta. Vizuelna forma načelno je: (a) produkt izvesnog mentalnog ustrojstva, i (b) slika izvesnog mentalnog ustrojstva. Uzročno koncipirani internalizam teži da opiše i objasni pojava slike ontološkim ustrojstvom mentalnog sistema subjekta.<sup>9</sup> Sama analiza, kao što to Richard Wollheim postavlja u knjizi *Painting as an Art*<sup>10</sup> ukazuje na dve situacije: (a) na ono što umetnik čini i (b) na ono što posmatrač vidi. Radikalizacija pozicije umetnika i pozicije posmatrača, vodi lociranju i razvijanju shema koje opisuju različite moći uma u rasponu od horizontalnih moći koje uključuju i perceptivne moći od vertikalnih moći koje uključuju intencije, memoriju, itd. Radikalni internalizam smatra da ne postoji direktna percepcija i direktna obrada perceptivnog materijala (informacija), već da um radi sa izvesnim modijalnim tokenima, tj. mentalnim reprezentacijama. U tom smislu moguće je akte produkcije slike ili činove percepcije slike shematski izložiti na sledeći način: (1) jezička znanja, pa i naše znanje o slikarstvu, zadata su mentalnim reprezentacijama, (2) intencionalnost se zasniva na usmerenim operacijama sa reprezentacijama, (3) intencionalna stanja reaguju samo na svojstva reprezentacija, a ne na svojstva spoljašnjeg sveta, tj. materijalne pojavnosti slike, (4) logička forma misli proizilazi iz sintaktičke forme reprezentacije – um reaguje kao sintaktička mašina koja obrađuje mentalne reprezentacije.<sup>11</sup> U tom smislu slika slikarstva nije ništa drugo do materijalno-slikarska reprezentacija mentalnih reprezentacija.

U raspravi koja sledi zadržaćemo se na eksternalističkim teorijama forme.

### (III) Eksternalističke teorije forme: oko Cézannea

Prema Potrču polazna definicija eksternalizma razvijena u kognitivnoj teoriji glasi:

Externalism = def. Objašnjenje mentalnih stanja (predominantno ili celokupno) pomoću karakteristika koje funkcionišu izvan organizma.<sup>12</sup>

Eksternalističke definicije slike specificiraju, opisuju i objašnjavaju znanje koje stoji u osnovi proizvođenja/Stvaranja slike ili recepcije slike sa stanovišta da su reference i fizički (materijalni, prostorni, tehnički, itd.) aspekti slike dominantni. Eksternalističko definisanje slike nameće pitanje: "Kako možemo opisati mentalno referiranje ili referiranje slike na situacije koje nisu mentalne ili nisu od slike?"

Moramo krenuti korak po korak – ispitujući segment po segment postavljenog pitanja.

Eksternalistički odgovor na pitanje "Šta je u umu/mozgu slikara ili posmatrača slike?" glasi: spoljašnja informacija, na primer, o planini Sainte-Victoire. Eksternalistički odgovor na pitanje "Kako ovaj sistem znanja proizilazi u mozgu/umu?" glasi: direktnom percepcijom planine Sainte-Victoire ili njene slike, pri čemu um obrađuje direktno percipirani materijal. Eksternalistički odgovor na pitanje "Kako je ovo znanje stavljeno u upotrebu u proizvođenju (ili Stvaranju/stvaranju) slike, odnosno, u recepciji slike? glasi: direktnim činjenjem u materijalnom svetu i direktnom percepcijom učinjenog." Eksternalistički odgovor na pitanje "Koji su fizički mehanizmi koji služe kao materijalna osnova za ovaj sistem znanja i za upotrebu ovog sistema?" glasi: "svi oni fizički mehanizmi koji posreduju između subjekta i sveta, drugim rečima, mehanizmi percepcije i mehanizmi ljudskog rada."

Bitno je razlikovati dva eksternalistička pristupa slici.

Prvi eksternalizam raspravlja o reprezentativnom ili prikazivačkom ili mimetičkom slikarstvu. Tu postoji jedna prećutna pretpostavka o analogiji između filozofskih rasprava mentalnih reprezentacija i slikarskih reprezentacija. Slika se posmatra kao jedna mentalna, ekskluzivno ljudska, tvorevina koja je u referentnim odnosima sa svetom. Pri tome svet, aspekti i relacije aspekata sveta koji su nezavisni od uma slikara, determiniše/u sliku. Eksternalistički učinak se vidi u tome što se traže argumenti koji pokazuju uzročnu vezu između originala (sveta) i reprezentacije (slike).

Drugi eksternalizam raspravlja o svakom slikarstvu pokazujući da materijalni aspekti slike determinišu sliku, procese proizvodnje/Stvaranja slike i recepciju (u rasponu od opažanja, prepoznavanja, viđenja, do čitanja). Zadatak eksternalističke teorije je da raskine sa arbitrarnim relativističkim diskursima koji sliku i slikarstvo determinišu i objašnjavaju analogno tekstu, posredstvom konceptualne ili kontekstualne ili konvencionalne analize. Takođe, zadatak eksternalističke analize je da pokaže da je materijalnost slike dominantna i usmeravajuća kako za raspravu relacija slike i sveta koji prikazuje, tako i za raspravu relacija slike i mentalnih reprezentacija koje slika vizualizuje. Ako se pozovemo na terminologiju avangardi dvadesetog veka, tada drugi eksternalizam shvatamo kao konkretizam.<sup>13</sup>

Cézanneovo bavljenje planinom Sainte-Victoire se pokazuje pogodno za našu raspravu, pošto pripada jednom prelomnom trenutku kada su se sheme i prvog i drugog eksternalizma provlačile kroz probleme slikanja. Skice i slike planine Sainte-Victoire sinhrono su reprezentacije sveta i naglašena konkretnost oslikane površine.

### (III.1) Teorija informacija Freda I. Dretskea

Prema Dretskeu teorija uma mora da utvrdi aspekte: (a) informacije, (b) uloge informacije u deskriptivnim i eksplanatornim teorijama, (c) uma – tog vodećeg konzumenta informacija.

Nasuprot uobičajenom stavu da je informacija tvorevina uma, Dretske dokazuje da je informacija u velikoj meri nezavisna od interpretativnih zahvata. On objašnjava informaciju shemom: "Informacija, kako je prethodno definirana, objektivna je roba, od one vrste stvari koje mogu biti isporučene, obrađene i prenesene instrumentima, mjerilima, računarima i neuronima. Ona predstavlja nešto što može biti u optičkoj matrici, na štampanoj stranici, nošeno privremenim ustrojstvom električnih pulzacija, spremljeno na magnetski disk; i ona će tamo postojati, bez obzira uviđa li neko tu činjenicu i zna li način kako je (informaciju) ekstrahirati. Ona je nešto što je postojalo na ovom svijetu prije nego što smo mi stigli na njega. Ona je bila, tvrdim, sirovina od koje su izrađeni umovi."<sup>14</sup>

Ako govorimo o informaciji i Cézanneovim skicama i slikama planine Sainte-Victoire tada moramo razlikovati dve različite situacije pojavljivanja informacije: (I) informacije koje je dobio Cézanne slikajući sliku planine, i (II) informacije koje dobijamo mi posmatrajući neku od skica ili slika, odnosno, njihovih reprodukcija. Bez obzira o kojoj je informaciji reč ona je postojala pre nego što je Cézanne stao pred planinu, odnosno, pre nego što smo mi stali pred sliku planine. Informacija je

ono što je uzrokovalo ili kauzalno podržalo naša verovanja (znanje) o planini Sainte-Victoire. Pri tome, analiza je ograničena na čulnu spoznaju kontingentnih stanja stvari u de re formi: viđenjem (dakle spoznajom) da je ono pred našim okom planina Sainte-Victoire. Uzimajući verovanje kao neku vrstu unutrašnjeg stanja sa sadržajem izrazivim i je E, Dretske je kazao, da je ono uzrokovano informacijom da i jeste F ako i samo ako, su fizičke osobine signala, zahvaljujući kojima on i nosi te informacije, kazualno delotvorne u proizvodnji verovanja.

Pred okom slikara je bila planina Sainte-Victoire, pred mojim i vašim okom ukazuje se slika (ili slika slike) planine Sainte-Victoire. Planina je planina! rekli bi u zenu, a nešto slično bi rekli i eksternalisti. Sainte-Victoire se malo promenio od Cézanneovih dana, barem ako je u pitanju forma masiva koji se ukazuje u daljini pred okom. Posmatrač koji vidi ma koju od Cézanneovih slika planine doći će do izvesnog verovanja o obliku i pojavnosti forme planine Sainte-Victoire.

Da bismo opisali procedure dolaska do pojma planine i specifičnog pojma planine Sainte-Victoire moramo da oljuštimo komponente informacije koju nosi slika da bi se pokazala jedna komponenta te informacije – informacija da je to što vidimo ili iščitavamo reprezentacija planine. Opisati da vidite planinu Sainte-Victoire na Cézanneovim skicama i slikama isto je što i opisati o kojem objektu dobijate informaciju. Opisati u vidu čega prepoznajete planinu Sainte-Victoire isto je što i opisati koju ste informaciju (o planini) sledili u kognitivnom procesiranju (na primer, da je to planina). Pri tome, fizičke osobine signala, tj. topologija površine slike mora da su kauzalno delotvorne u proizvodnji verovanja da je to pred našim okom planina Sainte-Victoire. Kauzalna delotvornost topologije površine slike u proizvodnji verovanja da je to planina Sainte-Victoire je otvorena i potencijalna. To pokazuju Cézanneove varijacije konture planine, koje se sintaktički menjaju od skice do skice i od slike do slike, od tokena do tokena.

Po Dretskeu je prelaženje od čulne do kognitivne reprezentacije, tj. od viđenja trapezaste konture na površini platna pa do shvatanja da je to slika planine Sainte-Victoire, proces ljuštenja komponenta informacija (u odnosu na oblik konture, veličinu konture u odnosu na druge elemente slike, itd.) koje čine iskustvo o planini tako fenomenalno bogatim. Cilj ljuštenja je da se izdvoji jedna komponenta informacije: da je to planina Sainte-Victoire. Prelaženje od perceptivne ka kognitivnoj reprezentaciji planine Dretske označava terminom digitalizacija. Digitalizacija (npr. kôdiranje informacije da trapezasta kontura jeste planina) proces je kojim se uzima deo informacija iz bogatije informacijske matrice (topologije površine: koju

čini mnoštvo mrlja, kontura, boja, itd.) sadržane u čulnoj reprezentaciji (gde je držana u analognoj formi). Razlika između digitalnog i analognog kôdiranja informacije ilustrovana je načinom na koji se slika planine Sainte-Victoire (koja nosi informaciju da je to planina Sainte-Victoire) razlikuje od izjave (statementa) da je to planina Sainte-Victoire.

Ako sledimo Dretskeovu distinkciju analognog i digitalnog kôdiranja informacije, tada je Cézanneova skica ili slika planine



Paul Cézanne, Planina Sainte-Victoire, 1886-88, ulje na platnu  
134





Sainte-Victoire analogno kôdirana u umu posmatrača. Međutim, opisi planine Sainte-Victoire zapisani u Peter Handkeovoj knjizi Pouka planine Sainte-Victoire su digitalno kodirani. Forma koja se ukazuje pred okom posmatrača nije u analognoj formi toke-na koji delotvorno čulnom opažanju uzrokuje verovanje da je to pred okom planina (slika planine). Pred okom je tekst čija analogna forma ukazuje samo da je to tekst: skup slova, reči. Ali ipak, čitajući Handkeov opis planine: "Sainte-Victoire nije najveće uzvišenje u Provance, ali je, kako kažu, najokomitije. Njega ne čini samo jedan vrh, nego dugi lanac, čije sleme, ravnomerne visine, hiljadu metara nad morem, otprilike opisuje pravu liniju."<sup>15</sup> mi zadobijamo izvesno verovanje: unutrašnju reprezentaciju planine. Zadobijena unutrašnja reprezentacija planine je oljuštena informacija, izdvojena iz složene matrice koju obrazuje prizor predela ili topologija površine slike.<sup>16</sup>

Ako smo naučili nešto o planini Sainte-Victoire i o pojmu planine iz Cézanneovih slika i Handkeovog opisa, tada smo u stanju da prepoznamo gledajući krivudavu liniju crteža Mirka Radojičića: PLANINU. Tada smo u stanju da zapazimo da kontura crteža Mirka Radojičića ne odgovara analogno kôdiranoj informaciji Cézanneovih slika ili digitalno kôdiranoj informaciji Handkeovog spisa. U stanju smo da načinimo razliku između topologija Cézannea i Radojičića, da prepoznamo da njihove skice referiraju različitim planinama. S druge strane, u stanju smo da iz različito analogno i digitalno kodiranih reprezentacija oljuštimo pojam planina.

Opisano izdvajanje pojma, opšteg pojma i posebnog pojma, planina je, sledeći Dretskea, proces tokom koga sistem postiže sposobnost/moć da izdvoji deo informacije iz mnoštva čulnih reprezentacija u kojima se ona javlja. Naučiti šta je planina Sainte-Victoire, znači naučiti rekôdirati tu analogno držanu informaciju (da trapezasta kontura jeste planina Sainte-Victoire) u samo jedan oblik koji može poslužiti da se odredi konzistentan i jednoznačan odgovor na raznolike podražaje.



Načiniti sliku planine Sainte-Victoire je ipak nešto sasvim drugo od naučiti rekôdirati analogno držanu informaciju (da trapezasta kontura jeste planina Sainte-Victoire) u samo jedan oblik koji može poslužiti da se odredi konzistentan i jednoznačan odgovor na raznolike oblike. Načiniti sliku planine Sainte-Victoire je simultani rad sa dve sasvim različite analogno držane informacije: (a) rad sa analogno držanom informacijom bogate raznovrsnosti predela pred okom, i (b) rad sa analogno držanom informacijom bogate potencijalne raznovrsnosti površine nastajuće slike. Analogno držana informacija predela i analogno držana informacija slike se fundamentalno fenomenološki razlikuju. Analogno držana informacija bogate raznovrsnosti predela pred okom je redukovana informacija – mi uvek vidimo i analogno kôdiramo manje od onoga što je objektivno pred nama. Redukcija informacije bogate raznovrsnosti predela pred okom ide u dva smera: ka digitalizaciji (izdavanju pojma planine) i ka tipiziranju raznovrsnih analognih signala. Tipiziranje raznovrsnih analognih signala se najbolje vidi u poređenju različitih Cézanneovih skica i slika planine Sainte-Victoire. Trapezasta kontura se manje ili više transformiše, ali mi i dalje prepoznajemo oblik planine, ne bilo koje planine, već planine Sainte-Victoire. Sada možemo postaviti model:

Iz bogate fenomenalne raznovrsnosti predela pred okom izdvojena je analogno držana informacija.

Iz analogno držane informacije bogate raznovrsnosti predela pred okom izdvojen je pojam planine – mogućnost da se kaže “To pred mojim okom i telom je planina!”, a to je proces digitalizacije.

Iza analogno držane informacije bogate raznovrsnosti predela pred okom izdvojen je redukovani analogno držani tipizirani oblik trapezaste linije. Analogno držani tipizirani oblik trapezaste linije je beskrajno jednostavniji od bogate raznovrsnosti konture planine Sainte-Victoire, sa kojim je generativno povezan.

Ono što slikara razlikuje od jednostavnih procesora informacija, nije naše posedovanje intencionalnih stanja, već sofisticirani način na koji mi obrađujemo i koristimo informacije koje primamo. Analogno držani tipizirani oblik trapezaste linije se može varirati kroz potencijalno beskrajno mnoštvo analogno držanih oblika trapezaste linije koji su generativno povezani sa tipiziranim oblikom. I upravo tu intencionalnost igra bitnu ulogu, može se desiti u jednom času da analogno držani oblik trapezaste linije više ne podseća na tipizirani oblik.<sup>17</sup> Zar nastanak apstraktne umetnosti ne može biti objašnjen prekidom u lancu transformacija analogno držanih oblika. Pogledajte sve veći i veći stepen apstrakcije u serijama Mondrianovih slika drveta ili zvezdanog neba.<sup>18</sup>

Uspostavljanje analogno držane informacije (ili tipiziranog ili neke varijacije tipiziranog oblika trapezaste linije) na površini papira ili platna je naročita situacija. Kažemo naročita situacija pošto spoljašnji uslovi površine i sredstava (četka, pero, grafit, boja, itd.) determinišu analogno držani oblik (tipizirani ili varirani). Determinišu u toj meri da mi posmatrajući sliku guleći analogno držanu informaciju možemo doći do digitalno držane informacije i niza relativno različitih izjava: “Ja vidim planinu Sainte-Victoire!, Ja vidim sliku planine Sainte-Victoire!, Ja vidim sliku neke planine.” i do digitalno držane informacije i izjave “Ja vidim sliku!” ili “Slika planine Sainte-Victoire je slikarsko umetničko delo.”

Zaključak! Percepcija predela, iako fenomenalno beskrajna, uzrokovana je analogno držanim informacijama jednog tipa. Percepcija slike planine Sainte-Victoire, i bilo koje druge slike, uzrokovana je različitim analogno držanim informacijama: (a) analogno držanim informacijama bogate raznovrsnosti predela pred okom koje se redukuju ili gule do tipizirane analogno držane informacije oblika i do digitalizovano držane informacije, tj. konceptualizacije oblika, i (b) analogno držanim informacijama bogate potencijalne raznovrsnosti površine nastajuće slike koje se u domenu spoljašnjih uslova medija slikarstva mogu varirati od prepoznatljivosti do neprepoznatljivosti oblika.

### (III.2) Gibsonovske teorije percepcije i analiza slikarstva

Gibsonovske teorije percepcije i njihove primene na analizu slikarstva razmotrićemo kroz dva slučaja: (a) tekstura i gradijent gustoće i (b) ekološka teorija percepcije.

#### (a) Tekstura i gradijent gustoće

Prema Gibsonu teorija vizuelne prostorne percepcije može se izložiti kroz seriju propozicija:

1. Pretpostavljalo se da je fundamentalni uslov viđenja vizuelnog sveta niz fizičkih površina koje reflektuju svetlost i projektuju je na retinu. Ovo je u suprotnosti sa uobičajenom pretpostavkom da problem percepcije treba da krene od geometrijskih osobina apstraktnog prostora.



2. U svakom ambijentu ove površine su dva ekstremna tipa, frontalne i longitudinalne. Frontalna površina je poprečna linija pogleda, a longitudinalna je paralelna sa njom.

3. Percepcija dubine, distance ili takozvane treće dimenzije može se redukovati ili suziti na problem percepcije longitudinalnih površina. Kada u percepciji nema površina usled homogenog retinalnog stimulusa, udaljenost je neodređena. Mada je zemlja glavna longitudinalna površina, zidovi i tavanice ambijenata koje je čovek napravio konstituišu još tri geometrijska tipa.

4. Opšti uslov percepcije površine je tip poretka stimulacije koji dobavlja teksturu.

5. Opšti uslov percepcije ivice i zato percepcije ograničene površine u vizuelnom polju, tip je poretka stimulacije konstituisane naglim prelazom. Najjednostavnija i najrazumljivija vrsta retinalnog prenosa je oštrina.

6. Percepcija objekta u dubini može se suziti na problem promene kosine zakrivljene površine ili različitih kosina iskrivljene površine. U oba slučaja problem je sličan problemu kako vidimo longitudinalne površine.

7. Opšti uslov percepcije longitudinalne ili kose površine vrsta je poretka simulacije zvane gradijent. Gradijent teksture je opisan i sugerisano je da gradijenti zavise od glavnih crta, gradijent retinalne razlike, gradijent osenčenja, gradijent deformacije kada se posmatrač kreće, a možda i drugi, svi oni imaju funkciju stimulativnih korelata utisku distance na površini.<sup>19</sup>

Kako analiza Cézanneove slike Planina Sainte-Victoire (1904) izgleda u svetlu Gibsonovih propozicija?

Prvo moramo poći od osobina Cézanneove slike. Cézanne na slikama uspostavlja relativno otvoren/nestabilan model perspektive. S jedne strane, prepoznaju se sheme linearne perspektive, a s druge strane, dominira redukcija raznovrsnosti vizuelnih fenomena pred okom na takoreći primarne odnose bojenih površina. Na primer, dva modela oblikovanja u funkciji perspektive razvijana od renesanse,<sup>20</sup> neprikazivanje vidljivih detalja na veoma udaljenim predmetima (detail perspective) i prikazivanje udaljenih objekata u plavičastim tonovima atmosfere (aerial perspective), u Cézanneovim slikama su primenjena kao načela strukturiranja celokupne površine slike. Na slici Planina Sainte-Victoire i bliskim predmetima su apstrahovani detalji, odnosno, funkcija plavičastih tonova atmosfere/okruženja udaljenih objekata je univerzalizovana i primenjena na celu površinu slike. Slika Planina Sainte-Victoire je puna vizuelnih zamki!!!

Krenimo od Gibsonove propozicije do propozicije.

Cézanneova slika Planina Sainte-Victoire narušava uobičajenu shemu da percepcija treba da krene od geometrijskih osobina apstraktnog prostora. Čak i Cézanneova uobičajena shema: "Dozvolite mi da vam ponovim ono što sam ovde već rekao: tretiranje prirode kroz valjak, loptu, kupu, i sve to stavljeno u perspektivu, tako da se svaka strana predmeta, svaki plan upravlja prema centralnoj tački."<sup>21</sup>

Slika ide ka lociranju niza površina koje reflektuju i projektuju svetlost na retinu. Ove površine, ili tačnije skupovi bojenih mrlja, mogu se klasifikovati u dve ekstremne grupe: (a) frontalne i (b) longitudinalne površine. Frontalne površine, to su obrisi drveća u prednjem planu slike, tlo zemlje, trapezna površina planinskog masiva i nebo, itd. poprečne su linije pogleda. Longitudinalne površine su paralelne liniji pogleda. Longitudinalne površine su nehomogeni skupovi mrlja ili preseki frontalnih površina. Percepcija dubine, distance ili takozvane treće dimenzije u ravni slike sužava se na problem percepcije (prepoznavanja) longitudinalnih površina. Cézanne je pisao: "Linije paralelne sa horizontom daju širinu, to jest presek prirode ili, ako više volite, prizor koji Tvorac Sadržitelj prostire pred vašim očima. Linije uspravne na taj horizont daju dubinu."<sup>22</sup>

Percepcija površine je, zatim, u velikoj meri uslovljena aspektima teksture percipirane površine. Percepcija teksture, ili u Gibsonovoj terminologiji gradijent gustine, igra bitnu ulogu u percepciji rastojanja. Po Gibsonu gradijent gustine je adekvatni stimulus za utisak kontinuirane distance. Površina slike Planina Sainte-Victoire, posebno oblast između prednjeg plana drveća i plana planinskog masiva, uređena je po principu naglašene mreže ili mape ili teksture. Upravo nehomogenost površine, tj. izmena gradijenta gustine teksture u percepciji stvara utisak distance u predelu. Nehomogenost površine je ostvarena funkcijama živice, granice dve površine, dve mrlje ili razdelnom linijom podnožja planine.

Izložena analiza Cézanneove slike gibsonovskim shemama ukazuje na: (1) izvesne opšte sheme na kojima Cézanneova slika funkcioniše pred okom, ali i na (2) izvesne varijacije opštih shema percepcije u postupku slikanja: (2.1) koji longitudinalne površine pre nagoveštava nego što konstruiše, i (2.2) koji gradijent gustine teksture postavlja za bazičnu konstrukciju površine



slike. Temeljnost gustine teksture površine slike je načelni i fenomenalni model koji vodi determinisanju apstrakcije. Nekoliko godina kasnije Mondrian će eksplicitno od gradijenta gustine teksture površine slike na slikama drveta ili zvezdanog neba, preći na strukturalnu kompoziciju rastera koja karakteriše slikarstvo dvadesetog veka.<sup>23</sup> S druge strane, izvođenje perspektivnih aspekata, tj. distance predmeta na slici, iz gradijenta gustine teksture površine slike utemeljuje drugi eksternalizam. Drugi eksternalizam govori o tome da se svi bitni aspekti slike i slikarstva mogu izvesti jedino iz aspekata površine slike, a tu svakako Strollova filozofija površine i njena proširenja dobijaju na značaju.<sup>24</sup>

#### (b) Ekološka teorija percepcije

Gibsonova ekološka teorija percepcije<sup>25</sup> temelji se na dogmatu direktnog realizma koji isključuje posrednike u percepciji: mentalne reprezentacije koje su rezultat aspekata i rada uma, složenih procesa analognih kompjuterskom procesiranju, itd. Gibsonova teorija percepcije ambijentalnih objekata i njihovih svojstava temelji se na ekološki pribavljenim informacijama, drugim rečima, on govori o opažanju spoljašnjeg sveta direktno posredstvom informacija. Pri tome, određuje se ono posredstvom čega se vidi, tj. svetlost, i ono posredstvom čega saznamo tj. informacije. Gibson o svetlu okružja ili ambijenta piše kao o visokostrukturiranom ambijentalnom optičkom rasporedu (ambient optic array). Svetlo je ambijentalno pošto okružuje svako mesto u okružju koje

bi posmatrač mogao da zauzme. Tokom vremena posmatrač dopušta vizuelnom sistemu da strukturira ambijentalno svetlo. Gibson piše: "Niko nije još video svet kao pljosnatu ravnu krpariju boja – ni deca, ni bolesnici sa očnom mrenom, čak ni biskup Berkeley ili baron von Helmholtz koji su čvrsto verovali da su ključevi opažanja dubine naučeni... Ono čega čovek postaje svestan stojeći nepomično, s jednim zatvorenim okom, i posmatrajući nepomičnu scenu, nisu vizuelni oseti, već samo površine sveta koje su viđene sada i ovde."<sup>26</sup>

On je pisao da je površina objekta mesto na kome se najveći deo vizuelne percepcije odigrava, pošto površina reflektuje ili apsorbira svetlost i tako pribavlja informacije sadržane u svetlosti koje ljudski vizuelni aparat kupi. Površine strukturiraju vizuelni svet za nas. U tom smislu optički raspored specificira svojstva stvari i događaja oko nas, jer je njegova struktura određena jedinstveno strukturom ambijenta ili okružja.

Gibson opisuje ono šta i kako vidi neko, a to može biti i Cézanne, ko stoji ili hoda okružjem planine Sainte-Victoire. Informacije o planini Sainte-Victoire su dobijene direktno iz svetlosti koja se odbija od nekoherentnih površina koje omeđavaju forme prostora. Tokom vremena posmatrač dopušta vizuelnom sistemu da strukturira kompleksno ambijentalno svetlo: ambijentalno svetlo okružja planine Sainte-Victoire. Perspektivni utisak je određen invarijantnim strukturama. Kada je Cézanne posmatrao planinu Sainte-Victoire, ili je prilazio njoj, ili je odstupao, ili je hodao po njoj, njen se optički raspored podvrgava perspektivističkoj transformaciji i čitava perspektiva stoji na raspolaganju oku, tako da su invarijante lako vidljive, a pojedinačne perspektive nisu, u stvari, tada je gotovo nemoguće videti pojedinačnu perspektivu. Forma je, na primer, trapezasta površina, masiva Sainte-Victoire, izgled-u-perspektivi. Po Gibsonu forme protiču neprimećene, posmatrač hvata invarijante optičkog rasporeda. U predelu koji okružuje planinu Sainte-Victoire beskonačan broj objekata uzrokuje ambijentalni raspored u datom trenutku. I Gibson tvrdi da bilo koji član porodica formi mora sadržati neke od tih invarijanti.

Ali sada više nismo sa Cézanneom ispred planinskog masiva, već ispred slike planinskog masiva. Više nismo u okružju ili ambijentu svetlosti planine Sainte-Victoire, između beskrajnog broja različitih površina koje prelamaju i reflektuju svetlost, već ispred površine slike. Gibson naglašava dualnost slikovnog prikazivanja: "Postoje tako dva paralelna nivoa percepcije površine i dva odgovarajuća nivoa percepcije dubine ili prostora. Jedan je prostor u kojem slika leži, a drugačiji je prostor u kojem leže naslikani objekti."<sup>27</sup>





Drugim rečima, slika zahteva, a to je eksternalistički zahtev slikarstva, dve vrste razumevanja koje se zbivaju istovremeno, pošto slika pruža dve istovremene informacije: o sebi kao slici (možda i slikarstvu) i o prikazanom stanju stvari.

Naša hipoteza o Cézanneovoj slici Planina Sainte-Victoire može se izložiti shemom: Cézanneova slika istovremeno pribavlja informacije o predelu ili okruženju planine Sainte-Victoire i o tome kako je ona slika. Pri tome, veliki broj varijacija prikaza planinskog masiva ukazuje na pridavanje značaja upravo drugoj informaciji: tome da je oslikana površina slika.

Veliki broj varijacija prikaza planinskog masiva vodi ka sve većem apstrahovanju. Internalistička hipoteza, hipoteza o slici kao posledici unutrašnjeg-mentalnog sistema, sve veći stepen apstrahovanja bi videla u intencionalnim transformacijama informacija koje nosi svetlost. Eksternalistička teorija koja se oslanja na Gibsonove zamisli invarijanti, konstatovala bi da se ne radi o većem stepenu apstrahovanja, već o konstituisanju slike na slikarskim ekvivalentima invarijantnim strukturama pejzaža. Cézanne ne slika pojedine forme, detalje formi, već slika i time reprezentuje (prikazuje) invarijantne karakteristike optičkog rasporeda koji korespondira postojećim stanjima stvari. I ako uporedimo planinski masiv koji je slikao Caspar David Friedrich Watzmann (1824–15), Cézanneovu sliku Planina Sainte-Victoire i Radojičićev crtež Une ligne ambiguë (1982), videćemo da: (a) Friedrich prikazuje formu, detalje forme, specifičnu i specifikujuću strukturu preseka prostornih vizuelnih uglova koji konstruišu ambijentalni raspored u datom trenutku i time ograničeni optički raspored nudi kao beskrajno bogati optički raspored predmeta; (b) Cézanne reprezentuje, slikarski formalizuje, pa čak i pojedinih razrađenih formi – a invarijante su određene odnosima površina, gustoćom gradijenta teksture; (c) Radojičić izdvaja upravo jednu invarijantnu strukturu iz planinskog predela, ali i iz slikarskih formalizacija forme i invarijantnih struktura, čime obrazuje raspravu i spekulaciju vizuelnog prikazivanja.

Kognitivna teorija in teorija forme, *Anthropos* št. I – III, Ljubljana 1991, str. 349–362

Beleške:

1. Videti:

*Aesthetics and Language* ed. E. William, Blackwell, Oxford, 1954.

*Philosophy Looks at the Arts* ed. J. Margolis, treće izdanje, Temple University Press, Philadelphia, 1984.

2. *Analytic Aesthetics* ed. R. Shusterman, "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", Special Issue, 1987.

3. *Wittgenstein – Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology & Religious Belief* ed. C. Barrett, B. Blackwell, England, 1983.

4. U izvesnom smislu prethodnice kognitivnoj estetici su naučna estetika razvijana sinhrono pokretu novih tendencija, videti časopis *Bit international* koji je šezdesetih izlazio u Zagrebu, i časopis *Leonardo* u kome je tokom sedamdesetih Gibson objavljivao svoje spise.

5. Govorimo o reakciji na prevlast arbitrarnih shema značenja koje je postmodernistička teorija u svom relativističkom hodu postavila kao opštevažeće uzorke interpretacije i produkcije umetnosti. Odgovori na semantičnost postmoderne su uočljivi kako u umetničkoj produkciji koja sve više naglašava pitanja forme (neo-geo, nova britanska skulptura), tako i u obrtima od lingvističko-semiotičkih analiza ka internalističkim i eksternalističkim uzročnim objašnjenjima.

6. Poslužili smo se pitanjima koje Noam Chomsky postavlja u vezi temelja i jezika u knjizi *Language and Problem of Knowledge – The Managu Lecture*, The MIT Press, USA, 1988.

7. Poslužili smo se sintaktičkom shemom zasnovanom u Morrisovoj semiotici, a primenjenoj na interpretaciju i produkciju vizuelnih umetnosti u Grupi 143.

8. U pitanju je skeptička osnova, koja kaže: "Ne mogu reći o tome kakva je ontološka priroda uma ili slikarstva, ali mogu reći kako um i slikarstvo funkcionišu u svetu umetnosti ili kulture. Oni funkcionišu posredstvom jezičkih i semiotičkih sistema."

9. Uzročno koncipirani internalizam tvrdi da je svaka slika posledica izvesnog mentalnog poretka i izvesne specifične mentalne aktivnosti. Drugim rečima, postoji uzročno-posledična veza između stanja uma/duha i stanja stvari površine slike.

10. *Richard Wollhaim Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, 1987.

11. Videti:

Matjaž Potrč *Jezik, misel in predmet*, DZS, Ljubljana, 1988.

*Kompjutori, mozak i ljudski um*, priredili: N. Mišćević i N. Smokrović, Dometi, Rijeka, 1989.

Nenad Mišćević *O realnosti mentalnih sadržaja*, "Filozofske studije", Beograd, 1987.





12. **Matjaž Potrč** Externalist explanation of mental states, "Intentionality and Extension", *Acta Analytica Series*, Ljubljana, 1989.

13. Konkretizam je koncept vizuelnih umetnosti koji kazuje da umetničko delo nije ništa drugo do konkretnost površine u slikarstvu, trodimenzionalnosti u skulpturi, itd. Konkretizam potiče iz avangardnih eksperimenata Theo van Doesburga i Max Billa. Konkretizam u filozofskom smislu je eksternalizam, tj. za umetničko delo prihvatamo isključivo predmet, a perceptivni, mentalni i kognitivni aspekti umetnosti su isključivo vođeni predmetom, tj. aspektima predmeta.

14. Fred Dretske Znanje i protok informacija, objavljen u antologiji "Kompjutori, mozak i ljudski um", videti belešku 11.

15. **Peter Handke** Pouke planine Sainte-Victoire, *Dečje novine*, Gornji Milanovac, 1988.

16. Dretskeova shema formiranja pojama iz percepcije je prikazana kroz slučajeve posmatranja pejzaža i slike. Videti belešku 14.

17. Dretske piše da ako verovanje smatramo unutrašnjom reprezentacijom, kao što ga on smatra, tada reprezentacije moraju biti u stanju da pogrešno reprezentuju kako stvari stoje. Odnosno, kada je slikarstvo u pitanju, možemo reći da reprezentacije mogu da se variraju tako da se gubi uzročna i informacijska veza sa tim kako stvari sveta stoje.

18. Transformacije forme od reprezentacijskog (prikazivačkog) do konkretnog i apstraktnog su jedna od linija Mondrijanove slikarske evolucije. Zapravo, kretanje od eksternalizma sveta ka eksternalizmu slikarstva.

19. **James J. Gibson** *Visual World*, Greenwood Press, USA, 1977.

20. **Irvin Rock** *Perception*, Scientific American Library, NY, 1984.

21. **Paule Cézanne**: odlomak iz pisma Emilu Bernardu. Beleške i misli umetnika, antologija tekstova "Posle 45 / Umetnost našeg vremena", tom I, Mladinska knjiga, 1972.

22. Videti belešku 21.

23. Problem rastera i mreže u slikarstvu dvadesetog veka obradila je **Rosalind E. Krauss** "Grids". *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985.

24. **Avrum Stroll** *Surfaces*, University of Minnesota Press, 1988.

25. Videti:

**James Gibson** *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, 1979.

**David Blinder** U obranu slikovnog mimesisa, *Dometi* br. 12, Rijeka, 1989.

26. **J. Gibson**, videti belešku 25.

27. **J. Gibson** *The Information available in Pictures*, "Leonardo", no. 4, 1971.





# NOVA SKULPTURA





## O KIPARSTVU

### SAVREMENO (SLOVENSKO) KIPARSTVO

TOMAŽ BREJC

U modernizmu se udomaćila riječ skulptura: ako je shvatimo u kontekstu srodnom s izrazom *pictura*, onda je njome označena prije neka sintaktična, unutarlikovna, često apstraktna predodžba, koncept i proces nastajanja, kao i čvrsta, nepokretna, s pojmom "tijela" povezana stvar, koja se zgusne u kipu.

Skulptura kao terminus technicus ima prizvuk neke tehničke, stručnjačke znanosti, koju uređuju lingvistički mehanizmi i koja govori nešto posve svjetovno, često obojeno, nešto što ima obaviti suvremenim materijalima, možda kao trodimenzionalni crtež u prostoru, koji nije ni dokument ni monument: prije je logički, razgiban i nepopustljivo optički, inteligentan raspored masa, građe, novih materijala, boje, kovinskih i plastičnih ploha, najčešće u urbanom prostoru ili u priređenom parku umjetnosti.

Kada upotrijebim riječ kiparstvo, time nikako ne prevodim na slovenski međunarodni, etimološki, povijesno i kritički vrednovan termin, nego ga adresiram na upravo posebno shvaćanje kiparstva: na one stvari koje iz modernističkog lika rastu u masu kipova–objekata i u osamdesetim godinama se mijenjaju u kipove–retoričke figure, posude "skrivenog simbolizma". U njima se obnavlja staro nadanje da su stvari samo spiritualita sub metaphoris corporaliū: kipovi su sada one zemaljske stvari koje u likovnoj formi realiziraju duhovne utvare i spodobе.

Sada su napravljeni tako da ih u tom smislu i shvaćamo, i ta se neoplatonistička prikazanost ostvaruje i u mitološkim, ritualnim, samo naizgled profanim instalacijama, kakve sada stvara Duba Samolec, ili se pak kipovi u ime iste konceptualne strategije mijenjaju u tamne mase, koje svojom fizičkom prisutnošću i snagom savladavaju sve čovjekove osjećaje, tjeraju vid pod diktat dodira, vertikalnost značenja u gravitacijsku horizontalu.

Kiparstvo je preživjelo dramu i patos slikarstva nove slike i sada se okreće trajnijim definicijama umjetničkog građenja; sada je kiparstvo medij koji određuje status i osobitost najbrojnijih oblika postojanja suvremene umjetnosti: prepoznajući se kao tradicionalni kiparski predmet, kao modernistički dizajn, kao skulptorski projekt gigantskih dimenzija, kao slijed duhovne tradicije u pokrajini ili mjestu, kao "novi umjetnički predmet", iako sastavljen od znanih, razbijenih civilizacijskih proizvoda. Slikom je danas moguće vrlo brzo, neposredno i surovo manipulirati, tradicionalna sporost kiparstva postala je nevjerojatna prednost u artikulaciji individualnih želja i vizija. Hladna laganost imaga prepušta svoje mjesto masi kipa, likovna logika silazi sa pijedestala istinite, a otuđene gramatike likova u fizičku sferu dodira. Tako se kip može promijeniti u fantastično izgrađenu masu koja pušta u opticaj lavinu simbolnih asocijacija. Kip je tada prosto više vjerojatan kao brza, promjenljiva slika: ti naizgled neokretni, a vrlo istiniti predmeti brinu se za realizaciju ontologije umjetnosti više i uvjerljivije nego išta što danas nastaje u ime slikarstva.

Značajan produkcijski proces koji mijenja modernističku logiku kipa kao predmeta u prostoru, kao visoko artikulirani trodimenzionalni crteži ili proizvodi, u kojem se na izložbeni način krešu odnosi među gravitacijskim učincima i značenjskom, vertikalnom formom, novi je aditivni postupak, neka vrsta arte di porre (ako upotrebimo Michelangelovu terminologiju) koja kip sastavlja iz različite građe, stvari, iz rabljenih predmeta ili nekadašnjih komada prijašnjeg kiparskog djela. U takvom kipu je nešto malo ustaljenog oblikovanja, građenja tvrde konstrukcije, uobičajenog kiparskog razmišljanja o masi i obliku; sav formalni aparat te vrste sada je prepušten nekom novom intuicionizmu, u kojem konstruktivna načela modernizma odmiču slikovitoj, ipak masovnoj i dinamičkoj informalnosti. Kipovi ne pokazuju zorno sigurne ljske u kojima se sastaje gusta, iako savladana unutrašnjost, teška tvornost i njeno nadgledano pokretanje, već su podvrgnuti ekstatičnoj morfologiji koja se ne obazire na ravnotežu i estetsku katarzu, na formalna načela. Prije se čini da je označavaju napetosti među onim pojmovima koji kiparstvo prepuštaju dominaciji vida, i među novim zamislama njegove taktilne funkcije.

Odnos kip–pogled (danas je iskorišten do besvijesti) izlazi iz samovoljne interpretacije Lacanove teorije imaga, a u praktičnijem smislu u toj se dihotomiji ponavlja odnos između modernističke skulpture, koju je pogled u cijelosti uspostavio i ovladao, i sadašnjih zamisli kipa–tijela koji se odupire toma da ga pogled raskrinka, da bi mu se – u idealnim okolnostima i oblicima – uopće odgovarajuće približio.

Kriljevi vertikalni lingami, novo Tuckerevo kiparstvo ili – u drugačijem kontekstu – Kemplerevi ekscentrični geološki





prikazi su takvi radovi. To znači da je dosadašnje shvaćanje površine kiparstva, koja je u modernizmu posve svladavala pogled, pod znakom pitanja, da je poljuljana veza među unutrašnjom strukturom i vanjskom ljuskom, ukratko da nema onih veza koje su ovjeravale prevladavajuću strategiju djelotvornog kiparskog izraza u modernizmu. Jer, u odnosu pogled–kip skriva se arhetipska tradicija civilizacijskog razvoja koju je prvi konzistentno odredio Alois Riegl: naime, da se civilizacija razvija od haptičkih ka optičkim iskustvima. Ako tu razvojnu polarizaciju prenesemo u osamdesete godine, onda smo svjedoci neobične regresije u kiparskom djelu, regresije koja se odupire sadašnjoj manipulaciji slikovitih, optičkih učinaka u suvremenoj tvorbi slike. Čini se kao da ta umjetnost želi sići natrag, k onim prazvorima gdje će kip biti najprije tijelo i gdje će njegova materija sama po sebi biti shvaćena kao dragocjena supstanca, jer će biti oblikovana tako da će je najbolje “shvatiti” privilegirani dodir, a ne pogled.

Riegl je razvio pravu povijesnu gramatiku evolucije umjetnosti, osobito u Spätromische Kunstindustrie (1901) gdje je pokušao razložiti njenu povijest u terminima izmjene prostorskog poimanja, koje se iz haptičkih, taktilnih shvaćanja postepeno usmjerava ka čistoj optičkoj orijentaciji. Haptička percepcija egipatske umjetnosti izolira objekt u vidljivom polju kao samostalnu, jasno kontinuiranu, evidentno opredijeljenu enitetu. U kasnoj antici započinje se uvoditi optički način koji svoj vrhunac doseže u moderni, novovjekovnoj umjetnosti (naposljetku, Riegl je čovek iz generacije impresionista i bečke secesije). Optička artikulacija vidnog polja povezuje predmete u neograničenom prostorskom kontinuumu i gradira gledateljevu upletenost u označavanju onoga što je Rieglov nasljednik Heinrich Wölfflin u stupnjevanju optičkih kvaliteta označavanja imenovao kao slikovitost (das Malerische) kada je takav proces percepcije prešao u specifičnu upotrebu u samoj umjetničkoj praksi. Rieglove kategorije su opasni psihologistički koncepti, ali ih moramo shvatiti kao hermeneutičke instrumente pomoću kojih se odupirao Semperovoj materijalističkoj teoriji. Rieglov Kunstwollen koji nosi taj proces nastao je u boju sa Semperovim determinizmom, po kojemu se umjetnost razvija u skladu i sa uvjetima koje određuje upotrebna namjera, materijali i tehnika. Zato ne smijemo zanemariti činjenicu da su Rieglove kategorije izašle prije svega iz vrlo temeljitog opažanja morfologije, iz one empirije koja nikada nije zastarila, dok je njegov teleološki konstrukt razvoja, slično kao i Semperova mehanika, već davna prošlost.

Modernističko kiparstvo je već doseglo onu točku slikovite manipulacije gradiva i predodžbe, forme i konstrukcije, koja kipu posve onemogućava izloženost haptičkih vrijednosti. Još više – naš opažajni aparat započeo je obrađivati kip, slično kao da ga uspoređujemo s neuništivim euklidovskim, perspektivnim modelom na koji je upozorio Wartofsky – isključivo kao na sistem površina. Čak i kada bismo oslijepili, dodir kipa bi nam prevodio taktilna iskustva u trodimenzionalne mentalne slike, dok bismo na ravni konkretne oznake ostajali u primarnim sferama glatkog ili hrapavog, vertikalnog ili horizontalnog, hladnog ili toplog, ukratko u temeljnim opozicijama što ih formira načelo ugodnosti. Optičnost kiparstva, da se tako izrazim, ipak je posljedica kretanja cjelokupne civilizacije, koja je civilizacija vida a ne dodira.

Zato se modernističko slikarstvo i podredilo tom iskušenju i čak ga sjajno stupnjevalo – postalo je slikarstvo a da zbog toga nije postalo slika. Clement Greenberg nije nikada okolišao, pa je tako zapisao da modernistička skulptura mora biti u cjelosti podređena optičnosti, što znači da mora postati još i “netjelesna materija bez težine, koja može opstati još samo kao optički privid”. Cilj fizičke neovisnosti skulpture od materijalnih uvjeta kiparskog medija jest u dostizanju najvišeg stupnja vidljivosti, optičnosti pri što manjoj skupljenoj upotrebi tj. izloženosti taktilnosti.

Redukcija taktilnosti na jedva primjetan privid direktno je odbijala gledatelja da skulpturu uopće dotakne. Postala je skoro sterilna u vlastitoj čistoj vidljivosti, a uz to je cijelo vrijeme kao trodimenzionalna ekstenzija u prostoru negirala svoj vječni, očito nedopustiv status. Naime, iza svakog arhitektonskog stiliziranja, “slikovite” – prostorske trodimenzionalnosti i sukoba horizonta i gravitacije s erektivnim značenjem, iza svih teorija koje su je na kraju obrađivale kao apstraktan “prostor”, skriva se činjenica da je cjelo vrijeme i prije svega tijelo. Pa ako je tijelo, onda je važna i njegova supstanca, ne arhitektonski konstrukt gradiva, već materija od koje je tijelo. Možda tako, da pojasnim raširene konotacije tjelesnosti – kao što se i površinski izgled rodenovskih tijela dopunjuje tek kad stojimo pred njim sa svojim vlastitim tijelom – sliku još nekako i shvaćamo reproduciranu; takav kip zahitjeva da stojimo pred originalom kao pred fizičkim bićem, ali ne zato da bismo provjerili njegove optičke dimenzije, njegovo slikovito rasprostiranje u prostoru, već da bismo ga dokučili tijelom, da bismo osim vida pokrenuli u našem shvaćanju još i onu malokad priznanu paralelu kad kip osjećamo (kao kad označujemo ubojicu u tami) iako ne možemo kazati da ga doživljavamo, jer su za to potrebne mentalne slike. Ali osjećamo ga u “želucu” i leđima, jer tijelo je



ono što smo i mi sami: jer, recimo, svojim tjelesnim shvaćanjem bolje možemo shvatiti princip gravitacije kao sav formalni aparat, koji je u kiparstvu upotrijebljen u svrhe koje ipak fingiraju nešto što pripada nama samima i što svjesno nikada ne formuliramo. To obavljaju kipovi.

Dakle, valja zaustaviti sadašnji pokret teorije pogleda u slovenskoj kiparskoj praksi i usredotočiti se na problem kipa-tijela, na što je 1980. godine upozorio Alan Gouk, ali se problem taktilnosti ipak kasnije pojavio, u izražajnijem obliku, u optičkim produktima fotografije i filma i na kraju se našao u slikarskoj teoriji (F. Stella, Working Space). Usmjerenost na taktilne kvalitete pogleda proizlazi iz analize položaja i uloge figure u Caravaggiovom slikarstvu. Fizičnost njegovih figura omogućava i plastičnost kretanja oko njih, ukida predodžbu plošne pozadine ili nezavršene dubine jer se prostor oblikuje u skladu s njihovim tjelesnim dimenzijama i intencijama. Zato te figure nisu dvodimenzionalne kulise već plastična tijela koja oko sebe uzrokuju fizičnost prostora; taj nadmašuje optičke trikove *chiaroscuro* i potenciranu reljefnost. Suvremeni umjetnici su to vrlo dobro razumjeli. Vrtoglavi rakursi i osvjetljenja, koji forsiraju gustoću prvog plana i zatim zaustavljaju pogled na figuri u snimci Cindy Sherman, izrabljivanje presretanja prostora, u kojem se stupnjuju fizički dodiri, udarci, rez noža u tijelu, u Jarmanovom filmu o Caravaggu, gusta ispunjenost ateljea/sobe, u kojem se i pogled zgušnjava u fizičke činjenice, sve to govori o novom interesu likovnih umjetnika za taktilne učinke optičkih projekcija. Opsesija taktilnošću usred najbriljantnije manipulacije načelnom dvodimenzionalnošću moderne tvorbe slike (takve su naravno i najnevjerojatnije prostorske inkrustracije u videotehnici ili filmu) dokazuje da se uistinu radi o višem stupnju kvalifikacije slike, da kroz nju prelazimo u područje dodira.

Ako tu namjeru prenesemo u kiparstvo pred nama će se naći neoklasicistički kipovi Canove i Thorwaldsena. U tim glatkim, hladnim površinama formalistička kritika sedamdesetih prepoznala je prije svega uspostavljanje mita o potpunom spajanju forme i unutrašnjeg sadržaja, predodžbu o prozračnosti unutrašnjosti u blještavoj ljepoti vanjštine. A sve što je bilo vani, na površini, tome je odgovarajuće zrcalilo unutrašnjost. Kipovi su bili holističke estetske strukture, jedva tijela.

Osamdesete godine uzdižu na površinu drugačije osjećaje. Neoklasicizam nam je probudio posebnu fantazmu dodira, jer sada za događanje govori glatka, ispolirana, klizava površina koja nema "optičkih" posledica, već nam dodir uvjerava čisto karualni posjed tijela (iako vješto): dodirom neprekidno posjedujemo tijelo, inače ga iskorištavamo kao u koitusu. Pa ipak, vraća nam fantazmu da je pritom vječno novo, vječno mlado, kao da fizičko posjedovanje ne ostavlja trag, ne uzrokuje starenje.

Skrivena homerotična sadržina kipa-tijela tek sada postaje ona realnost koju je formalni mit zadržavao u području distancirane Ljepote.

Kip kao tijelo, kip-tijelo: u dodiru koji je, naravno, silno jednostavno i primarno iskustvo, vrši se mimetički proces (i snimanje je govor nesvjesnog) koji premošćuje razdaljinu između ja i svijeta, u kojemu se događa "iluzija integracije" koja je u jezgri načela ugodnosti. Sada se gradivo, tvar, materijali koji sastavljaju kip-tijelo, svjedoci takvih spoznaja, mijenjaju u fetiš; jer kroz njega se razodijeva kulturna dragocjenost prvotne tvari – one crvenkaste gline od koje je umiješan Adam Kadmon. Njega bismo mogli ne prepoznati, nije "mimetičan" za ljudske oči ali je tijelo, i kipovi ga hoćeš-nećeš "podržavaju".

Koliko je modernističkih skulptura koje kroz svoje forme govore vlastitu materiju kao neku prvotnu tvar, koja izlazi još iz onog prvobitnog, idealnog stanja tvari, u kojemu još nije bilo odvajanja na duh i materiju, na formu i sadržaj, na blizu i daleko? Koliko je monističkih vizija koje bi u ljudskoj duši, ako prošećemo kroz suvremene kiparske parkove, uzбудilo predodžbe rajskog jedinstva, punoće? A forme u takvoj zamisli kipa služe najprije platonističkoj ideji, da kroz materiju, ako je pravilno uobličimo, zasja Ideja. No sada imamo posla s tijelom. Dakle, kipovi moraju artikulirati primarna stanja kojih se subjekt u kasnijem razdoblju morao odreći (jer se raspao na mnoštvo polarnih vektora koji mu omogućavaju da boravi u društvu) – zato postoje fetiši, posude u kojima su sabrane sve dragocjene supstance i sve što bi inače zbudujuće posezalo u tok svijeta. Otud značenje dodira, koji se ne obazire na dijalektiku vida, koji za njega nije odgovoran i vraća "jednost" u doživljavanje umjetnosti i svijeta.

Kulturna dragocjenost kiparske tvari stoga nije u nužnoj vezi s tržišnom vrijednosti. Pomislimo samo s kakvom mukom se moderne plastične mase u suvremenom kiparstvu mijenjaju u efikasne kipove – već u svakidašnjem razgovoru kažemo im da su plastike. Stupanj imaginativne i egzistencijalne investicije u te inače jeftine tvari, koja je nužna za postanak kipova, ogromna je. S druge strane, moguće je sjajno upotrijebiti nešto već upotrijebljeno, kao što je Lujo Vodopivec, u trenutku



nadahnuća, učinio u Splitu 1987. godine, kad je za svoj kip upotrijebio otpadnu građu iz brodogradilišta. Tu se usput ponudilo i haptičko iskustvo; moderne plastičke supstance nameću slikovitost pogleda. Ali sama tvar nije nikad dovoljna. Kipar uvek mora stvarati određen referentni okvir koji će upotrijebljene stvari smjestiti u taktilnu imaginaciju, a to je veliki napor.

Invencija vidljivih formi koje će kiparstvu vratiti haptičnost – takav nalog čini se kao poruka iz neke paradoksalne utopije, a takvi nacrti su u ovoj civilizaciji najosmišljeniji. Nitko više ne razmišlja o tome što je moguće, sada treba posegnuti dalje.

Tomaž Brejc, Prispjevki za interpretacije slovenske umetnosti v osamdesetih letih, Drugi ekskurz: O kiparstvu, Nova Revija, br. 81/82, 1989, Prijevod: Goran Tomčić

Quorum br. 5, Zagreb 1989, str. 289–293



## SKULPTURA POČETKA DEVEDESETIH: DVOSTRUKI OSEĆAJ TELESNOG

**JEŠA DENEGRİ**

Postoje mnogi pokazatelji koji potvrđuju da je poslednjih desetak godina, uporedo s opštim duhom postmoderne epohe, poput ostalih kulturnih područja i umetnost postojala u stadijumu dekonstrukcije i diskontinuiteta, a u skladu s time trebalo bi se zapitati šta je u takvim prilikama bilo s pojedinim umetničkim disciplinama od kojih jednu predstavlja i disciplina skulpture. Dok je za modernizam, kako ga tumači Clement Greenberg, karakteristično da insistira na samostalnosti i čistoti svake discipline za sebe, da teži preciznim podelama između jedne i druge (na primer između slikarstva i skulpture), prirodno je bilo da kao reakciju na to postmodernizam rado dopušta njihovo mešanje, ukrštanje, prožimanje; otuda granice među disciplinama ne samo da ne mogu da budu čvrste i jasne nego se u samoj praksi nastanka umetnosti sva moguća prekoračenja ukazuju kao sasvim dopuštena i legitimna. Da li smo, dakle, danas uopšte u stanju postaviti prepoznatljive pojavne oznake onog problemskog i medijskog polja unutar kojega bi mogla da se smeste dela za čiju je prirodu nepobitno moguće reći da pripadaju disciplini skulpture? Imajući u vidu samu noviju umetničku produkciju odgovor bi mogao da bude sledeći: naravno da je to moguće, ali s jednom ogradom; s time da se pojam skulpture shvati vrlo široko, iznad svih unapred zadatih definicija o tome pojmu, da se, dakle, shvati u smislu skulpture u proširenom polju, kako tu situaciju tumači Rosalind Krauss u svom vrlo uticajnom tekstu, ključnom za razumevanje problema sa kojim se ovde susrećemo. "U poslednjih su deset godina – tvrdi ona – sasvim neočekivane stvari nazivane skulpturama: uski hodnici s TV monitorima na kraju; velike fotografije koje dokumentuju šetnje prirodom; ogledala postavljena u uglove običnih soba; privremene linije urezane u tlo pustinje. Ništa, čini se, nije toj šarenoj zbirci napora moglo dopustiti da polaže pravo na kategoriju skulpture, ma šta ko pod time mislio. Osim ukoliko se ta kategorija ne učini gotovo beskonačno rastegljivom."

Valja, međutim, primetiti da to proširenje pojma skulpture datira znatno ranije od nastanka oblika koje u navedenom pasusu opisuje Rosalind Krauss. Zadire, naime, još u vreme istorijskih avangardi, kada u futurizmu, dadaizmu, konstruktivizmu, nadrealizmu nastaju tvorevine od različitih materijala smeštene u prostoru, za koje je teško tvrditi da pripadaju kategoriji skulpture u klasičnom smislu toga pojma; reč je o fenomenima asamblaža, ready-madea, konstrukcija, nađenih i modifikovanih predmeta, dakle u nizu materijalnih tela koja nisu nastala tehnikama svojstvenim postupcima izrade skulpture, ali koja ipak nesumnjivo poseduju i time sa skulpturom dele status objekata u prostoru i zato se danas s više ili manje opravdanja vrlo često mogu naći uključeni u prošireni pojam skulpture, u fenomen skulpture u proširenom polju. A kada se tome dodaju posleratne pojave umetnosti koja u svojim osnovnim intencijama teži zaposedanju prostora, bilo svojim moćnim geometrijskim oblicima (u minimal-artu), bilo nakupinama prirodnih i tehnoloških materijala (u arte poveri), ovaj raspon izvođenja umetničkog predmeta izvan svakog zadatog termina skulpture biće upotpunjen nizom dobro poznatih primera. Ne

treba se, dakle, čuditi ako danas među skulpturom kao disciplinom i među skulpturama kao objektima naiđemo na predmete koji nipošto nisu u skladu s nekom od klasičnih definicija ove discipline i ove kategorije predmeta. Tome doprinosi, videli smo, ne samo današnja sklonost postmodernog duha ka prekoračenjima granica svih mogućih vrsta, tome je još ranije doprinela modernistička permanentna težnja za inovacijama koje su u svom nezaustavljivom zamahu prekinule mnoge ograde među umetničkim disciplinama uvodeći kategoriju skulpture i kategoriju umetničkog predmeta u prostoru u područje zajedničkog ili makar vrlo bliskog postojanja. Postojeći, dakle, kao skulptura u proširenom polju, skulptura danas ipak pristaje na omeđivanje raspona toga polja; ono jeste prošireno ali nije beskonačno,



Richard Serra, Nivo ulice, 1987.  
146



oblici nastali u takvom polju još se uvek pridržavaju nekih karakterističnih obeležja svojstvenih istorijskom pojmu discipline skulpture. Uostalom, sama Rosalind Krauss biće o tome sasvim precizna: "Skulptura je istorijski određena a ne univerzalna kategorija. Kao i svaka konvencija, skulptura ima unutarnju logiku, svoj skup pravila koja se pri tome mogu primenjivati na različite načine."

Istorijski trenutak skulpture koji nas ovde zanima upravo je onaj poslednjih desetak godina; dakle, trenutak skulpture u vremenu postmodernog stanja, kako se ono tumači u području plastičkih umetnosti počevši od ranih osamdesetih godina. Te su godine, sećamo ih se dobro, protekle u znaku nagle ekspanzije slikarstva, bilo je to vreme neke odjednom oslobođene "volje za slikanjem", prave "gladi za slikama", a jezički modeli tog slikanja i tih slika u tadašnjoj kritici imenovani su terminima poput transavangarde, novog ekspresionizma, slobodne figuracije... U vreme tog s jedne strane lakog i opojnog, s druge pak strane žestokog i divljeg slikarstva malo je kome ostalo dovoljno mira i strpljenja da se bavi postepenim i polaganim radom gradnje plastičkih oblika; čak i kada su pravljene oblici za prostor, bili su to nestalni i privremeni ansambli instalacija. Ali već ubrzo javiće se i oblici u punopravnim kategorijama skulpture, ali i skulpture kakvu ranije umetničko iskustvo nije poznavalo; oblici skulpture osamdesetih i ranih devedesetih godina u njihovim vrlo različitim ali i dovoljno karakterističnim oznakama u pogledu forme, ikonografije, izbora materijala. Kako se decenija odmicala, kako se primicala kraju i prelazila u rane devedesete godine, iz same umetničke prakse proizišla je situacija određene ravnoteže među pojedinim disciplinama: pokazalo se da savremena umetnost ne može bez potrebe za predstavama, za slikama, ali u otprilike podjednakoj meri ne može ni bez potrebe za oblicima, za predmetima, za plastičkim telima u prostoru.

Govoriti o skulpturi osamdesetih i ranih devedesetih godina zahteva, naravno, prepoznavanje njenog karakterističnog sveta oblika, a drugim rečima to znači imenovanje makar nekih njenih vodećih predstavnika. To bi mogli da budu nekolicina među istaknutim slikarima istog razdoblja koji su se podjednako uspešno bavili skulpturom: Baselitz, Penck, Lüperz, Immendorff, Chia, Cucchi, Paladino.. to je već po tradiciji jaka britanska skulptorska scena gde su protagonisti Cragg, Woodrow, Deacon, Kapoor, Opie, Houshiary... Među skulptorima iz raznih sredina u prvim redovima su Solano, Jetelova, Mucha, Prince, Nunzio... Stvar je izbora i opredelenja gde će se i da li će se uopšte u savremenoj skulpturi naći mesta za objekte Koonsa, Bickertona, Steinbacha, Schuttea, Vercrysea... Ne treba izgubiti iz vida još uvek vrlo aktivne autore iz prethodnih generacija: ranije minimaliste, pre svih Serru; od Britanaca Flanagan, od Nemaca Ruckiriema; nekadašnje italijanske poveriste Merza, Kounellisa, Anselma, Zorija, Penonea... Svi su oni (uz otvorenu mogućnost imenovanja niza drugih) tvorci materijalnih oblika ili prostornih ansambala za koje važe karakteristike već prihvaćenog i ustaljenog pojma skulpture ili pak one evidentirane u pomenutom pojmu skulpture u proširenom polju.

Iz oba ova izvora, dakle iz područja ustaljenog pojma skulpture i iz područja skulpture u proširenom polju, a možda još pre iz njihovih međusobnih ukrštanja, razvija se produkcija koja čini svet plastičkih oblika karakterističnih za skulpturu poslednje decenije. Već znatno ranije od razdoblja koje razmatramo skulptura je izgubila jednu od bitnih funkcija kakve je u prošlosti imala: to je funkcija spomenika, uloga "komemorativnog prikaza", kako će taj zadatak skulptorskog dela imenovati Rosalind Krauss. Posledica gubitka te istorijske obaveze dovela je skulpturu do njene definitivne isključenosti iz sveta namenskih predmeta i kao naličje toga do njene potpune uključenosti u svet estetskih, možda bolje reći umetničkih predmeta, dakle predmeta čija je jedina svrha izlaganje u zatvorenim ili otvorenim prostorima prepuštenim prikazivanju savremene umetnosti. Današnja skulptura je, po pravilu, svetovni predmet bez ikakve određene kolektivne misije; ta skulptura plod je imaginativne sposobnosti i sposobnosti realizacije skulptora kao pojedinca, umetnika koji sebe smatra specijalistom jedne svojevrstne umetničke discipline ili se po potrebi zado-



Anish Kapoor, Angel, 1989  
147

voljenja sopstvene vokacije skulpturom kao disciplinom povremeno bavi. To, nadalje, znači da pri izvođenju svojih tvorevina savremeni skulptor treba da vodi računa o nekim temeljnim zahtevima discipline u čije se područje upušta: da razmišlja o načinima ponašanja odabranih materijala, da razmatra mogućnosti kako oblik valja smestiti u prostoru u cilju kako da odgovori zahtevima gravitacije ili pak kako da te zahteve izigra nekom neobičnom invencijom forme i njenom prostornom postavkom. Pri tome je svestan da je izbor materijala koji služe pri nastanku savremene skulpture, posebno skulpture poslednjih desetak godina, došao do krajnjih granica svih raspoloživih sredstava: pored klasičnih skulptorskih gradiva i onih koje nudi industrijska tehnologija, u opticaju su najrazličitije vrste odbačenih stvari ili stvari namerno za ovu priliku stavljenih izvan dotadašnje upotrebe, kako bi se iz svih tih mnogobrojnih mogućnosti tražila šansa izgrađivanja neke novonastale plastičke tvorevine, konstrukta (nipošto konstrukcije) koji poseduje dotle nepoznate osobine telesnosti oblika u prostoru.

Ali nisu samo oblikovni problemi ti koji čine osnovno težište savremene skulpture; ovi su problemi tesno povezani, upravo prožeti problemima značenja, označavanja, beleženja smisla dela. Telo skulpture može se shvatiti, kako to predlaže Tomaž Brejc, kao neka vrsta "posude skrivenog simbolizma", poput specifične "retoričke figure" koja materijalizuje i iznosi na videlo najrazličitije opsesije, enigme, fantazme, želje, mitske i arhetipske slike, drugim rečima projekcije mnoštva teško odredivih i odgonetljivih sadržaja kojima su zaokupljeni tvorci ovih umetničkih predmeta. Skulptura poslednje decenije nije, dakle, samo oblik u prostoru; ona je i predstava, imago, a razlika između nje i slike kao umetničkog predmeta prevashodno je u tome što se skulptura kao vrsta materijalizovane predstave ne samo gleda nego se i dodiruje, što nije u ophođenju jedino s našim vidom, okom, nego i s našom rukom, telom. Kada smo pred skulpturom mi smo uvek s našim telom u kontaktu s nekim drugim telom; jedna od razlika između tih tela je u tome što je prvo (skulptura) zadato u svom prostornom položaju a drugo (naše telo) je u stanju stalne promene položaja, voljnog biranja visine, blizine ili daljine, jednom rečju traženja tačke viđenja/dodira, mesta pristupa telu skulpture. Skulptor koji je svestan svih ovih osobina discipline kojom se bavi, a takav je skoro bez izuzetka današnji skulptor, namerno i često vrlo lucidno operiše upravo s tim našim pristupom i kretanjem u gravitacionom polju okoline skulpture: on zna da se tek odatle – iz te prve čulne etape komunikacije koja počinje s uočavanjem tvrdoće ili mekoće, glatkoće ili hrapavosti, ravnine ili zakrivljenosti, trajnosti ili privremenosti materijala, s doživljajem labilnosti ili stabilnosti položaja oblika u prostoru – nužno dopiranje do dela kao "kuće znaka", kao "čuvara simbola", do spoznaje o karakteru celovitog iskustva uključenog u razumevanje smisla jednog od strane umetnika obavljenog specifičnog rada. Skulptor poslednje decenije ponajmanje je neko ko uzdiže tehničku stranu sopstvenog rada, podjednako onu klasičnu zanatsku, kao i onu savremenu industrijsku. Za njega je tehnika onaj nužni stadijum vizualizacije mentalne slike koju o izgledu rada najčešće prethodno poseduje, ali pri tome sebi ipak postavlja zadatak da ta slika obavezno bude materijalizovana, oformljena, oteľovljena. To ga, uostalom, čini skulptorom, jednim od poslednjih ubeđenih "manuelaca" u vremenu kada su u umetnosti često bile dovoljne zamisli, intencije, koncepti. Skulptura osamdesetih i početka devedesetih godina nije reakcija suprotnosti na prevagu mentalnog faktora u umetnosti prethodnog razdoblja; ona je pre dopuna jednostranosti tumačenja mentalnog kao isključivo amaterijalnog, dematerijalizovanog. Mentalno je u ovoj vrsti umetničkog posla misaono, a savremeni skulptor onaj je koji prevashodno misli, ne samo rukuje, formom, materijalom, telom skulpture. To proizlazi iz potrebe današnjeg skulptora da u posao kojim se bavi uključi što više raspoloživih energija: svoj duh i telo, um ali i ruku, želeći da proverí šta upravo ruka u direktnom kontaktu s materijom može da uradi u vremenu kada se u mnogim područjima ljudskih aktivnosti teži njenom zapostavljanju, čak njenom potpunom zamenjivanju. Još jednom će skulptura, na kraju ovog veka koji je u umetnosti upoznao mnoge pohvale tehnici, biti disciplina koja govori u prilog ruci, govori o pohvali ruci. I neće zbog toga da bude manje savremena, manje u skladu s duhom (moderne ili postmoderne) epohe od svih ostalih načina fizički više ili manje olakšanog načina izvođenja umetničkog dela. Biće, štaviše, bogatija za jednu spoznaju, potpunija za jedno iskustvo: po njima, skulptura je u današnjoj porodici umetničkih disciplina možda ponajpre ona koja i svoga tvorca i svoga gledaoca ubeđuje da umetnost ove pozne, umom hipertrofirane civilizacije još uvek ima načina i mogućnosti da obojici – skulptoru i gledaocu – donese osećanje užitka u telesnom: to je zadovoljstvo procesom nastanka tela za prvog, to je zadovoljstvo doživljaja nastalog tela za drugog.

Katalog 6. pančevačke izložbe jugoslovenske skulpture, Pančevo, maj–juli, 1991.



## SKULPTURA U USLOVIMA NOVE NEPREGLEDNOSTI

### JEŠA DENEGRİ

Za obeležavanje problemskog lika skulpture koja nastaje u tekoćoj umetničkoj praksi moguće je i opravdano pozivati se na termin skulptura u proširenom polju, prema naslovu vrlo uticajnog teksta američke kritičarke Rosalind Krauss u kome se pojam proširenog polja opravdava time što su se “u poslednjih desetak godina pod skulpturom podrazumevale sasvim neočekivane stvari.” Neočekivane, naravno, u odnosu na izgled i oznake klasične skulpture, ali ne više toliko neočekivane ukoliko se imaju u vidu mnogobrojna oblikovna i tehnička rešenja koja je u svojim krajnje raznolikim praksama savremena umetnost upoznala i definitivno prihvatila. Termin skulptura u proširenom polju za koji se Rosalind Krauss zalaže, zapravo je termin koji svoju genezu duguje ideologiji novog kao jednoj od bitnih tekovina kulture modernizma i u njenom sastavu kulture istorijskih avangardi i posleratnih neoavangardi. Na temeljima iskustava modernističke predmetne redukcije i avangardnog ukrštanja rodova i postupaka dolazilo je u području skulpture do razdvajanja homogene i kompaktne mase plastičkog oblika u prostoru, težište oblikovnih intervencija prenosilo se na sam prostor u njegovim različitim modalitetima, potom se sve dublje zalazilo u ambijentalizaciju skulpture u galerijskim i izvangalerijskim prostorima, da bi se posle svih tih iskustava u trenutnom stadijumu ovog procesa napokon pristupilo preispitivanju i ponovnom utvrđivanju pojma skulpture kao čvrstog plastičkog tela u prostoru.

Savremena skulptura a pogotovo ona njena struja koja se svesno udaljava od prikaza antropomornog i predmetnog modela obavlja se kroz vrlo različite načine rukovanja materijalom namenjenim prostoru, materijalom smeštenim u prostoru. Umesto prostornog privida sa čime kao svojom medijskom osobinom računaju prizori slikarstva, u skulpturi je po prirodi medija reč o stvarnom prostoru, o stvarnosti prostora; reč je, dakle, o zahvaćenom, zaposednutom, masom skulptorskog tela osvojenom prostoru. Prostor savremene skulpture gotovo po definiciji je prostor prisutnosti, bukvalne fizičnosti oblika u okolini koja mu pripada. “Savremena skulptura – reći će Donald Kuspit – ne ograničava se na to da se projektuje u stvarnom prostoru i na stvarni prostor nego teži da taj prostor zauzme.”



Prostor zauzet materijalom, oblikom, plastičkim telom – to je ona ključna osobina skulpture koja proizlazi iz većine njenih osnovnih fenomenoloških karakteristika. Ali kako to izvesti, kako zauzeti prostor i kako njime ovladati, ostavljeno je umetniku samom, to je zadatak svakog pojedinačnog rešenja u području savremenih skulptorskih mogućnosti. U praksi, to je izvodivo na bezbroj unapred zadanih modela, iako postoje i dalje pouke tradicija koje pojedinim autorima prema njihovim sopstvenim izborima nude primere, preporuke, parametre.

Upravo na tom mestu, u načinu pojedinačnih intervencija u prostoru i rukovanja prostorom počinje da se odvija proces koji Kuspit naziva “preobražajem objektivnog stvarnog prostora u jedan mogući subjektivni prostor.” Pojam “subjektivni prostor” može da se shvati kao generalno obeležje svakog u prirodi umetnosti pojedinačnog, dakle subjektivnog ispoljavanja umetnika, mada u kontekstu kako ga koristi Kuspit, dakle u kompleksu moderne/savremene skulpture, taj pojam dobija dodatne i specifične karakteristike. Evo, uostalom, kako pomenuti autor te karakteristike detaljno opisuje: “Skulptura izmišlja dinamične prostorne maštarije... U njima stvarni prostor nije razoren nego je preobražen u delo unutar kojega se taj prostor ispituje. Skulptura to izvodi na ravni predstave potencijalnog prostora: stvarni prostor na kraju postaje sličan imaginarnom u onoj meri u kojoj imaginarni prostor postaje sličan stvarnom.”

Čime to, međutim, današnji skulptor zau-





zima i zaposeda prostor, čime osvaja teritoriju za koju smatra da mu pripada, da može biti deo i mesto njegovog rada? Zauzima ga, naravno, oblikom, telom ili možda najtačnije reći samim materijalom skulpture. Jer, u savremenoj skulpturi u proširenom polju nije obavezno da cilj umetnikove intervencije bude gradnja nekog postojanog oblika, neke zatvorene forme, jednom rečju definitivno dovršenog rada koji se nikada više ne bi mogao razdvojiti u svoje sastavne delove. Umesto toga, savremena skulptura, naročito ona u njenom proširenom polju, često je nakupina materijala organizovanog u prostoru, može da bude prividno proizvoljni ali u suštini ipak vrlo određeni raspored građe u prostoru. A pored toga to je skulptura kao novonastali predmet, skulptura–objekt, neka nova konstrukcija od vrlo različitih sredstava; najčešće onih koje je moguće naći na stovarištima ili čak otpadima upotrebljenih materijala poput željeza, drveta, cigli, stakla, gume, nipošto onih klasičnih i klasično obrađenih poput kamena i bronz. Otuda skulptorski postupak danas nije modelacija skulpture namenjene bilo kojem prostoru, to je sama organizacija materijala predviđena da se nađe u nekom određenom prostoru, ponekad je neka vrsta prostornog crteža ili je to pak neka imaginarna nefunkcionalna arhitektura ili tačnije rečeno arhitektonska skulptura mišljena u skladu s konkretnim prostorom, realizovana na licu mesta, urađena in situ.

Kada zaposedne prostor, kada ga zauzme, oblik skulpture ili skulptura kao oblik ne može da izbegne jedan od dva sledeća osnovna načina orijentacije u prostoru: može da bude horizontalna postavka u kojoj se ovladavanjem tlom kao mestom izlaganja naglašava energija gravitacije ili pak može da bude vertikalna postavka u kojoj kada i nije neposredno vidljiva ipak potencijalno postoji ideja lika, figure, tela. Naročito ukoliko je format oblika/objekta takvih dimenzija da se prema prostoru odnosi agresivno, osvajački, svaki će od ovih načina ambijentalizacije skulpture posedovati tim izrazitiji fizički učinak. Ali takav učinak ne mora da proiđe iz pune mase, iz volumena skulptorskog tela: prostorno dejstvo savremene skulpture moguće je, naravno, da se ostvari odsustvom mase, napuštanjem i negiranjem volumena, postojeći poput nekog trodimenzionalnog, samim materijalom izvedenog crteža u prostoru. Ipak i tada biće potrebno da čak lišena pune mase skulptura pored viđenja, gledanja, zatraži od gledaoca ophođenje dodirrom, taktilnim iskustvom. Optičko i haptičko nisu, dakle, dva izdvojena puta pristupu obliku i objektu skulpture, to su naprotiv nedeljive osobine načina komuniciranja sa savremenom skulpturom koju zaista prvo opažamo pogledom ka kojoj ujedno, da bismo je potpunije osetili i da bismo se s njom suočili kao s telom u prostoru, moramo prići iz potpune blizine, odmeriti se s njom prisutnošću i kretnjom našeg sopstvenog tela.

Ali savremeno skulptorsko delo ili skulptorska instalacija u prostoru neće se zadovoljiti jedino tim zaposedanjem mesta izlaganja, fizičkim savladavanjem materijala od kojega nastaje. Očekuje, naprotiv, da iz rukovanja materijalom, iz organizacije prostora proisteknu rasponi značenja koji će gledaoce tog dela/instalacije upućivati ka različitim referentnim tačkama, ka misaonim i mentalnim oblastima kojima je umetnik zaokupljen, koje kroz materijalni status oblika/objekta iznosi na videlo. Otuda se delo savremene skulpture može doživeti i shvatiti kao neka tajanstvena tvorevina ljudskih ruku i ljudskog duha, kao plod intervencija za čije je obeležavanje Tomaž Brejc našao nekoliko vrlo pogodnih termina označavanja. Po njemu, takvo delo može da se vidi kao "posuda skrivenog simbola", drugim rečima kao posuda iz čije unutrašnje zapremine umetnik "pušta u opticaj lavinu simboličkih asocijacija." Zaista, iz oblikovnih postupaka i iz načina gradnje nekog plastičkog objekta izbijaju mnogobrojne intencije umetnikove volje i njegove svesti, ali isto tako i možda u podjednako meri otkrivaju se sadržaji naloženi u njegovom potisnutom i zaklonjenom nesvesnom. Savremena skulptura na taj način postaje svojevrsna predstava, imago, u koju su uvedene i upletene, u kojoj su sačuvane različite projekcije umetnikovih egzistencijalnih iskustava. U takvom slučaju, skulptura postaje umetnikov dvojniki, njegovo drugo ja, produžetak njegovog postojanja, sprovodnik prenosa energije iz živog i dinamičnog umetnikovog tela u statično ali na posebni način takođe živo telo umetničkog dela.

Umetnikovo telo i telo skulpture, a potom telo skulpture i telo njenog gledaoca postoje jedino u relaciji, u ophođenju jednog s drugim, drugog s prvim. Telo u svim ovim slučajevima ne znači, međutim, samo vanjštinu vidljivog; kao što naše telo poseduje unutrašnje organe tako isto može da bude i sa telom skulpture. Ne samo, dakle, epiderma, koža i kora tkiva mase, nego praznina i šupljina skrivena i tek naslućena u unutrašnjosti oblika čini, zapravo, integralni korpus skulptorskog objekta. Naslućivanje da u tom telu skulpture zaista postoji nešto iznutra ili unutra, nešto više od vidljivog, najavljuje onaj tajanstveni energetski potencijal po kojemu se oblik skulpture kao umetnički oblik bitno razlikuje od nekog upotrebnog objekta. Zato čak i kada se gradi od korištenih materijala, ovakva skulptura neće upućivati na poetiku oživljavanja i umetničkog imenovanja odbačenog funkcionalnog predmeta. Naprotiv, pokazivaće da je i skulptura krhka poput nekog živog organizma koji celom





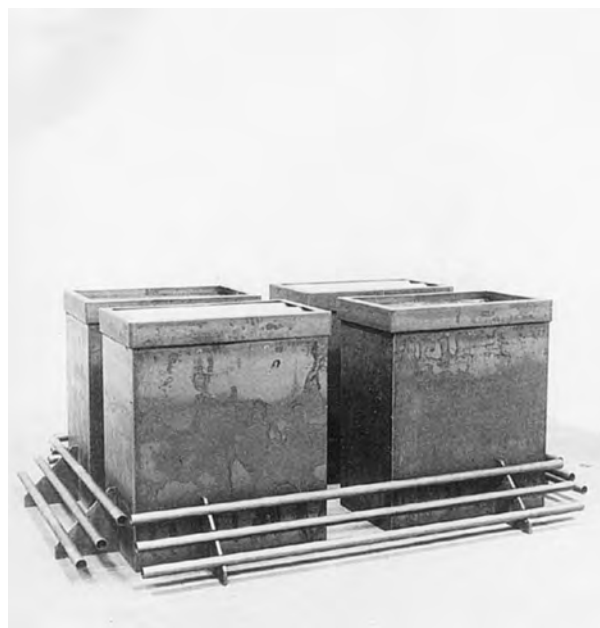
svojom građom odaje fizičku nepostojanost, koji ne može da izbegne starenje, koji unapred pristaje na neki budući, možda čak i vrlo skori trenutak nestajanja. Savremena skulptura u pravom smislu toga pojma, dakle ona koja pristaje na iskustvo i iskušenje savremenosti kao postojanja u prolaznom vremenu, definitivno i dobrovoljno napustila je status socijalno privilegovanog predmeta – a to u disciplini skulpture znači status trajnog monumenta – da bi poput svih drugih bića i stvari u svetu posedovala i sa njima delila sudbinu neminovne i neizbežne smrtnosti.

Ali ne jedino savremena skulptura i njoj bliske skulptorske instalacije, nego i celokupna umetnička situacija kraja veka u koju se ovi načini izražavanja uključuju, nalazi se danas u atmosferi ako ne baš trenutne smrtnosti a ono ipak kratkotrajnosti umetničkog dela koje u savremenoj civilizaciji sa svim ostalim njenim produktima deli ritam ubrzanog življenja, što drugim rečima znači i ritam nezaustavljivog trošenja, rasipanja, rasplinjavanja, entropije. Naročito je tome izložena ona vrsta umetnosti koja se sama dobrovoljno vezuje uz masovne medi-

je, koja prihvata status i sudbinu informacije, koja zbog toga oseća da joj do kraja pripada jedino hitri i kratki trenutak savremenosti. Upravo iz takvog razumevanja položaja umetnosti u savremenom svetu proizašao je jedan kritički termin danas u čestoj upotrebi: to je pojam savremenizma (Contemporarism), za koji će Germano Celant reći da ga je "proizvela poslednja decenija patološke i konformističke teskobe koja sadašnjost prenosi u apsolutni okvir informacije"... "U takvim slučajevima – nastaviće i zaključiti Celant – umetnost je shvaćena kao slučajna vežba vezana uz dati kontekst, hraneći se nadahnućem ideje i čina."

Da li savremena skulptura, usto skulptura u proširenom polju, pripada ili se možda odupire ovom skoro poraznom opisu ukupnog položaja umetnosti u sadašnjem trenutku? Ili zato što se ipak još uvek gradi, izvodi (rukom ili uz pomoć nekog tehničkog sredstva i pomagala), a ne što se jedino pušta u opticaj posredstvom kanala masovnih informacija, skulptura ima neki drugačiji status u/od umetnosti kojom vlada upravo opisani virus savremenizma? Odgovor, dakako, nije moguće dati drugačije nego uvidom u samu umetničku praksu, a indikativno je to da se više nego u bilo kojoj drugoj oblasti savremene umetnosti upravo praksa skulpture u poslednje vreme nalazi u usponu, širenju, razvitku. Praksa je, dakle, nanovo (ili bolje reći nikada nije prestala to da bude) bitni oslonac u razumevanju i prosuđivanju procesa zbivanja u savremenoj umetnosti; na praksi se temelje načini gledanja i načini tumačenja umetničkih rezultata. Istina da je danas umetnička praksa krajnje disperzivna, disparatna, kontradiktorna, jednom rečju neuhvatljiva; kao i mnoge oblasti takođe i umetnost živi u situaciji "nove nepreglednosti", kako je bitnu osobinu ukupnih duhovnih i kulturnih zbivanja u savremenom trenutku nagovestio Jürgen Habermas. Nastajući u takvoj situaciji, današnja umetnost zaista je nepostojana, prevrtljiva, proizišla iz igara prerusavanja, iz dvojnih uloga jednog istog lika, iz najrazličitijih strategija simulacija i simuliranja, ali uprkos toga ili zahvaljujući baš tome što je takva, to ostaje praksa danas jedino moguće umetnosti, umetnosti ovog trenutka koji nam jedino i jedini pripada, samo u kojemu je moguće postojati. Nikako nije drukčije ni sa savremenom skulpturom, onom koja nastaje u poslednjoj deceniji veka na izmaku, sa svim njenim osobinama kojima ova drevna umetnička disciplina negde na graničnim tačkama svojih definicija, dakle u svom zaista skoro beskrajno proširenom polju, ipak još uvek uspeva da zadrži bitne oznake svog mogućeg i samim tim sačuvanog, čak i obnovljenog problemskog identiteta.

Košava, 11, Vršac, novembar 1993, str. 56–58





## **FILOZOFIJA SKULPTURE - FRAGMENTI I STIHovi**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

1.

Pojam skulptura, danas, nije jednoznačan i svodljiv na zajednički, zbirni i konstitutivni koncept umetnosti skulpture. Između sveta u kome se konstituiše koncept skulpture i sveta u kome se konstituiše morfologija skulpture postoji hijatus. Između istorijskog pozicioniranja pojedine skulpture (strukturalne ili fenomenološke lokacije, karakterizacije, indeksacije i deskripcije) i koncepta istorije skulpture postoji hijatus. Razlike, otkloni, pomaci i tragovi na koži tela.

Rosalind Krauss status definisanja skulpture identifikuje sledećim rečima:

“No, ja bih smjerno primijetila da dobro znamo što je kiparstvo. Jedna od tih stvari koju znamo jeste da je kiparstvo povijesno ograničena, a ne univerzalna kategorija. Kao i svaka konvencija, kiparstvo ima svoju unutarnju logiku, svoj vlastiti skup pravila, koja, iako se mogu primjeniti na raznolike situacije, nisu po sebi previše otvorene za promjene. Logika kiparstva, čini mi se, nedjeljiva je od logike spomenika. Zahvaljujući toj logici kip je komemorativni prikaz. On stoji na određenom mjestu i govori simboličkim jezikom o značenju ili upotrebi tog mjesta. ... Budući da djeluje u odnosu na logiku prikazivanja i označavanja, kipovi su normalno figurativni i vertikalni, a njihova su postolja značajan dio strukture jer posreduju između stvarnog mjesta i reprezentativnog znaka. Nema ničeg nerazjašnjenog u ovoj logici; shvaćena i provedena, ona je stoljećima bila izvoriste silnog stvaranja kipova u zapadnoj umjetnosti. Ali konvencija nije nepromjenljiva i došlo je doba kada je logika počela propadati. Pri kraju devetnaestog stoljeća bili smo svjedoci nestanka logike spomenika. Taj se nestanak odvijao postepeno. Ali nameću se dva slučaja, i oba nose oznake svog prijelaznog statusa. Rodinova Vrata pakla i njegov kip Balzac zamišljeni su kao spomenici. “Vrata pakla” su naručena 1880. kao vrata za planirani muzej primjenjene umjetnosti; Balzac je naručen 1891. kao spomenik književnom geniju koji je trebalo biti postavljen na određenom mjestu u Parizu. Promašenost ovih djela kao spomenika nije vidljiva samo po tome što u raznim muzejima raznih zemalja možemo pronaći čitav niz njihovih verzija, dok nijedna verzija ne postoji na originalnom mjestu – obje su narudžbine na kraju propale. Njihova je promašenost urezana u samu njihovu površinu: vrata su izdubljena i protivno vlastitoj strukturi pokrivena ukrasima do te mjere da im se već s lica čita njihovo nefunkcionalno stanje; Balzac je izveden s takvim stupnjem subjektivnosti da čak ni Rodin nije vjerovao (kao što potvrđuju njegova pisma) da će delo biti prihvaćeno.

Rekla bih da s ova dva kiperska projekta prelazimo prag logike spomenika i ulazimo u prostor onoga što bismo mogli nazvati njegovim negativnim stanjem – svojevrsnu neukotvljenost, bezzavičajnost, posvemašnji gubitak mjesta. Što znači da ulazimo u modernizam, budući je kiperska produkcija upravo u razdoblju modernizma djelovala u odnosu na gubitak mjesta, stvarajući spomenik kao apstrakciju, spomenik kao puku oznaku ili postolje, bez namjenskog mjesta i samo-upućujuću.

Kao negativno stanje spomenika, modernistički kip je istraživao neku vrstu idealnog prostora, područje odsječeno od zamisli vremenskog i prostornog prikazivanja, novu i bogatu žilu koja se neko vrijeme mogla plodonosno kopati. No, žila je bila ograničena i, pošto smo je otvorili početkom stoljeća, ona se oko 1950. počela iscrpljivati. Drugim riječima, počeli smo je sve više i više doživljavati kao čistu negativnost. Tada je modernistički kip izgledao kao svojevrsna crna rupa u prostoru svijesti, nešto čiji je pozitivni sadržaj bivalo sve teže odrediti, nešto što se dalo odrediti samo u okvirima onoga što nije. Kip je ono u što bubenmo kada se uspravimo da vidimo sliku, rekao je Barnett Newmann 50-ih godina. No vjerojatno bi za djela kakva nalazimo u ranim 60-im godinama bilo točnije reći da je kiparstvo ušlo u kategorijalno ničiju zemlju: kiparstvo je postalo ono što se nalazi na ili ispred građevine koja nije građevina, ili ono što je u krajoliku koji nije krajolik (Kiparstvo u proširenom polju, 1978).

Ono što opisuje Rosalind Krauss jeste, zapravo, priča o transcendentnom označitelju. Transcendentalni označitelj jeste označitelj koji započinje označiteljski lanac. Pokazuje se kako označiteljski lanac zapadne istorije skulpture počinje (kao spomenik, znak mesta, znak prisutnosti) kako se završava u autonomnom i subjektivnom izrazu bez-mesta, odsutnosti, odloženosti, i, time, kako započinje novi označiteljski lanac modernizma (moderne skulpture, modernističke skulpture) koji ima svoj kraj, nakon koga... Negativitet modernističke skulpture (biti bez mesta, biti apstrakcija, biti ono što radi sebe i za sebe TU jeste, biti crna rupa) izbija kao jedno suštinsko svojstvo dijalektike skulpture: njenog ispadanja i dovršavanja istorije jednog mogućeg ulančavanja i potencijalnog uspostavljanja drugog ulančavanja. Između multiplikacije i kastracije se krije istorijski estetski efekat (simptom) skulpture kao sveta, institucije ili istorije od kraja devetnaestog do kraja dvadesetog veka.



Filozofija razlika (*différance*) unutar umetnosti skulpture proteže se i u dijahronijskim grananjima odsutnosti ili odloženosti oblika i u sinhronijskim uporednim ravnima postojanja, prisutnosti i odsutnosti tela. Umesto tela kip, umesto kipa figura, umestu figure objekt, umesto objekta sama-gotova-stvar (*ready made*), umesto *ready madea* ideja skulpture, umesto ideje skulpture mimezis istorijskih skulpturalnih uzoraka (arhiv skulpture) u citatno kolažnim produkcijama, itd.

Pojam skulptura nije jednako značeci za arheološke i etnografske studije, za istoriju umetnosti i psihoanalizu ili teoriju vizuelne percepcije. Ritualne neolitske figurice erotizovanih boginja, megalitski pra-arhitektonski prostori, totemske figure, antički hramovi sa kipovima, srednjovekovne crkvene arhitektonike, renesansne i barokne figuralne skulpture, vrtovi ili klasicističke kopije ne potpadaju pod isti domen vrednosti, značenja, utilitarnih funkcija i prostorno-materijalnog preobražaja u estetsko ili preobražaja neestetskih učinaka smisla komada u estetski autonomni prostorno-materijalno-vizuelni fenomen umetnosti skulpture.

Umetnost skulpture je pojam nastao u burnom razdoblju geneze modernosti od renesansne (kada su utemeljeni formalni figuralni modusi plastičkog trodimenzionalnog objekta ili kipa) do prosvetiteljstva (kada su utemeljeni i zaokruženi specifični paradigmatički okviri umetnosti kao discipline ili institucije i skulpture kao specifične discipline u okviru lepih (vizuelnih, likovnih) umetnosti). Od tla do zgrade i od zgrade do kipa i od kipa do objekta i od objekta do instalacije i od instalacije do prostornog materijalnog teksta kao izraza besede skulpture.

## 2.

Skulptura je u užem smislu trodimenzionalni objekt koji ima barem neko od skulpturalnih svojstava (plastičko, zapremina, virtuelno, masa, materija, prostor). U širem smislu skulptura je objekt, skup objekata, prostorna instalacija objekata ili bilo koji poredak nastao evolucijom ili revolucijom u okviru istorije, discipline ili institucije skulpture. Varijante termina umetnost skulpture su termini vajarstvo (od specijalizacije *manu lenog/telesnog čina* ka instituciji) i kiparstvo (od stvari preko objekta do predstave tela; predstava tela ili figura jeste kip i od kipa preko objekta do instalacije ili performansa, odnosno teksta).

Umetnost skulpture je istorija, sistem i praksa umeća stvaranja, posredovanja i recepcije trodimenzionalnih objekata. Pojam skulpture je istorijski ograničen i određen, nije univerzalna transistorijska kategorija. Kao i svaka konvencijama i istorijom određena aktivnost skulptura ima svoju unutrašnju logiku i vlastita pravila. Ali, skulptura jeste i u polju Drugog (druge umetnosti, percepcije, želje, naddeterminacije). Pojam umetnosti skulpture obuhvata više različitih istorijskih formacija i skupova pravila, tako da postoji više pojmova umetnosti skulpture. Svaki umetnički trodimenzionalni objekt ne mora da bude skulptura. *Ready madei*, *asamblaži*, dela kinetičke umetnosti ili instalacije minimalne, postminimalne, postobjektne i konceptualne umetnosti ne moraju se definisati i prihvatati za skulpturu. Pod izvesnim uslovima ta se dela mogu posmatrati i interpretirati kao skulptura, pod izvesnim drugim uslovima ona se mogu posmatrati i interpretirati samo kao umetnička dela, kao nešto izvan ili preko (*beyond*) institucije ili istorije skulpture.

Uobičajeno su razvijena dva pristupa definisanju skulpture: (1) ontološko, morfološko i tehno-medijsko određenje skulpture kao umetničkog i estetskog trodimenzionalnog objekta koji poseduje skulpturalna svojstva, i (2) relativističko i institucionalno određenje koje skulpturu definiše kao istorijski promenljivi sistem (disciplinu, instituciju, istoriju, tradiciju) konceptualnih, ontoloških, morfoloških i tehno-medijskih svojstava.

Po prvom stanovištu da bi neki predmet bio skulptura mora biti trodimenzionalan statičan objekt realizovan uobičajenim skulptorskim tehnikama (klesanja, vajanja, livenja, zavarivanja) kojima se ostvaruju skulpturalna svojstva (plastičko, volumen, masa, materijalnost, prostor). Evolucija skulpture u ontološkom smislu kao umetničke discipline postoji dok se ova svojstva razvijaju i ističu. Po američkom modernističkom teoretičaru umetnosti Michaelu Friedu komadi i specifični objekti minimalne umetnosti (Donalda Judda, Roberta Morrisa, Richarda Serre) izneveravaju pojam skulpture pošto tretiraju predmet kao doslovan materijalni predmet, a ne izuzetni likovni (plastički, virtuelni) predmet u polju dejstva metaforičnog (simboličkog aktiviranja i provociranja supstance). Skulptura jeste skulptura, ne po svom fenomenološkom opisu (stvaranja, postojanja, pojavljivanja ili recepcije stvari, prostornog materijalnog poretka kao objekta), već po moći tog poretka da oživi (metaforizuje, simbolički odredi) izgled (ono što će biti viđeno okom i telom kao telo, arhitektura, prostor ili, čak, u idealnom smislu stvar).

Po drugom stanovištu skulptura je kao umetnička disciplina neka vrsta istorijske institucije koja obuhvata različite vrste objekata od ritualnih etnoloških komada preko arhitektonskih elemenata i objekata do tradicionalnog mimetičkog kipa i mo-

dernističkih asamblaža, ready madea ili samog ljudskog tela u body artu. Zamisao skulpture je otvoren koncept kojim se obuhvataju objektna i prostorna umetnička dela nastala evolucijom (revolucijom) likovnog pojma skulpture ili eksperimentima koji se ne pozivaju na ovu tradiciju, ali rade sa objektivnim i prostornim fenomenima. Karakteristična su dva stava:

(a) smatra se da ne postoje suštinska ontološka, morfološka i tehno–medijska svojstva skulpture, već da je pojam skulpture određen namerama i definicijama umetnika i kritike, i

(b) smatra se da se pojam skulpturalnih likovnih svojstava može proširiti da obuhvati i nove materijalne, tehno–medijske i konceptualne odrednice objekta i prostora.

U pitanju je relativistička koncepcija skulpture. Relativizam je naziv za više filozofskih i teorijskih doktrina po kojima istinitost nekog tvrđenja ne zavisi od referencijalnog odnosa iskaza (skulptura kao iskaz, izraz, trag) i sveta, već:

(1) od pravila na kojima se zasniva teorija kojom se nešto tvrdi (nominalizam) – skulptura kao institucija koja izražava konvencije, ugovore i definicije skulpture: skulptura je izraz pravila i definicija skulpture kao institucije;

(2) od načina na koji se tvrđenje upotrebljava u jeziku discipline u kojoj se izriče, odnosno, od pogodnosti i konzistentnosti izricanja sa drugim tvrđenjima teorije, smisaonom celinom teorije i životnim situacijama teorijskog subjekta (funkcionalizam ili kontekstualni relativizam) – skulptura kao širi okružujući skup uslova pod kojima se nešto prihvata za skulpturu kao umetničko delo, na primer, rasprava Lecher System grupe Art&Language: da li je proizvedeni elektromagnetni talas skulptorsko delo ili ne?

(3) od toga da li korisnik ima od tvrđenja neku praktičnu ili spoznajnu korist (pragmatizam) – skulptura kao izvestan odnos posredovanja između subjekta i sveta (tradicija), subjekta i unutrašnjih doživljaja (modernizam), skulpture kao teksta i drugih tekstova kulture (postmodernizam);

(4) od stava da istinitost teorije zavisi od individualnih bioloških, psiholoških i duhovnih svojstava čoveka nezavisno od iskustava sveta koji ga okružuje (solipsizam) – skulptura kao artefakt, autonomni proizvod koji sa prirodnim svetom ne deli ništa, koji jedino postoji kao umetničko delo i time uspostavlja i ispunjava sve svoje perceptivne, značenjske, smisaone i vrednosne funkcije;

(5) od stava da ljudska spoznaja isključivo zavisi od jezika ili simboličkog izražavanja (semiotičkih i semioloških sistema) i konteksta u kome subjekt deluje (lingvistički i semiotički relativizam) – umetnost skulpture kao svet čija je funkcija (izraz) pojedinačno skulptorsko delo;

(6) od kritičkog stava da ne postoje naučne, filozofske i estetičke teorije koje su egzaktni opisi, predstave i interpretacije sveta, pokazuje se da je svaka teorija formalna konstrukcija koja se pripisuje svetu a ne konačni istinit opis i objašnjenje sveta (kritički relativizam) – skulptura je izvestan konceptualizovan (teorijski postavljen) konstrukt kipa, objekta, instalacije, a ne odraz ili predstava objektnog i prostornog stanja sveta.

### 3.

Skulpturalno je skup osobina koje treba da poseduje jedan objekt da bi bio likovno umetničko delo nazvano skulptura. Skulpturalno označava sledeće osobine objekta:

(1) plastično je likovno obrađena (klesana, vajana, livena, otisnuta, slikana) prostorna otvorena ili zatvorene površina,

(2) zapremina (volumen) skulpture je prostor koji plastička površina obuhvata i nagoveštava, ona može biti otvoren, zatvoren, pun i prazan volumen,

(3) virtuelni volumen i virtuelna plastička površina je ostvarenje vidljivog prostora koji je ožvljen (učinjen vitalnim) pomoću imaginativnog stvaralačkog čina skulptora,

(4) masa je količina materije (materijala) koju skulptura kao predmet poseduje i pokazuje,

(5) materija je vrsta konkretne supstance od koje je skulptura načinjena (drvo, kamen, glina, gips, bronza, poliester, čelik, iverica),

(6) prostor, i

(7) pismo: ona vrsta unošenja ili uvrštavanja koja čini mogućim da se nešto ili neko upiše u događaj ili istoriju skulpture, odnosno, reč je o znanju (konceptu skulpture) koji se upisuje u širu tvorbu skulpture umetnosti (kao što se pojedinačni glas (parole) upisuje u širu govornu tvorbu jezika kao sistema (lange)).

Zadržimo se na razlikovanju tri karakteristična prostora skulpture: unutrašnji, spoljašnji i ambijentalni prostor.

Unutrašnji prostor je zapremina (volumen) koji plastička površina skulpture obuhvata. Unutrašnji prostor je prostor koji se ne može videti okom, prema kome se telo postavlja, ali koje ne zauzima. To je analogija idealnog, u metaforičnom smislu materičnog prostora (Kuspit). Tradicionalna skulptura kipa i skulptorske forme zasniva se na zatvorenoj plastičkoj površini koja obuhvata zatvorenu i konačnu punu ili šuplju zapreminu. Nema povratka... Moderna skulptura je započela otvaranje plastičke površine i time zapremine od skulpture Umberta Boccionia Razvoj flaše u prostoru (1912) do poetike šupljine i otvorene skulpture Henrya Moora Korpa za ptice (1939) ili Kaciga glava br. 2 (1950). Skulptura kao meduzina glava... Otkrivanje skrivenog. Oko naspram nevidljivog, telo se uvodi u prvobitno mesto odsutnosti.

Spoljašnji prostor je: (a) plastički prostor spoljašnje površine objekta, i (b) strukturalni i konstruktivni prostor odnosa elemenata skulpture, na primer, kod kipa odnos ruke i glave, odnosno, kod apstraktnih i konstruktivističkih skulptura odnos elemenata skulpture. U Rodinovoj skulpturi Građani Kalea (1886) spoljašnji prostor je međuprostor i prostor odnosa između figura. U skulpturi Olge Jevrić Komplementarne forme (1956–57) spoljašnji prostor je odnos i međuprostor konkavne i konveksne forme koje su i razdvojene i povezane gvozdanim šipkama. U većini skulptura Anthonya Caroa od Dvadeset četiri časa (1960) do Daleki sever (1969–70) provociran je spoljašnji prostor skulpture. Skulptura nije objekt ili odnos objekata, već struktura međusobno povezanih komada (profila, ploča, šipki) koje se protežu horizontalno u prostoru označavajući prostorna mesta komada i njihove potencijalno–ambijentalne među–odnose. Spoljašnji prostor skulpture je prostor koji je načinjen za oko i za telo koji čini mogućim da tradicionalna ili moderna skulptura budu skulptura (pojedinačni izraz, analogija lingvističkom konceptu parole). Otkrivanje onoga što je načinjeno da bude otkriveno. Kasnije, od futurizma i kubizma prema konstruktivizmu i asamblazu gubi se ovaj odnos unutrašnjeg i spoljašnjeg. Gubi se privilegovani status spoljašnjeg prostora skulpture u odnosu na unutrašnji (skriveni) prostor skulpture. Spolja i unutra postaju koncepti (obećanja) prostora: ambijenta. Na primer, Tatlinov Ugaoni reljef (1915) poništava predmetnost u ime prostornosti. Skulptura kao da postaje model (predstava i simulacija instalacije i ambijenta). Tek mnogo kasnije nastaje ambijent i instalacija. Tek mnogo kasnije, nakon futurizma, kubizma i konstruktivizma, biće ispunjeno obećanje prostora (instalacije i ambijenta). Imaginarni fikcionalni skulptorski prostor je tragao za svojim Realnim.

Ambijentalni prostor skulpture je prošireni spoljašnji prostor u kome je skulptura postavljena, koji ona određuje, iz koga se izdvaja kao objekt i u koji se utapa kao obećanje prostora. Razlikuju se četiri slučaja:

(a) neposredni prostor skulpture je postament i neutralni galerijski ili muzejski prostor u kome se skulptura postavlja na postament i izlaže,

(b) konkretni i doslovni prostor tla na koje se skulptura postavlja (tlo parka, galerijski pod ili pod arhitektonskog zdanja) i konkretni ili doslovni prostor okruženja u koje se ona uklapa, iz koga se izdvaja ili koje obećava,

(c) prostor instalacije kao prostor u kome se skulptura, njeni delovi, objekti ili objektni odnosi smeštaju – pri tome ne nastaje kontinuum, ne nastaje totalizacija (dijalektički obrt) odnosa objekata u celovit prostorni kontinuum, i

(d) ambijentalni prostor, tj. skulptura je element ambijenta koji se ostvaruje rasporedom i aranžmanom skulptura u galerijskom, prirodnom ili javnom prostoru; ali to nije prost raspored elemenata u sudu (sobi), to jeste odnos celine koja je nadređena svakom pojedinačnom elementu (perceptivni aspekti elementa su funkcija celine prostora, ali, u izvesnim slučajevima, element prikazuje celinu).

#### 4.

Modernistička skulptura (misli se na skulpturu dvadesetog veka) razvijana je u dva dominantna dispartna pravca: (i) u smeru postignuća autonomne umetnosti (discipline, institucije, pa čak, možda, i fenomena) skulpture lociranjem i izdavanjem bitno skulptorskih (plastičkih) aspekata: koji vode ka samoj objektnosti (u delima Tonya Smitha) ili prostornom crtežu, kako bi to rekao Clement Greenberg (u delima, na primer, Davida Smitha), (II) u smeru dekonstrukcije, u prvom koraku, formalnih figurativnih modusa skulpture i, u sledećem koraku, fenomenološke i konceptualne autonomije skulpture kao umetnosti.

Ova dva dispartna toka određuju dijalektiku umetnosti skulpture u dvadesetom veku. Ona biva razvijana kao nešto izuzetno i posebno strano ostalom svetu, pogotovo, prirodi, ali, ona biva razvijana i kao nešto u odnosu sa drugim telom, objektom, supstancom, poretkom, sistemom, pogledom, itd. Drugim rečima, moderna skulptura se nalazi u središtu okulo-



centrizma (hegemonije vizuelnog nad svim drugim aspektima skulpture) i izmešta se iz okulocentrične naddeterminacije ukazivanjem da je skulptura izraz definicija skulpture.

Zadržaćemo se na istoricističkoj dekonstruktivnoj liniji i modusima dekonstrukcije fenomenološke i konceptualne autonomije skulpture kao umetnosti. Idealni prototip modernističke skulpture je vidljivi i čvrsti trodimenzionalni komad srednjih (do ili oko ljudskih) dimenzija. Skulptura je trodimenzionalni predmet (date mase) koji ispunjava prostor određenih dimenzija (volumen). Integrativni specifično skulptorski vizuelni spoj volumena, mase i površine (opne) koja obuhvata volumen i masu naziva se plastički kvalitet. Plastički kvalitet se razlikuje od pikturnog kvaliteta upravo po tome što nije integrator materijalnosti i vizuelnosti površine, već je integrator mase i volumena prostornom površinom trodimenzionalnog predmeta. Dekonstrukcija plastičkog totaliteta skulpture kao umetnosti vodila je:

(a) zamisliva strukture (kolaž, prostorni kolaž nazvan asamblaž, konstrukcija, struktura, modul, pa čak i mašina u kinetičkoj umetnosti);

(b) zamisliva ready madea, koje su se granale u smerovima: (b.1) uslova pod kojima se nešto upotrebljava (Ludwig Wittgenstein nas u svom poznom radu usmerava ka opisivanju, razumevanju i tumačenju različitih uslova upotrebe) u jeziku, u ponašanju, u kulturi ili u umetnosti, ali i u smeru (b.2) uslova pod kojima se nešto pojavljuje (od Husserla i Heideggera do Merleau Pontya) ne samo za naše oko (oko kao zastupnik uma, duha), već i za naše telo.

Pomak od objektnog ka strukturalnom konceptu skulpture značio je pomak, u teorijskom smislu, od fenomenologije ka strukturalizmu:

- od doživljaja skulpturalnog u koje ponire telo pogleda i tela posmatrač naspram tela skulpture,
- ka projektovanju skulpture kao modela ili predstave formalnih koncepata sintakse, geologije, matematike (geometrije, topologije).

To znači da je totalitet fenomena zamenjen fragmentiranom shematikom odnosa. Skulptura nije više zamišljena kao celoviti (zatvoreni) komad, odnosno, kao trag mimetičke organske celovitosti tela koja obuhvata biće (telo kao posuda bića i skulptura kao mimezis ili simbolički poredak upravo te posude bića), već kao strukturalni (formalni) odnos elemenata u trodimenzionalnom prostoru. Strukturalni funkcionalni odnos elemenata u trodimenzionalnom prostoru podleže trostrukoj artikulaciji:

- (a) artikulaciji u polju percepcije,
- (b) artikulaciji u polju konceptualizacije formalnih odnosa u prostoru, i
- (c) artikulaciji retoričkih moći skulpture: skulptura–retorika–figura.

Ovakvu prevratničku operaciju, koja je pre konceptualne prirode nego telesne ili tehničke, izveli su umetnici futurizma i konstruktivizma postavljajući predmet kao strukturu predmeta koja predstavlja predmet u pokretu (futurizam) ili predstavlja industrijski proizveden (konstruisan) predmet građevinarstva, arhitekture i mašinske tehničke civilizacije. Tek na osnovu mimezisa tehničke konstrukcije (mašinske, građevinske, arhitektonske) skulptori su razvili sopstvene formalizacije koje su išle ka elementarizmu i konkretizmu strukture kao formalne strukture ili vizuelizacijama matematičkih modela i psiholoških perceptivnih shema (setite se kako su modernistički skulptori bili fascinirani teorijom geštalta). Konstruktivistička skulptura je tokom veka evoluirala u smeru kinetičke skulpture i ambijentalne umetnosti.

Kinetičkom umetnošću se nazivaju umetnička dela koja se pomeraju ili kreću u prostoru ili stvaraju vizuelnu iluziju kretanja. Razlikuje se tri vrste kretanja u kinetičkoj umetnosti:

- (I) stvarno kretanje – mobilni, pokretno osvetljenje, mehaničko mašinsko kretanje,
- (II) virtuelno kretanje – reakcija posmatračevog oka na statične vizuelne podsticaje, tj. stvaranje optičke iluzije kretanja i vibriranja statičke vizuelne strukture, i

(III) kretanje posmatrača ispred umetničkog dela ili manipulisanje delovima umetničkog dela čime ono menja svoj vizuelni oblik i prostorni položaj. Ciljevi kinetičke umetnosti su: (a) razvoj apstraktnih i konstruktivnih tehničkih metoda u vizuelnom oblikovanju kretanja, (b) konstruisanje mehaničkih, svetlosnih i elektronskih sistema kao umetničkog dela, (c) omogućavanje aktivnog perceptivnog učešća posmatrača, (d) sinteza vizuelnih i dinamičkih veštačkih sistema u spektaklima i (e) stvaranje ambijenta kao prostorno–vremenskog i vizuelnog promenljivog okružja.

Kinetička umetnost je proširila zamisli skulpture i ambijenta uvođenjem vremenske komponente (skulptura kao vre-



menska umetnost, umetnost pokreta) i transformacijom statičkog likovnog dela u dinamički svetlosni događaj ili mehanički dinamički objekt. Zamisli kinetičke umetnosti ukazuju na modernistički projekt tehničkog preobražaja i estetizacije sveta.

Ambijentalna umetnost je započela uvećanjem strukturalnog modusa konstrukcije od postavke u prostoru (instalacije) preko artifičijelnih prostorija (soba, rooms) do makro-skulptorskih projekata (land-arta i horizontalne plastike). Jedno od slikovitih parabola o evoluciji skulptorskog modusa zapisao je američki skulptor Carl Andre: "Nekada su se ljudi zanimali za bronzane korice mača Statue slobode na ostrvu Bedloe. Zatim je došlo vreme kada se umetnici više nisu bavili bronzanim koricama, već Eiffelovom gvozdenom konstrukcijom koja nosi statuu. Sada se zanimaju za ostrvo Bedloe."

Terminom horizontalna plastika se imenuju skulptorski i ambijentalni umetnički radovi u prirodnom ili urbanom prostoru. Tlo na kome se postavlja rad, okolna priroda i arhitektura čine suštinske elemente dela. Horizontalna plastika je nastala sedamdesetih godina evolucijom land arta i ambijentalne umetnosti. Horizontalna plastika je poznomodernistička sinteza života i umetnosti, odnosno, sinteza umetnosti i arhitekture u celovito umetničko delo. Termin je uveo nemački kritičar Manfred Schneckeburger da bi označio umetnička dela zasnovana na radu sa prostorom, iskustvom i doživljajem prostora, performansom u prostoru i memorisanim simboličkim prostorima. Takav pristup prostoru naziva se 'plastika kao delatna forma' pošto je delo dinamičan su-odnos umetnikovog činjenja, prostorne situacije i perceptivnog performansa posmatrača. Zamisao horizontalne plastike nastaje napuštanjem vertikalnog totemskog ili figuralnog skulptorskog modusa u ime horizontalnog pejzažnog modusa. Realizacije horizontalne plastike duguju arhitekturi i urbanizmu. U istoriji arhitekture umetnici pronalaze civilizacijske uzorke koje rekonstruišu, simuliraju i transformišu u aktuelna dela. Primeri praistorijskih megalitskih građevina, staništa severnoameričkih indijanaca, egipatske i južnoameričke piramide, zen vrtovi ili misteriozni crteži na tlu u Peru, bitni su za razumevanje horizontalne plastike.

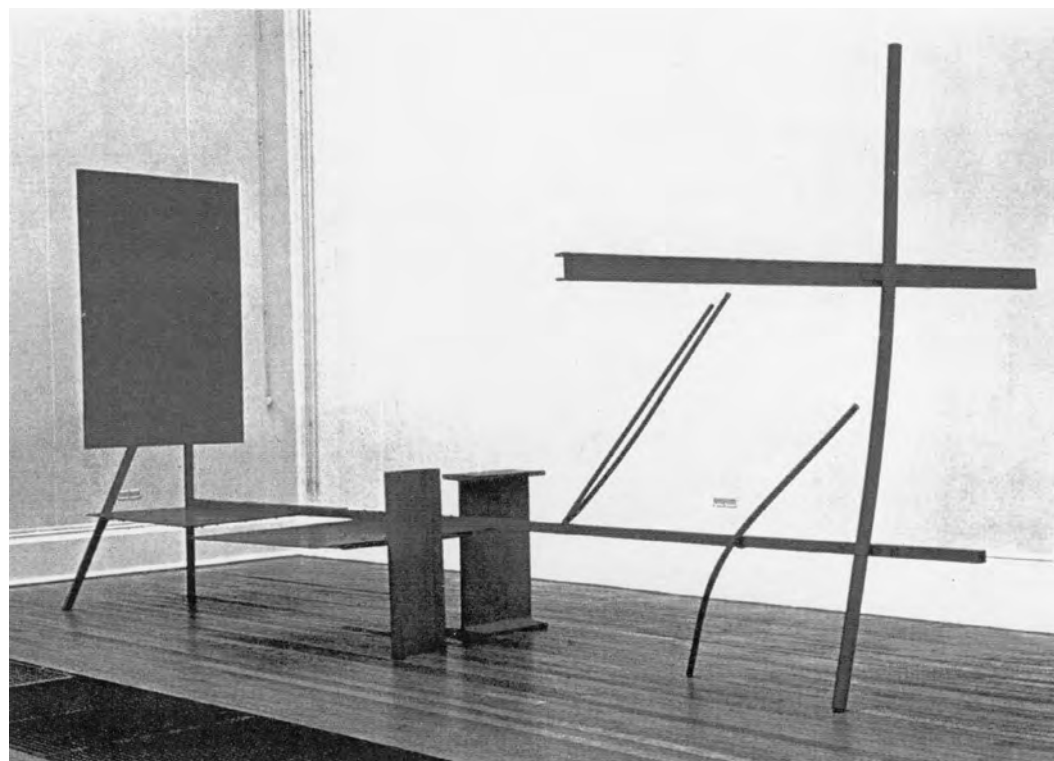
Land artom se naziva umetnički rad sa tlom i rad na tlu prirodnog ili urbanog prostora u kome se svojstva tla i okoline integrišu u zamisao i realizaciju umetničkog rada:

"Zemlja nije samo mesto za smeštanje rada, već je deo rada. (...)

Za sadržaj rada je bitan i odnos ljudi prema prostoru: mali broj ljudi suočava se sa neizmerno velikim prostorom."

Land art jeste izvesno empirijsko uspostavljanje istovremenosti ljudskog i prirodnog rada u makroprostoru sveta. Umetnik ne stvara delo već produkuje situaciju. Situacija nije ono što ispunjava prostor, već posredstvom situacije prostor se artikuliše u aspektima statičnog (raspored, konfiguracija, topologija) i dinamičkog (prirodno vreme, vreme kulture, fikcionalno vreme, pokret, prirodno kretanje, ljudsko kretanje, mašinsko kretanje) provociranja prostora.

Duchampova zamisao ready madea je omogućila da se objekt van umetničkog porekla redefiniše i postavi (imenuje, preimenuje, označi, indeksira) kao umetničko delo. Razvijena konceptualizovana shematika ready madea kazuje da skulptura nije produkt, već sistem postignuća značenja upotrebom specifičnih predmeta, bića, institucija, itd. Zamisao ready madea je dadaistima omogućila da bilo šta i bilo ko postane umetnost u razaranju modernističkih dogmi autonomije i morfološke posebnosti umetnosti i tradicije umetnosti kao stvaranja i proizvodnje. Za nadrealiste ready made je bio model upotrebe egzotičnih, fetišiziranih, ekscenčnih ili trivijalnih predmeta kao novih fetiša ili prošivenih bodova (point de caption) koji otkrivaju potisnuti, skriveni, zamenjeni, precrtani ili brisani fantazam umetnika. Za neodadaiste, flukusus umetnike, autore hepeninga i različitih procesualnih umetnosti (arte povera, anti form art, land art, body art) ready made je bio posredni model dematerijalizacije umetničkog objekta, odnosno, modus transformacije umetnosti kao predmeta u umetnost kao ideju ili umetnost kao život ili umetnost kao stanje stvari ili umetnost kao svet. Na primer, dela land arta su sinhrono ready madei nastali kao ready made upotrebom parametara i fenomena sveta kao umetnosti i strukturalnih evolucija umetnosti skulpture od komada do ambijenta. U body artu telo umetnika je postalo objekt i subjekt umetnikovog rada u rasponu od tela kao mesta intervencije, preko tela kao mehanizma akcije u prostoru i vremenu do tela kao elementa reprezentativnog (prikazivačkog, fikcionalnog i, povremeno, narativnog) događaja kakav je performans. U konceptualnoj umetnosti model ready madea omogućio je da umetnik ne radi sa predmetom ili idejom predmeta, već sa idejom umetnosti (art as idea as idea po Josephu Kosuthu), a to znači sa idejom ideje (metaidejom, metaizrazima ideje umetnosti). U tom smislu, umetnost skulpture je za konceptualnu umetnost postala konceptualni problem analize i rasprave zamisli i jezika sveta umetnosti skulpture u odnosu na svet umetnosti, kulturu i teoriju ideja. Postmodernistički obrt nakon osamdesetih je u prvom naletu vratio (kontratransfer) konceptualni shematizam umetnosti skulpture poznog modernizma kao kri-



tike visokog modernizma plastičkom i taktilnom pravog modernističkog komada, da bi ubrzo zatim pod snažnim uplivom post-strukturalističkih postmodernizama britanska nova skulptura uvela paradoksalni model skulpture kao skulpturalnog teksta. To znači da su komad, struktura, instalacija ili ambijent nekoherentno izvedeni i semantičkim i skulptorskim povezivanjem plastičkog, strukturalnog i diskurzivnog u spoj koji se percipira kao skulptura i čita kao vizuelni prostorni i materijalni tekst (označiteljski poredak umetnosti skulpture). To je prag retorike skulpture.

Ova kratka istorija skulp-

torskih dekonstrukcija tokom dvadesetog veka nema za cilj da bude iscrpna, već da ukaže na karakteristične prošivene bodove i na sam čin prošivanja otklona od skulpture kao zanata ka skulpturi kao sistemu i praksi konceptualizacija i deregulacija odnosa telo-prostor-materijal. Ona ima za cilj da ukaže na puteve transformacije od umetnosti skulpture kao umeća rada sa materijalom do umetnosti skulpture kao intelektualnog problema umetnika i kao retoričke moći umetnika.

## 5.

Nova generacija je naziv za engleski visokomodernistički skulptorski eksperiment početkom šezdesetih godina. Neformalna grupa skulptora označena nazivom nova generacija vezuje se za rad umetničke škole St. Martin u Londonu (St. Martin's School of Art). Predstavnici su Anthony Caro, Phillip King, William Tucker, Tim Scott, itd.

Skulptorski rad nove generacije ima tri istorijska ishodišta:

(1) razvoj zamisli kubističke skulpture kao otvorene i kolažne skulptorske forme, karakteristično je interesovanje za konstrukcije Picassoa, Gonzaleza, Brancusia,

(2) kritičko i autokritičko preispitivanje engleske modernističke skulpture koja se razvijala od kasnih tridesetih, tj. evolucija formalnih skulptorskih inovacija Henrya Moora od plastičke vitalne forme ka prostornoj konstrukciji, i

(3) prihvatanje i stvaralačka primena teorije visokog modernizma Clementa Greenberga, odnosno, interesovanje za skulptorske eksperimente Davida Smitha.

Za novu generaciju je svojstveno formalno estetsko definisanje skulpture kao skulptorskog predmeta različitog od svih drugih predmeta i naglašavanje vizuelnih karakteristika recepcije skulpture kao suštinskih za doživljaj i razumevanje dela. Uticaj američke umetnosti se ogledao kroz interesovanje za direktni čin skulptora u prostoru što duguje apstraktnom ekspresionizmu i kroz traženje autonomnih apstraktnih skulptorskih konstruktivnih formi blisko tada aktuelnoj postslikarskoj apstrakciji. Takođe se zapaža otklon od skulpture kao plastičkog volumena i mase ka skulpturalnom trodimenzionalnom crtežu. Takođe, postoji i otklon od vertikalnog figurativnog totemskog modusa ka horizontalnoj strukturalnoj organizaciji predmeta na plohi. Američki uticaj je doveo do radikalne modernizacije i urbanog karaktera skulptorskih radova nove generacije. Sa formalnog stanovišta skulpturu nove generacije određuje:

(a) izlazak u prostor i odbacivanje postamenta, čime skulptura postaje preteča prostorne instalacije,

(b) skulptura je konstrukcija geometrijskih komada koji su načinjeni kao industrijski komadi (L, T ili I profili, cevi, metalne ploče, plastični komadi, industrijske boje za metal),





(c) skulptura je statični odnos materijala koji pokazuju svoja svojstva krutosti, elastičnosti, tvrdoće, itd,

(d) kolažna konstrukcija se ostvaruje kao primarna aikonička neprikazivačka struktura, kao crtež u prostoru, kao asocijativna struktura ili nagoveštena instalacija.

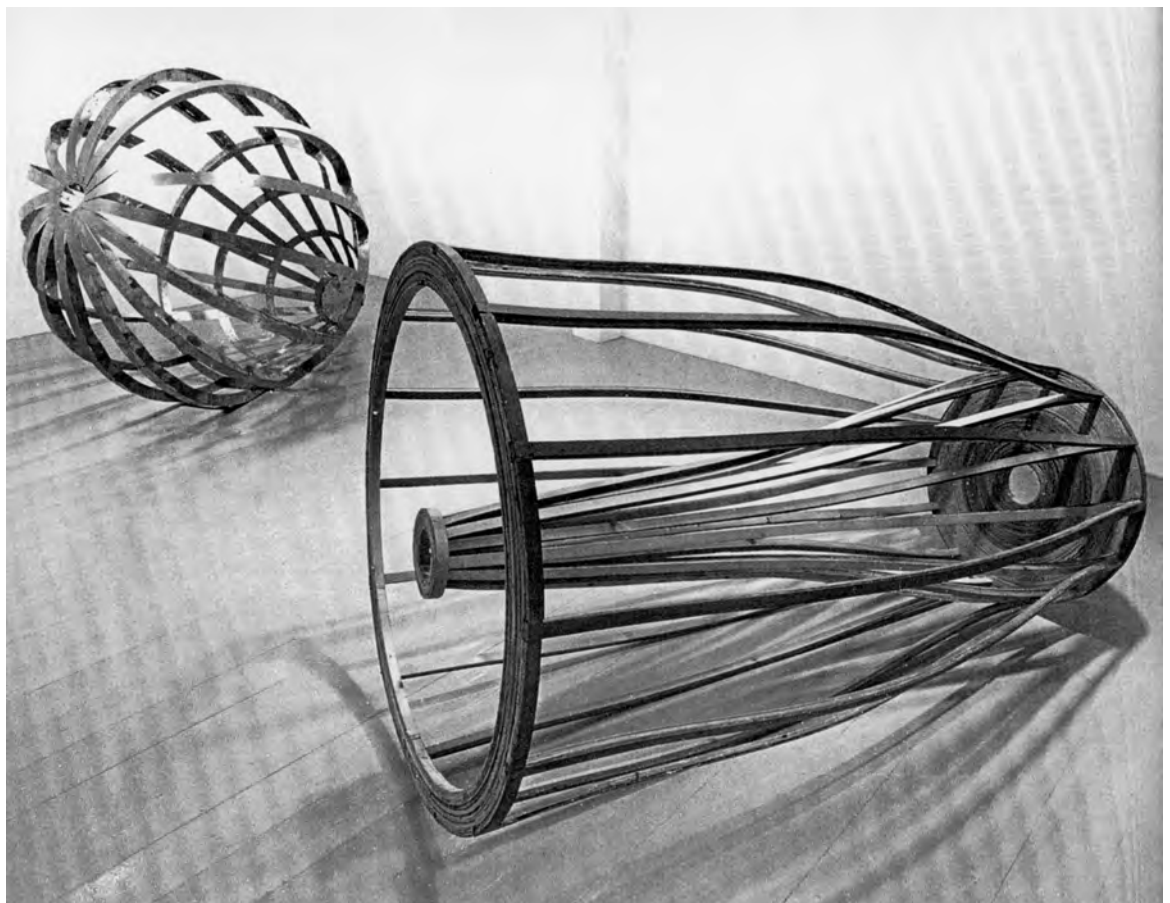
Tipični primer skulpture nove generacije je rad Anthony Caroa Jedno rano jutro iz 1962. U pitanju je kolažna konstrukcija načinjena od aluminijumskih i čeličnih bojjenih komada aranžiranih u prostoru (po horizontalnoj površini). Komadi su međusobno povezani tako da grade jedinstveno telo skulpture, mada izgledaju kao nepovezani prostorni raspored. Skulptura Kinga Kan (1963) asocijativna je postkubistička apstraktna konstrukcija koja asocira na ratničke šlemove. U ovoj skulpturi se sinhrono suočava formalna konstrukcija predmeta i asocijativni simbolički karakter komada. Louw je realizovao prostorni geometrijski crtež od cevi za građevinske skele (Bez naziva, 1968), a Brener trodelnu skulpturu Bez naziva (1968) od elastičnih letvi koje u lukove zatežu konopci i sama težina letvi. Tu se pokazuje kako svojstvo materijala (elastičnost) postaje dominantno svojstvo skulpture. Rad Tuckera je evoluirao od geometrijskih postkubističkih komada, na primer, rad Serija A no. 1 (1968–69) izveden preseccima valjkastih tela, do linijskih prostornih crteža izvedenih od žice, cevi ili profila. Cevi su krivljene u cik-cak linije, izrađivane kao glatke krive ili su profili vareni u mrežaste konstrukcije. Za većinu autora nove generacije karakterističan je psihološki (ekspresivni) pristup skulptorskom izrazu koji duguje apstraktnom ekspresionizmu. Po Tuckeru skulptura je iskaz o fizičkom svetu i o konačnom (celovitom) poretku, ona je uzrokovana našim postojanjem u svetu. Po Scottu skulptura je stanje bića, stanje osećanja, stanje iskustva, stanje fizičke svesti i opažanja, stanje suprotstavljanja fizičkim fenomenima, drugim rečima, koncept skulpture se identifikuje sa psihološkim stanjima.

## 6.

Britanskom novom skulpturom naziva se rad skulptora Tony Cragga, Richarda Deacona, Anthony Gormleya, Anisha Kapoora, Shirazeh Houshiary, Alison Wilding, Billa Woodrowa i drugih razvijan posle 1980. godine.

Ako se postmodernizam definiše kao dekonstrukcija (analogno Jacquesu Derridi) ili arheologija (analogno Michelu Foucaultu) modernističke tradicije karakteristične za lokalne, regionalne i nacionalne kulture, tada se nova britanska skulptura osamdesetih i devedesetih godina može definisati kao dekonstrukcija britanske modernističke skulpture šezdesetih godina, pre svega, rad britanske nove generacije.

Dekonstrukcijom se u skulpturi naziva postupak plastično-konstruktivne rasprave, razlaganja i deformisanja tradicije, normativnih modela izražavanja ili utvrđenih poetičkih pravila skulptorskog rada. Dekonstrukcijom se ne odbacuju istorijski primeri skulptorskog izraza, već se upotrebljavaju kao znaci preispitivanja i rasprave istorijskog i smislaonog polja skulpture. Dekonstrukcija modernističkog rada nove generacije je izvedena:



Richard Deacon, Umetnost za druge ljude br. 5, slojevi drveta, 1982. i Za one koji imaju oči, čelik, 1983.



(a) transformacijom trodimenzionalnog objekta u prostornu instalaciju koja opstaje kao skulptura – paradoksalno, skulptura se otvara i aranžira u prostoru, pri čemu između elemenata ostaje fizički ili fikcionalni spoj, drugim rečima, komadi se oslanjaju jedni na druge,

(b) relativizuje se binarna shema modernističke metafizike skulpture: apstraktni objekt i kip kao predstava tela (objekt–figura), odnosno, relativizuju se karakteristične suprotnosti figurativnog i nefigurativnog, skulpturalnog i objektnog, formalnog i semantičkog, doslovnog i fikcionalnog; ove suprotnosti se relativizuju tako što se u okviru jednog dela pojavljuje par suprotnosti, što je za modernističku skulpturu, sem za retke primere, bilo nemislivo, neizvodljivo, neskulpturalno.

(c) odbacivanjem konstruktivnog principa i zasnivanjem kolažno–montažnog postupka (spajanje nespojivog) ili simulacijskog postupka (iluzionističko oponašanje različitih tehnika skulptorskog rada u jednom delu),

(d) uvođenjem semantičkih elemenata u skulptorsku instalaciju čime ona zadobija pripovedna ili anegdotska značenja u potenciranju skulpturalnih moći fikcionalizacije – rad na fikcionalizacijskim moćima

skulpture je suočenje sa visokom modernističkom plastičkom simbolizacijom i, zatim, sa minimalističkom fetišizacijom objektnosti i materijalne doslovnosti, i

(e) uvođenjem pikturnih elemenata u strukturalne skulptorske odnose, čime se dva modernistički autonomna sistema likovnog produkovanja dovode u interskulpturalni odnos (analogno intertekstualnom odnosu uvedenom u književnoj teoriji poznog strukturalizma).

Dekonstruktivne skulptorske postupke karakterišu eklektizam (slobodno povezivanje nekoherentnih skulptorskih konteksta izražavanja, oblikovanja i konstruisanja) i retorika (isticanje elemenata i fragmenata kao dekorativnih i simboličkih aspekata koji se izdvajaju iz celine, negiraju ili potvrđuju celinu). Uloga ornamenta se pojavljuje baš u tom smislu: kao uloga fragmenta koji svojom naglašenom dekorativnošću razara organsku ili ekspresivnu ili konstruktivnu celovitost skulpture. S druge strane, ornament je i otpor konceptualnom identitetu skulpture. Pogledajte, na primer, ornamentalni detalj intarzije u skulpturi Richarda Deacona Lock (1990). Ornamentalni detalj je spoljašnje svojstvo skulpturi, asimetrični element skulpturalnom poretku stvari. Ornamentalni detalj je poremećaj koji nas vraća estetskom efektu u Ecovom smislu: estetsko jeste poremećaj normalnog, utilitarnog, razumljivog kôda. Estetsko se vraća u skulpturu kao poremećaj i, zato, sve izgleda drugačije, problematično i neočekivano.

Nova skulptura se ukazuje kao skulptorski mimezis mimezisa (prikazivanje načina prikazivanja) slikarstva, industrijskog dizajna, arheoloških tvorevina, pozorišne scenografije, objektnih odnosa, 'ne celog' istorijskih primera skulpture. Ne celo istorijskih primera skulpture postaje ono novo koje čini mogućim asimetrični pogled na skulpturu, asimetrično čitanje skulptorskih tekstova.

Ako se novoj skulpturi pristupi sa stanovišta arheologije znanja Michela Foucaulta tada se nova skulptura može opisati kao diskurzivna praksa. Rad u domenu umetnosti skulpture vidi se kao rad sa skulptorskim oblicima iskazivanja i kao rad sa okruženjem u kome se oblici iskazivanja uspostavljaju, traju, troše, razmenjuju, gube i ponovo reinterpretiraju (recikliraju). Skulptor je neka vrsta arhivara u neurednim i haotičnim arhivima istorije skulpture. Istorija skulpture se ne vidi kao kontinualni razvoj (progres, unapređivanje, usavršavanje kroz autokritiku skulptora) skulpture kao umetnosti, već kao mnoštvo diskontinuiteta između posebnih i neuporedivih svetova skulpture, koji se razlikuju i ne nastavljaju, možda se naslojavaju. Ali nisu samo svetovi umetnosti ono što se razlikuje, ono što je u diskontinuitetu sa drugim svetovima skulpture, već se oni i unutar sebe ukazuju kao diskontinuiteti, na primer, u okviru modernizma se ukazuju nepremostivi diskontinuiteti između Duchampovog antiestet-

skog ready madea i Picassove estetske upotrebe neumetničkih predmeta



(mogu se uporediti Duchampov točak za bicikl i Picassova upotreba bicikla kao vizuelne metafore, a to znači retoričke figure, skeleta životinje), između Tatlinovog otvaranja skulpturalnog prostora u Kontrareljefima i Moorove metaforične kao organske i vitalne šupljine, između metaforike skulpture kao prostornog crteža Davida Smitha i doslovnih komada takozvanog rada sa specifičnim objektima Donalda Judda, odnosno, između horizontalnih modusa iz nadrealističkog perioda i vertikalnih modusa figure iz egzistencijalističkog perioda Giacomettia, itd, itd, itd.

Arheologijom znanja ukazuje na razliku skulptorski iskazivog (izrazivog, prikazivog, pokazivog) i nevidljivog. Tradicionalna skulptura nevidljivo prikazuje figurativnom alegorizacijom transcendentnog (na primer, Ekstaza svete Tereze Gianlorenza Berninija iz 1645–52), a moderna skulptura nevidljivo prikazuje kao trag izraza (ekspresije) tela (i duha) umetnika (pogledajte tragovitost Vrata pakla Augustea Rodina iz 1880–1917) ili provokacije duhovnog, psihičkog ili nesvesnog (setite se Man Rayove pegle sa šiljcima Poklon iz 1921. ili krznene šoljice za kafu Meret Oppenheim Fur-Lined Teacup iz 1936). Nova skulptura, naprotiv, odnos vidljivo i nevidljivo pokazuje, obećava i nagoveštava kao semiološki poredak koji hvata pogled (Kapoorove šupljine), upliće se sa pogledom kroz naslojavanje vidljivog i međuprostora (nevidljivog) između vidljivog (Deaconove skulpture izvedene kao prostorni rizomatični prepleti), ukazuje se kao fikcionalno koje vidljivo obećava (Woodrowi prostorni kolaži), itd.



Poduhvat novih britanskih skulptora je revitalizacija, reciklaža i restauracija skulpture i skulpturalnog u postmodernoj epohi.

**Revitalizacija:** učiniti skulpturu ponovo živom nakon minimalističke, konceptualne i kao arhitektonske (land art, horizontalna plastika) deinstitutionalizacije skulpture kao umetnosti.

**Reciklaža:** brisane tragove skulpture kao umetnosti iz tradicije evropske ili vanevropskih umetnosti skulpture upotrebiti kao konstitutivni element skulptorskog rada. Pogledajmo kako se u filozofiji uvodi zamisao traga:

1. "biljeg, obilježje. U filozofijskom značenju, pojam traga suprotstavlja se pojmu slike (vestigium, naspram imago u augustinovskoj tradiciji) kao i neposrednoj prisutnosti – trag je uvek trag odsutnog, trag Drugog (Levinas). Struktura znaka i jezik pokazuje da u jeziku nikad nema pune prisutnosti, da znak uvijek – već zamenjuje: Ovo ulančavanje čini da se svaki element – fonem ili morfem – ispostavlja počev od traga drugih elemenata lanca ili sustava u njemu. Ovo ulančavanje, ovo tkivo je tekst, koji se proizvodi samo u preobrazbi drugog teksta. Ništa, ni u elementima ni u sustavu nije jednostavno nazočeno ili odsutno. Svuda postoje samo tragovi i razlike. Gramme (trag) je dakle najopćenitiji pojam semiologije – koja, tako, postaje gramatologija – i ne pripada samo polju pisma u klasičnom i uskom smislu, već polju jezikoslovlja." (Derrida)

2. "poopćeno, ova upotreba traga ukazuje na PRATRAG (archi–trag). Ako trag uvijek već prethodi prisutnosti, ako prisutnosti nema nego u tragovima, onda treba misliti trag kao ono što proizvodi prisutnost u svom brisanju, kao ono što je pratrak, trag prije traga i postojano brisanje/pisanje: Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga." (Derrida). (Nenad Mišćević, Bijeli šum).

U tom smislu može se reći da je skulptura beleg, obeležje. Pojam skulpture kao traga suprotstavlja se pojmu slike (vestigium, naspram imago u augustinovskoj tradiciji) kao i neposrednoj prisutnosti – skulptura kao trag je uvek trag odsutnog, trag Drugog (Levinas): Drugog tela, druge skulpture, itd. Struktura istorije skulpture i jezika skulpture pokazuje da u jeziku nikad nema pune prisutnosti, da skulptura uvek – već zamenjuje: ovo ulančavanje čini da se svaki element – skulpturalni ili objektni – ispostavlja počev od traga drugih elemenata umetnosti skulpture ili sveta objekata lanca ili sistema u njemu. Ovo ulančavanje, ovo tkivo je skulpturalni tekst, koji se proizvodi samo u preobražaju drugog skulpturalnog teksta, ali i drugih tekstova kulture (na primer, može se uporediti odnos velikog zapadnog metateksta Starog zaveta i skulptorskog teksta Michelangelovog Mojsija). Ništa, ni u elementima skulpture ni u sistemu

skulpture kao umetnosti nije jednostavno pokazano ili odsutno. Svuda postoje samo tragovi i razlike. Gramme (trag) je dakle najopštiji pojam nove skulpture – koja, tako, postaje skulptorska gramatologija – i ne pripada samo polju skulptorskog pisma u klasičnom i uskom smislu zanata, umeća, veštine, tradicije i identiteta, već u polju skulpture kao sistema i kao moći sistemskog stvaranja. Prisutnost u umetnosti skulpture nije dakle ono što skulptura kao znak ili poredak znakova znači, ono na šta upućuje trag, prisutnost skulpture je trag traga, trag brisanja traga u istoriji skulpture.

**Restauracija:** pokazuje se da je nova skulptura obnova umetnosti skulpture: oživljavanje brisanih tragova, a to znači novo brisanje brisanja tragova u istoriji moderne skulpture. Vidite, restauracija skulpture kao da pokazuje kako se naslojavaju, u Faucaultovom smislu, slojevi brisanja tragova (brisanih tragova) tradicije, modernizma, postmoderne.

Dok je modernistička skulptura dijalektički vodila:

– ka negiranju skulpturalnog kao izdvojenog autonomnog svojstva (ready made, asamblaž, objekt, ambijent, instalacija), ili

– ka stvaranju autonomnog skulpturalnog područja izražavanja (od Rodina do Davida Smitha i Anthonya Caroa), nova britanska skulptura izdvaja svojstvo skulpturalnog iz različitih istorijskih i savremenih oblikovnih praksi i retorički ga pre-naglašava.

Generacija skulptora označena terminom nova britanska skulptura je nastupila na umetničkoj sceni u isto vreme kada i italijanski umetnici transavangarde i nemački neoekspresionisti. Od njih se razlikovala po nezainteresovanosti za ekspresionistički rad i eklektičko citiranje istorije umetnosti. Ukazivanjem na anglosaksonsku modernističku tradiciju skulpture i njenom dekonstrukcijom oni su izgradili prepoznatljiv jezik, mada nisu stvorili grupu ili pokret u strožem smislu. Tokom druge polovine osamdesetih godina njihova rešenja i principi rada su integrisani u internacionalni ili trans jezik (retoriku) postmodernizma. Došlo je do identifikovanja nove španske skulpture (Suzana Solano), nove slovenačke skulpture (Marijetica Potrč, Dušan Zidar, Rene Rusjan, Mirko Bratuša), nove srpske skulpture (Srđan Apostolović, Dobrivoje Krgović, Dušan Petrović, Dragan Jelenković), nove češke skulpture (Magdalena Jetelova) sa zamislama i rešenjima britanskih umetnika. To je jedan od paradoksa postmodernizma: on započinje kao lokalna, regionalna ili nacionalna dekonstrukcija dominantnog stila, a ako se održi, postaje internacionalni stil.

## 7.

Primeri, detalji. Skulptura se prepoznaje kao:

(1) tradicionalni kiparski (figurativni) ili vajariski (vajani)

p r e d m e t ,

Flanaganove simulacije Brancusija

Tantričke figure

ili

Zec u skoku

Predstava koja pokazuje kako se prikazuje prikazivanje.

Skok u prazno:

bezdan tela, figure, kipa, skulpture.

Zlato,

iluzionizam koji potvrđuje artificijelnost,

a ne sličnost skulpture

i

objekta izvan nje.

Vrednost.

Fikcionalna moć skulpture se

prikazuje kroz tragove prikazivanja

postupka izražavanja

subjektivnosti.

(2) kao modernistički ili postmodernistički dizajn,  
 Dizajnirani predmet,  
 dizajnirani predmet kao mimezis dizajniranih predmeta,  
 trag dizajna ili upis  
 Craggovi  
 zidni lažni reljefi.

Ili Woodrowi lažni ready madei, upisi objekta u skulpturu  
 lažna igra  
 iluzionizam dizajna ili traga dizajna  
 ukazuje se kao  
 podcrtavanje prikazivanja kulture  
 u  
 fikcionalnom prostoru skulpture.

(3) k a o m a k r o p r o s t o r n i p r o j e k t ,  
 Kapoorova kula ili soba sa rupom  
 soba  
 telo, falusni oblik, vagina  
 arhitektura.

Fikcionalizacija objekta koji prostor zahvata u dvostrukosti  
 same stvari  
 stvar koja nikad neće moći da bude viđena  
 stvari koju skulpturalno daje kao brisani trag,  
 a ne  
 kao pokazano.

Unutrašnjost u svojoj nerazlučenosti erotskog i ezoteričnog jeste  
 sam trag koji ukazuje na ono  
 izvan traga,  
 samo brisano.

Razlike indijske tradicije oblikovanja  
 i evropske tradicije hegemonije skulpturalnog.

Drugi!

(4) k a o r i t u a l n i o b j e k t ,  
 kod Kapoora svaki komad jeste  
 brisani trag ritualnog predmeta, nestalog rituala  
 izbrisanog, izgubljenog, praznog rituala  
 koji nas suočava, ne sa  
 izvorom umetničkog dela (Heideggeer),  
 već sa  
 poništenim (canceled) i brisanim glasovima  
 samog, prvog, neiskazivog porekla,  
 pre čitanja  
 meduzine glave,  
 pre  
 grčke hegemonije na poreklo,  
 ali tu nema konačnog iskaza, već samo

naslojavanja brisanja,  
ne tragovi brisanja traga  
već  
tragovi brisanja brisanja.

(5) k a o i n s t a l a c i j a ,

Woodrow u delima "Futur Perfect"  
ili "The last Fruit (The Tree of Idleness)" ili  
"Let's eat Fish" ili ... "A Passing Car, A Caring Word"  
kao da  
skulpturi oduzima  
njeno prisustvo i pokazuje je kao  
tekst tragova u prostoru.

Instalacija,  
da li?

Tekst u prostoru jeste skulptura, on kao da u instalaciji  
povezuje nepovezano,

dodirom razlikujućih tragova  
to je Carooov dodir  
koji kao da još obećava

odloženo jedinstveno telo skulpture (masu, volumen, plastičku  
površinu koja obuhvata CELINU).

(6) kao kolažno–montažni sklop predmetnih fragmenata različitih

k u l t u r a ,

ne postoji jedan identitet,  
britanski kolonijalizam se ogleda u  
multiplikaciji skulpturalnih leksija postkolonijalne britanije  
kultura, njen stil, žanr, moda  
jeste

kôd kojim se nova skulptura služi  
da bi prikazala, ne

Drugog

već logiku umnožavanja tragova i njihovog  
kôdiranja

u

novim leksijama skulpture.

(7) kao tehnološki ili ručno izrađeni predmet ,

ta

opsesivna i opscena upotreba,

kod Cragga ili Woodrowa,

mašinskih produkata

kao tragova

kao elemenata koje ruka postavlja

jer ruka se odnosi prema telu koje spaja

oko i ruku, dok mašina jeste telo bez organa, bez oka

rukovanje onim što nije stvorila ruka, jeste grč tela da savlada



mašinu,  
 ali, naprotiv, u srpskoj skulpturi kasnih osamdesetih se dešava  
 nešto drugo, telo (ruka)  
 kao da stvara  
 na način mašine (Apostolović, Petrović):  
 savršeni frag od koga se očekuje da bude frag mašine  
 jeste ostatak, upis, beleg ruke  
 bića.

Ne bez razloga Deacon se obraća Heideggeru  
 "Nešto postoji, to što postoji za nas nije ništa više (ni manje)  
 nego ono što nam je dato unutar našeg iskustva" (Deacon)

Deacon kao da prikazuje nebiće!

Ne, on pokazuje  
 prisustvo ili odsustvo bića

TUbitak ili NEbitak?

Anticipacije, ne projekcije ili citati.

( 8 ) k a o s c e n o g r a f i j a ,  
 skulptura svojom prostornom tekstualnom otvorenosti

kao da

otvara ili priprema

scenu

za subjekt, za biće, za telo, za figuru, za kip, za znak za kip,

za prisustvo.

Scena obećava jedan mogući svet

i tu se spajaju modalna logika i Derridina filozofija traga

u

skulptorskom delu.

( 9 ) k a o d o s l o v n i b r i s a n i t r a g ,

Rana Gormleyeva skulptura "Krevet" (1980–81)

jeste

učinjen vidljivim frag

Gramme.

Kao da je tu prisutan otisak tela na krhoj površini

opeke, kao da se pod telom

lomilo, pucalo

telo opeke: telo – naspram – tela.

naslojavanje opeke, naslojavanje pucanja, naslojavanje

tragova.

Postoje izvesna dela kao da su načinjena

za teorijsku raspravu.

Kao da postoje dela koja su načinjena

od

tragova diskursa dekonstrukcije.

Da li?

Značenje skulptorskog dela može biti ono izvan skulpture na šta



### skulptura

ukazuje svojim izgledom ili konceptualnom anticipacijom,  
ali i samo razumevanje skulpture iz okvira (frame) skulpture.

Tu, kao da su skulptura i muzika

bliski:

a) značenje muzike jeste ono što razumevamo u slušanju muzike

b) značenje skulpture jeste ono što

razumevamo

iz gledanja skulpture, ali i

iz odnošenja

skulpture kao figure i tela gledanja.

## 8.

Da li možemo izdvojiti iz različitih heterogenih i nesvodivih razlika unutar umetnosti skulpture dvadesetog veka, ipak, neko zajedničko svojstvo: nit koja tka tekst umetnosti skulpture dvadesetog veka? Jedan od odgovora bi bio: analogno Deleuzovom i Guattarievom zahtevu sa Anti Edipom:

prevrednovati ludilo

odnosno,

prevrednovati skulpturu.

Krećući se kroz vreme ovog veka, biramo one primere koji nisu stvarali remek-delo, već su prevrednovali status, funkcije, izgled, stanje stvari, objektnost, racionalnost i subjektivnost skulpture. Prevrednovati skulpturu.

Skulptura kao mašina. Skulptura je telesna, analogija telesnom tekstu. Ali, taj tekst nije jedno iskazivanje, već mnoštvo, već umnožavanje. Sledeći Guattaria i Deleuzea možemo preći od molekularnog (pojedinačnog komada u istoriji zapadne skulpture) ka mnoštvu komada (prostornog tekst u novoj skulpturi). Prelazak od molekularnog ka molarom. Od teksta ka knjizi, od mape ka rizomu. Od statičnog poretka sila u modernističkoj skulpturi (Olga Jevrić) ka dinamičnom kretanju sila radi samog kretanja u novoj skulpturi (Woodrow, Apostolović).

Skulptura gubi teritoriju (teritorijalni identitet), setite se reči Rosalind Krauss u početnom navodu. Deteritorijalizacija vodi od centra ka periferiji. Zar svi novi skulptori ne tematizuju skulptorsku, skulpturalnu, skulpturinu periferiju. Woodrowa skulptura nema središta, ona se rasipa, dekonfigurise, ka rubovima prostorije. Deaconova skulptura je metastazirani modul, može se multiplicirati ili redukovati, ali osnovna mreža ili mnoštvo odnosa i dalje opstaje u transformacijama i transfiguracijama. Svaka tačka Kaproove skulpture može biti potencijalni materijalni i arhetipski centar (središte, ishodište), multipliciranje središta. Dela ovih skulptora nisu znaci, već pre trenuci u procesu označavanja. Jedan trenutak, posle mnoštva drugih ili sličnih ili različitih trenutaka. Njihove skulpture kao da su tragovi fluksa (protoka) skulpture kao umetnosti. Zabeležen pokret, zamrznut trenutak, privremeni znak.

Neobjavljeno, 1996/97.

Literatura:

a) skulptura

New Generation, Whitechapel Art Gallery, London, 1965.

Herbert Read, Istorija moderne skulpture, Jugoslavija, Beograd, 1966.

Braco Rotar, Britanska skulptura okrog škole St. Martin's, Problemi br. 77, Ljubljana, 1969.

Ješa Denegri, Oblici i prostori nove skulpture, Umetnost br. 22, Beograd, 1970.

Herbert Rid, Višesmislenost moderne skulpture, Umetnost br. 22, Beograd, 1970.

Herbert Read, Henry Moore. Studija o životu i delu, Jugoslavia, Beograd, 1970.

Art&Language, (Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin, Harold Hurrell), Lecher System, Studio International, London, juli-avgust 1970.



**Clement Greenberg**, *The New Sculpture iz Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston, 1961.

**Rosalind Krauss**, *Terminal Iron Works: The Sculpture of David Smith*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1971.

**William Tucker**, *Sculpture 1970–73*, Serpentine Gallery, London, 1973.

**John Burnham**, *Beyond Modern Sculpture. The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*, George Braziller, New York, 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 Designe. Halifax, New York University Press, New York, 1975.

**Rosalind Krauss**, *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977.

**Miško Šuvaković (ed)**, *Druga skulptura 1961–1979. Od novih tendencija ... minimal arta ... arte povere ... conceptual arta do mentalnih prostora*, Galerija SKCa, Beograd, 1980.

**M. Schneckenburger**, *Plastika kao delatna forma iz Biljana Tomić, Miško Šuvaković (eds)*, *Informacije: minimal art & post-minimal art*, SKC, Beograd, 1980.

**Sindy Nairne**, **Nicholas Serota**, *British Sculpture in the Twentieth Century. Part Two: Symbol and Imagination 1951–80*, Whitechapel Art Gallery, London, 1981.

**Lucy R. Lippard**, *Overlay – Contemporary Art and The Art of Prehistory*, Pantheon Book, New York, 1983.

**Rosalind Krauss**, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1985.

**William Tucker**, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1985.

**Robert Morris**, *Beleške o skulpturi I–II*, *Likovne sveske br. 8*, Beograd, 1985.

**Donald Kuspit** *Material as Sculptural Metaphor iz J. Brown Turrell, H. Singerman (eds)*, *Individuals. A Selected History of Contemporary Art 1945–1986*, Abberville Press Publishers, New York, 1986.

**Terry Fenton**, **Anthony Caro**, Thames and Hudson, London, 1986.

**Graham Beal**, **Lynne Cooke**, **Charles Harrison**, **Mary Jane Jacob (eds)**, *A Quiet Revolution. British Sculpture Since 1965*, Thames and Hudson, London, 1987.

**Donald Judd**, *Sculptures 1965–87*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.

**Donald Judd**, *Complete Writings 1975–1986*, van Abbemuseum, Eindhoven, 1987.

**Milena Kalinovska**, **Michhael Newman (ed)**, *The Analytical Theatre: New Art from Britain*, Independent Curators Incorporated, New York, 1987.

**John Caldwell (eds)**, **Richard Deacon**, *The Carnegie Museum of Art*, Pittsburgh Penn, 1988.

**Donald Judd**, *Edition Cantz*, Stuttgart, 1989.

**Rosalind Krauss**, *Kiparstvo u proširenom polju*, *Quorum br. 5*, Zagreb, 1989.

**Tomaž Brejc** *O kiparstvu*, *Quorum br. 5*, Zagreb, 1989.

**Mileta Prodanović (ed)**, *Nova britanska skulptura (temat)*, *Moment br. 15*, Beograd, 1989.

**Ivan Kranjc**, *Dogajanje v sodobnem britanskem kiparstvu*, *M'ars št. 3*, Ljubljana, 1989.

**Alison Wilding**, *Moderna galerija*, Ljubljana, 1989.

**Bil Woodrow**, *Moderna galerija*, Ljubljana, 1989.

*Mladi beogradski skulptori (temat)*, *Moment br. 20*, Beograd, 1990.

**Anish Kapoor**, *44th Venice Biennale*, Venice, 1990.

**Richard Deacon**, *Moderna galerija: Mala galerija*, Ljubljana, 1990.

**Richard Deacon (temat)**, *M'ars št. 4*, Ljubljana 1990.

**Bernard Frize**. **Tony Cragg**, *Espace FRAC*, Dijon, 1990.

**Andrej Medved**, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, *Edicija Artes*, *Obalne Galerije Piran*, Piran, 1991.

**Tony Cragg**, *Moderna galerija: Mala galerija*, Ljubljana, 1993.

**Ješa Denegri**, *Skulptura u uslovima nove nepreglednosti*, *Košava br. 11*, Vršac, 1993.

Anish Kapoor, *Moderna galerija: Mala galerija*, Ljubljana, 1994.

Anthony Gormley, *Europsko polje*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 1994.

Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1994.

Robert Morris: *The Mind&Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994.

Peter Brunette, David Wills, *Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, New York, 1994.

Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1995.

Ješa Denegri, Miško Šuvaković (eds), *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija*, ULUS, Beograd, 1996.

(b) teorija i filozofija

Martin Heidegger, *Pitanje o tehnici*, CDDO RKSOH, Zagreb, 1972.

Hermeneutika. Teorija tumačenja i tazumevanja, *Delo br. 4–5*, Beograd, 1973.

Richard Wollheim, *On Art and the Mind*, Harvard University Press, Cambridge Mass, London England, 1974.

Nenad Mišćević, *Govor Drugog. Ogledi iz filozofske hermeneutike*, Mladost, Beograd, 1977.

Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, Harper & Row, New York, 1977.

Nenad Mišćević, *Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika*, Dometi, Rijeka, 1978.

Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.

Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1978.

Ludvig Viġenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

Nenad Mišćević, John Langshaw Austin. *Jezik kot dejavnost*, *Analecta*, Ljubljana, 1983.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *On Line*, *Semiotext(e)*, New York, 1983.

Martin Heidegger, *Poljska staza*, *Književna zajednica Novog Sada*, Novi Sad, 1984.

Jaakko Hintikka, "Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju", *Treći program RB br. 61*, Beograd, 1984.

Jaakko Hintikka, "Knowing How, Knowing That, and Knowing What: Observations on their Relation in Plato and Other Greek Philosophers" iz Charles Harrison, Fred Orton (ed), *Modernism \* Criticism \* Realism. Alternative Contexts for Art*, Harper & Row, London, 1984.

"Aktuelna tumačenja Bataja" (tema), *Treći program RB br. 72*, Beograd, 1987.

Žorž Bataj, *O Ničeju. Volja za srećom*, *Književna zajednica Novog Sada*, 1988.

Flint Schier, *Deeper into pictures. An essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

Ričard Rorti, *Konsekvence pragmatizma*, Nolit, Beograd, 1992.

Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija*, *Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića*, Sremski Karlovci, 1991.

Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity. An essay on Exteriority*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1992.

Manfred Frank, *Kazivo i nekazivo. Studije o nemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, *Naklada MD*, Zagreb, 1994.

Jacques Lacan, Jacques-Alain Miller, "Televizija", *Problemi-Eseji br. 3*, Ljubljana, 1993.

Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.

Heinz Paetzold, *The Discourse of the Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, 1994.

Žerar Ženeš, *Umetničko delo. Imanentnost i transcendentnost*, *Svetovi*, Novi Sad, 1996.



# MONDRIAN U VENECIJI





## **MONDRIAN: MODERNI IDEALISTA U VREMENU POSTMODERNOG SKEPTICIZMA**

### **JEŠA DENEGRİ**

Izložba Mondrian e De Stijl – L'ideale moderno, organizovana od strane fondacije Giorgio Cini i sponzorirana od firme Olivetti, s delima pretežno iz njujorške i venecijanske kolekcije Guggenheim, kao i iz više holandskih zbirki, priredba je izvan programa Bijenala '90, ali danas naprosto nije moguće videti i misliti Mondriana i njegovo vreme po strani od zbivanja u umetnosti s kraja veka, dakle, od umetnosti koja se u nekom, ne uvek sasvim reprezentativnom uzorku izlaže na ovogodišnjem Bijenalu. Mondrian i De Stijl nesumnjivo su jedno veliko poglavlje istorije moderne umetnosti, ali to može da bude, i stvarno jeste, jedna tema u okviru diskusije o nasleđu moderne iz vidika onih aktuelnih raspoloženja koja se podrazumevaju pod (već skoro do kraja istrošenim) pojmom postmoderne.

Da je tako bili su očito svesni i organizatori Mondrianove venecijanske izložbe i stoga neće biti nimalo slučajno što se u jednom od uvodnih tekstova u katalogu te izložbe, onom Michaela Govana pod naslovom Da Platone al plasticismo: Mondrian e la rappresentazione dell'ideale moderno, nalazi ilustracija slike Sherrie Levine Posle Pieta Mondriana, 1983, kao i fragment u kome autor teksta govori o razlogu i smislu kopiranja Mondrianove slike, u šta se upušta ova značajna predstavnica američke postmoderne umetničke scene. Sherrie Levine ne krije, a Govan je u tome podržava, da kopiranjem dela klasika moderne (i to kopiranjem s reprodukcija, ne s originala) želi da ta dela isprazni od svake patetike, svake njihove nekadašnje utopijske projekcije, otvoreno sumnjajući u verovanje ovih pionira da se posredovanjem umetnosti može doći do promena u društvenim i političkim prilikama, sumnjajući takođe i u verovanje da je poziv umetnika profetski poziv, da u umetnosti postoji neka čista, upravo natprirodna osobina kreacije i kreativnosti. Možda doista nema primera pogodnijeg od Mondriana da se kopiranjem, a to praktično znači duhovnim "pražnjenjem", otvoreno govoreći – degradiranjem njegove slike ispolji ono u šta podržani od teorijskih tekstova Baudrillarda žele da sebe i druge ubede protagonisti postmodernog umetničkog Endgamea, među kojima je i Sherrie Levine. Jer, mitovi moderne umetnosti, dela njenih klasika od kojih Mondrian poseduje auru pravog apostola, za ove vrlo inteligentne, pronicljive ali i bezobzirne zagovornike postmodernog skepticizma nisu ništa drugo nego autoriteti koje valja lišiti mnogih prerogativa, modeli kojima se može rukovati olako, poput svih drugih znakova i poruka uvedenih u medije masovnih komunikacija, da bi nam tek tada, nakon takve desakralizacije, ti klasici moderne, njihove težnje i njihova postignuća u skladu s duhom našeg vremena postali prirodniji, pristupačniji, jednom rečju – prihvatljiviji.

Iz takve pozicije Mondrianovo delo može se, dakle, videti kao jedna od onih "velikih priča" (Grands recits, prema Lyotardu) kulture modernizma, a to je ujedno i idealni izazov za podvige dekonstrukcije kojima su zaokupljeni pojedini protagonisti postmoderne umetničke scene. Ali Mondrian i njegovo vreme krupna su tema istorije moderne umetnosti i upravo kao takvoj istorijskoj tekovini pristupili su Mondrianu autori i organizatori venecijanske izložbe, među kojima su Germano Celant i Michael Govan kao nosioci projekta, te Thomas Krens, Lisa Dennison, Kremit S. Champa, Evert van Straaten, Susan B. Hirschfeld, Carel Blotkamp i Sergio Pelano, uz samog Govana, kao pisci tekstova u obimnom studijskom katalogu ovog pregleda ne samo Mondrianovog opusa i pokreta De Stijl u koji se njegov opus uključuje nego i gotovo cele evropske umetničke scene u vremenu nastanka i razvoja Mondrianove umetnosti. U suštini, više nego samo Mondrianova retrospektiva, ova izložba je jedna vrlo selektivna, ponegde možda parcijalna, ali s nizom sjajnih primera predstavljena panorama evropske umetnosti prve polovine veka, gde su kao kontekst Mondrianovog opusa i ostalih predstavnika De Stijla prikazani njima prethodni ili paralelni tokovi analitičkog kubizma, futurizma, orfizma, ranih struja apstrakcije, s nizom remek-dela vrhunskih umetnika epohe, kao što su Picasso, Braque, Léger, Balla, Severini, Delaunay, Gončarova, Maljevič, Popova, El Lissitzky, Kandinsky, Klee, Feininger, Arp, Schwitters, Moholy-Nagy. Pored drugih vrlina, ova venecijanska izložba izvrstan je didaktički poligon, mesto kompetentnog uvida u probleme i vrednosti umetnosti celog jednog istorijskog razdoblja i otuda bitni sadržaj ove izložbe valja tražiti ne jedino u njenom nazivu (Mondrian i De Stijl) nego možda još pre u njenom podnaslovu (Ideal modernog, Moderno kao ideal).

Zaista je tačno da Mondrianova ličnost i njegovo delo poseduju gotovo sve osnovne paradigmatičke oznake modernog umetnika, modernističkog umetničkog jezika. U njegovom slučaju, to je težnja ka autonomiji umetničkog izražavanja, ka shvatanju slike kao zasebnog plastičkog organizma, što podrazumeva svest o profesionalnoj specijalizaciji umetnikovog poziva. Ali uporedo s time ide i traženje uključivanja umetnika u socijalnu realnost istorijskog trenutka, makar kroz utopijsku



projekciju i prosvetiteljsku nadu da se posredstvom umetnosti može pridoneti podsticanju opštih životnih prilika. Drugim rečima, ideal moderne umetnosti očituje se u samostalnosti izražajnog jezika, ali ujedno i u načinu ponašanja, načinu življenja, u egzistencijalnom izboru umetnika koji se umetnosti posvećuje do krajnjih granica, bez ostatka, kao vokaciji kojoj ne treba podneti potpunu žrtvu i u kojoj ne postoje veći, čak ni drugi vrednosni ciljevi. Mondrian će s velikom energijom i jednakim ubedejem konstantno sprovoditi u delo oba ova zaveta modernog umetnika: s doslednošću kojoj nema ravnog primera radiće na utemeljenju autonomije plastičkog jezika, u konkretnom slučaju jezika slikarstva, a s tom istom čvrstinom ubedejenja težiće da njegova autonomna, dakle čisto plastička slika bude neka vrsta modela, čak uzora duhovne, moralne, u krajnjoj konsekvenciji i društvene harmonije koju umetnost kao svojevrsna nova religija modernog laičkog sveta treba da podstakne, koju u idealnoj projekciji treba da dostigne.



Ta vera, uostalom, nije jedino Mondrianova; dele je i ostali vodeći predstavnici njegove generacije; na drugi način, ali podjednako čvrsto, istu ulogu umetnosti u društvenoj i duhovnoj realnosti epohe vide Kandinsky, Klee, Maljevič, El Lissitzky, Moholy-Nagy... To je onaj Ideal modernog ili Moderno kao ideal u podnaslovu venecijanske izložbe, otuda poverenje u didaktičku dimenziju umetnosti i u bavljenje umetničkom didaktikom kod većine pripadnika ovog kruga (na Bauhausu, Unovisu, Novom Bauhausu), otuda čvršća ili blaža veza s arhitekturom u kojoj se traži mesto objedinjavanja svih oblikovnih disciplina. Pojam "sinteze", obnovljeni uzor Gesamtkunstwerka biće jedna od karakteristika De Stijla, umetničkog i arhitektonskog pokreta kojemu je Mondrianovo zrelo slikarstvo, vrsta slike njegove središnje neoplastičke etape, može se shvatiti i kao jedan idealni projekt, kao simbol ideala gradnje, a upravo slika koja je, poput njegove, zasnovana na doslednom analitičkom pristupu, na postepenoj i konstantnoj redukciji kao načinu mišljenja, na specifičnoj i autonomnoj "nauci slikarstva", u suštini je prava moderna slika, slika koju koncipira i izvodi moderni umetnik, slika kao nova ikona modernog doba.

Dobro je, uostalom, poznat put Mondrianovog dolaska do takvog tipa slike. Sami počeci su mu u delokrugu simbolizma i jedna crta tog iskustva nikada se, zapravo, neće izgubiti iz unutarnjeg značenja Mondrianove slike, ostaće latentno prisutna čak i u njegovim najradikalnijim apstraktnim Kompozicijama. Ali susret s tekovinama kubizma biće za Mondriana nesumnjivo presudan: od trenutka tog susreta (1912) započinje njegova dosledna formalna analitika slike, uvođenje deduktivnog postupka njene gradnje. Neoplasticizam kao Mondrianov bitni slikarski iznalazak moguć je tek na temeljima recepcije analitičkog kubizma, može se čak smatrati krajnjom konsekvencijom analitičkog kubizma kojega su u jednom trenutku ostavili i napustili sami njegovi tvorci, Braque i Picasso. Mondrian je osetio da se u delu ove dvojice kubistička slika zadržava na razlaganju forme, da sliku čini mnoštvo detalja, da se slika gradi od rasutih epizoda, što ne vodi zaključku, ishodu celog procesa. To je, po njemu, obavezna da izvrši slika koja u sebi poništava sve detalje, koja epizode objedinjuje u celinu slike i time sliku uspostavlja kao novi i posve autonomni estetski predmet. Sam je sebi dao zadatak da takav cilj dostigne, da ga dovede do kraja, i u jednom retkom naporu hoda ka unapred naslućenoj tački zaputio se podržan iskustvom kubizma da bi iz tog polazišta stigao do tada nepoznatog tipa slike po kojoj ostaje upamćen u istoriji moderne umetnosti: do asimetrične kompozicije horizontalno-vertikalnog geometrijskog skeleta sa unutrašnjim poljima triju osnovnih boja i triju osnovnih ne-boja.

Poduhvat u koji se upustio Mondrian je do kraja iskušao u sopstvenom slikarstvu, ali je pristao na to da taj zadatak deli s grupom bliskomišljenika, makar do jednog trenutka, dok se nije osetio ugroženim u svojoj nepokolebljivoj odanosti idealu slike kojemu je težio. Otuda njegovo prihvatanje pripadništva De Stijlu i potom definitivno odvajanje od grupe; otuda principijelna polemika i konfrontacija sa Van Doesburgom, odlazak u Pariz gde upravo u vrevi mnogobrojnih savremenih pojava i pravaca može da nađe radnu izolaciju za kojom čezne. Mondrian je u isto vreme moderni umetnik po tome što je uključen u kolektivni ideal obnove celokupne prostorne sredine i moderni je umetnik po tome što se do krajnjeg asketizma usredsređuje jedino na svoj individualni slikarski rad. U tim prividno suprotnim načinima umetničkog ponašanja nema, međutim, nikakve protivrečnosti: kada istorijske prilike to nameću Mondrian je učesnik zbi-



vanja u kojima je umetnost više od samog pojedinačnog iskupljenja, ali kada se prilike izmene i umetniku ne ostane ništa više od sopstvenog životnog delokruga, on postaje svestan da se do kraja mora posvetiti samo svome radu, da mora postati izvršiocem samo svoje vokacije.

Dok je bio u zajednici s pripadnicima De Stijla, Mondrian je računao na to da će intervencija umetnika pomoći preobražaju celokupnog životnog delokruga: grad, zgrada, mesto okupljanja kolektiva, jednom rečju javni prostor cilj je njegovih i njihovih aspiracija. Potom za Mondriana atelje, prostor u kojem slika, postaje jedini mogući domen intervencije. To nije samo mesto nastanka njegovog slikarstva nego, još pre, mesto njegovog najintenzivnijeg življenja i otuda on oseća potrebu da ceo taj prostor formira po sopstvenoj meri, tako da čini neku vrstu trodimenzionalne projekcije, otelotvorenja, idealne unutrašnjosti prostora njegovih slika. Autori venecijanske izložbe bili su takvog značenja ateljea kao radne laboratorije ali i životnog utočišta u Mondrianovom slučaju potpuno svesni i stoga treba primetiti i naglasiti da ova izložba započinje maketom umetnikovog pariskog ateljea (26 rue

de Depart, 1930), a završava se maketom njegovog njujorškog ateljea (15 East, 59th Street, 1944). Iz obe ove rekonstrukcije u minijaturi Mondrianovih radnih i životnih prostora, iz fotografija tih prostora u katalogu izložbe, razabire se i zaključuje sledeće: u nemogućnosti ove tipične težnje modernog umetnika da svet uredi po meri harmonije kakva vlada u njegovom slikarstvu, Mondrian želi da prostor u kojemu radi – prostor sopstvenog ateljea – pretvori u kapelu umetnika kao krajnjeg askete, iskazujući time simbolički i stvarno svoju veru u to da mu je slikarstvo u isto vreme metafora neke univerzalne harmonije ali i konkretizacija te harmonije u merilu pojedinca, u ovom slučaju u merilu umetnikovog individualnog iskupljenja.

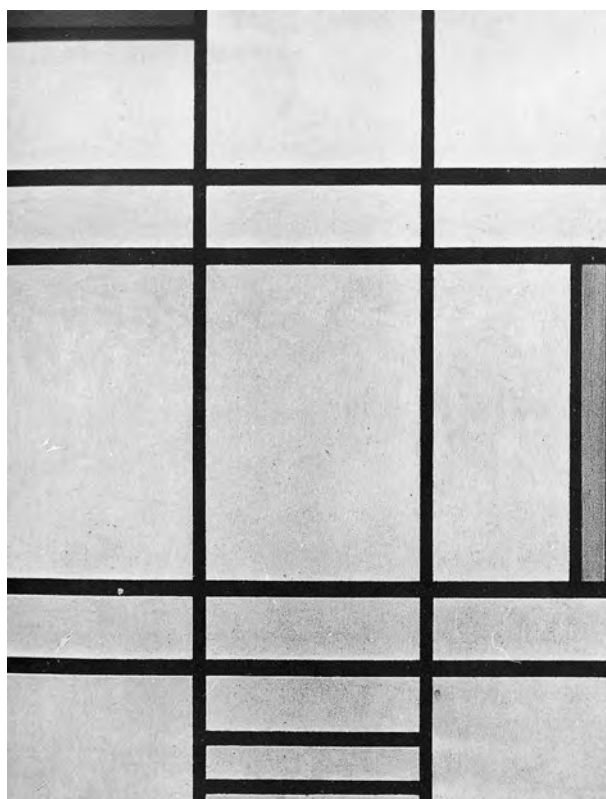
U Mondrianovom shvatanju umetnosti i umetničkog ponašanja, naročito u razdoblju pripadništva De Stijlu, prisutna je aktivistička volja svojstvena protagonistima istorijskih avangardi. Ali u isto vreme, i biće s vremenom sve više, prisutna je i izrazito spiritualna, krajnje introvertna crta koju ovaj umetnik duguje specifičnim kulturnim tradicijama holandske sredine, kao i nekim tada raširenim učenjima posebno privlačnim krugovima simbolista, a posredstvom njih i pionirima rane apstraktne umetnosti. Među podacima Mondrianove biografije često se navodi da je bio član holandskog teozofskog društva, a pojedini tumači Mondrianove umetnosti (od Seuphora i Jaffea do Blotkampa) izričito upućuju na relacije njegovog slikarstva i neoplatonističkih ideja, posebno onih teozofa Schoenmaekersa. Tema uticaja mističkih i metafizičkih učenja s kraja XIX i početka XX veka na nastanak rane apstrakcije detaljno je razmotrena u sadržaju (i katalogu) izložbe *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Los Angeles, 1987. (a u vezi Mondriana u tekstu Carela Blotkampa *Annunciation of the New Mysticism: Duch Symbolism and Early Abstraction*) i odatle se sasvim jasno razabire da je od presudnog značaja za sam karakter Mondrianove umetnosti, za njegovo duhovno sazrevanje, za njeno unutarnje značenje, bilo upravo to utemeljenje u mističkim i metafizičkim učenjima. Otuda je zaključak da u suštini Mondrianove umetnosti prevladavaju spiritualne a ne prevashodno analitičke i formalne osobine sasvim primeren težnjama ovog umetnika, ujedno je primeren duhu vremena u kojemu se njegovo delo, kao uostalom i dela drugih velikih pionira rane apstrakcije, javlja i razvija. To je klima nastajanja moderne slike, modernog slikarstva, moderne umetnosti, a u širem obuhvatu to je i klima u kojoj su u skladu s tim iskustvima grad i ceo pogled na svet u znaku Ideala modernog ili u znaku Modernog kao ideala.

U oba ova termina reč je o Modernom i o Idealu, ali pitanje je da li su to u ovom neidealističkom postmodernom dobu još uvek termini u stvarnoj upotrebi, pojmovi s realnim značenjem, ili su to pak samo istorijske oznake za neko davno prošlo, danas nepovratno vreme nastanka umetnosti Mondriana i njegove generacije. U postmodernom dobu niko, naime, više ne može da bude umetnik-prorok, umetnik-apostol (Beuys je to možda bio poslednji, ali je ipak morao tu ulogu pre da



glumi nego da je zaista vrši). Stoga bi svaki razgovor o patnji umetnika u ime umetnosti, o žrtvi koju u ime umetnosti valja prineti bio danas sasvim bespredmetan. U tekstu Suzi Gablik *Pluralizam tiranija slobode* (preveden u *Momentu 16*) nalazi se sledeći pasus Petera Schjeldahla, a pošto se tu pominje Mondrian čini se da ga vredni u ovoj diskusiji navesti: "Umetnost kao zamena za religiju – ona nije bila ništa manje od toga za Rothka kao i za Mondriana – razočarala nas je i mislim da postoji opšte prihvaćeno mišljenje da umetnička veličina nije vredna strašne ljudske žrtve potrebne da bi se ona postigla. Tako stvari stoje. Bilo bi ipak više nego šteta dopustiti da naš današnji razumljivi cinizam postane retroaktivn, da omalovažava velika dostignuća stvorena u zadnjoj plimi umetničke vere..." Mondrian je zaista jedan od onih iz vremena "velikih dostignuća stvorenih u zadnjoj plimi umetničke vere," njegovo je delo u temeljima Modernog Ideala, ali ma koliko zbog toga bilo dostojno divljenja ne treba ga gledati kao neki izvanistorijski presedan, pogotovu ne kao apstraktni uzor ponašanja kakvo bi danas valjalo ponoviti. Svako vreme umetnosti ima svoje ideale, a Ideali moderne Mondriana i njegove generacije sveli su se na utopijsku projekciju sveta kao savršeno uređenog totaliteta, upravo po modelu kakvog je on sam nastojao dostići u omeđenom ali za slikara uvek suverenom prostoru slike. Danas, u postmodernom dobu, slika je – makar nas tako uverava Baudrillard (u predgovoru kataloga Oliviera Mosseta u švajcarskom paviljonu Bijenala '90) – objekt, sredstvo razmene pogleda, produkt, nipošto više neki neponovljivi subjektivni psihogram samog tvorca slike. Ali to što je današnje slikarstvo, slikarstvo poslednje decenije, u znaku eksplozije predstava i predmeta s osobinama simulacija, "ponavljanja s razlikama", surogata, čak kopija (među kojima su i kopije po Mondrianu Sherrie Levine), još uvek ne znači da se s takvom istom distancom skepticizma i ironije treba odnositi i prema slikarstvu istorijskih razdoblja moderne, u konkretnom slučaju prema slikarstvu Mondriana i njegovog vremena. To je ona opasnost omalovažavanja dostignuća tog razdoblja u ime našeg savremenog cinizma, na šta upravo u navedenom pasusu upozorava Suzi Gablik. Tim pre će to biti opasno ukoliko se pokaže da Ideal modernog ili Moderno kao ideal ipak nije sasvim iscrpljen, nije do kraja istrošen; ukoliko se pokaže da je moderna onaj habermasovski "neokončani projekt" kojega će u budućnosti ipak biti potrebno nastaviti, dopunjavati, dovršavati (nikada definitivno dopuniti i dovršiti). Tim pre, na kraju, ukoliko se pokaže i to da je danas opravdano govoriti – što neki s mnogim argumentima čine – o "modernoj posle postmoderne" ili ukoliko je moguće tvrditi da je postmoderna zapravo samo jedna etapa, tek jedno poglavlje u dugom trajanju Moderne.

Moment br. 19, Beograd, jul – septembar 1990, str. 14–17





## **MONDRIAN: UMJETNOST MODERNOG IDEALA**

### **JEŠA DENEGRİ**

Dva objekta "kartonske arhitekture", dvije makete, nalaze se na početku i na kraju izložbe koja okuplja mnoštvo remek-djela cijele jedne povijesne etape moderne umjetnosti, etape pojave rane apstrakcije s težištem na djelu Pieta Mondriana i pokreta De Stijl kojemu je pripadao. Ta dva objekta su rekonstrukcije u malom Mondrianovih ateljea u Parizu 1930. (26 rue du Depart) i Njujorku 1944. (15 East, 59th Street). Ova muzeološka dopuna jedne sjajne selekcije slika ne samo što tim slikama nije suvišna, nego o suštini Mondrianove umjetnosti govori uporedo s njima, ništa manje od samih umjetničkih djela. Jer, atelje je za Mondriana znatno više od običnog radnog prostora jednog slikara; u ovom slučaju to je "asketsko svetište, laboratorij u kojemu se isprobava umjetnost", kako će pisati J.C. Lebenstein koji će upravo temi Mondrianovog ateljea u svojoj raspravi Mondrian: kraj umjetnosti posvetiti naročitu pažnju. Tri su, prema ovom autoru, ključna momenta u Mondrianovom uređenju ateljea: 1) bojenje zidova u bijelo i sivo, njihovo pokrivanje bojenim kartonima u osnovnim bojama i ne-bojama, 2) bojenje namještaja prema istim principima, 3) razmještaj svakog predmeta u prostoru prema rasporedu kojega umjetniku diktiraju principi nove plastičnosti. Uređenje ateljea za Mondriana, zapravo, znači realizaciju u prostoru umjetnikovog domašaja istog onog poretka kojemu on utopijski teži u realnom prostoru svijeta, dakle u prostoru koji sasvim izmiče njegovom uticaju, koji izlazi daleko izvan njegove kontrole.

Umjetnik koji u malom, u ovom slučaju u vlastitom ateljeu, projicira i realizira ono što mu je nedostupno u velikom mjerilu, umjetnik je mentaliteta i ponašanja svojstvenog pripadnicima povijesnih avangardi; to je umjetnik koji posredovanjem formalnih i jezičkih inovacija odaje vlastito uvjerenje i uvjerenje vremena u kojemu djeluje da umjetnost može biti i upravo jest snaga preobražaja same realnosti, konkretnih egzistencijalnih prilika ne jedino pojedinca nego i kolektiva, društva u najširem rasponu. Mondrian je jedan od najapsolutnijih zastupnika ovog vjerovanja, u njegovoj projekciji umjetnost posjeduje moć predviđanja nove harmonije postojanja, ali prije nego što se ta moć očituje u nekom širem mjerilu umjetnik je sam mora iskušati i dokazati na primjeru vlastitog rada i života. Cijelo će Mondrianovo djelo upravo tome cilju biti usmjereno i posvećeno, te se otuda zaista može vidjeti i shvatiti u svijetlu što ga sugerira podnaslov ove venecijanske izložbe: u svijetlu Ideala modernosti ili u svijetlu Modernog ideala.

Cijelim svojim djelom (slikarskim, teorijskim) Mondrian, dakle, zagovara Ideal modernosti ili Moderni ideal dvojakim načinom: težnjom ka čistoj plastičnosti, odnosno težnjom ka krajnjoj autonomiji moderne slike, ali istodobno i shvatanjem da je upravo takva čisto plastička i autonomna slika jedna vrsta vizualnog projekta novog reda, savršenog poretka svih svojih sastavnih činilaca, na čemu je model modernog ustrojstva slike kao modela modernog ustrojstva svijeta načelno utemeljen. Ali ni jedan od ovih ideala nije kod Mondriana unaprijed zadat: naprotiv, valja ih dostići u konkretnoj praksi, treba ih potvrditi vlastitim iskustvom, a to su u ovom slučaju i u granicama njegovih moći praksa i iskustvo modernog slikara. Paradoks je Mondrianovog položaja u tome što je svoje utopijske projekcije o mogućnosti dostizanja nekog savršenog kolektivnog reda provjeravao činom slikara kao krajnje povučene, ateljerskom radu do asketizma predane osobe, a upravo to je ovaj umjetnik bio po svome karakteru i vokaciji, nezavisno od privremenog pripadništva skupini De Stijl sa kojom je dijelio neke globalne zajedničke nazore. U suštini svoje naravi Mondrianova umjetnost jeste traženje savršenstva kroz upornu i dosljednu samoizgradnju, to je prije svega umjetnikovo unutrašnje razračunavanje sa samim sobom izraženo dugim i temeljnim procesom nastanka uzorno harmoničnog svijeta slike.

Takav svijet slike Mondrian će graditi polagano i postupno, načinom stalnog svođenja predstavnih podataka, izostavljanjem opisnih elemenata, od samog početka rukovođen sviješću da je slika plastički i estetski predmet, nipošto dvojni predmetne realnosti. Učvršćenju takvog uvjerenja bitno će pridonijeti upoznavanje s kubizmom do kojega će doći 1912. prilikom Mondrianovog prvog boravka u Parizu, mada postoje pretpostavke da je slike Picassovog i Braqueovog analitičkog kubizma imao prilike prethodno vidjeti još u Holandiji. S pravom će biti rečeno da je za Mondriana "kubizam djelovao kao morfološki katalizator pri uvođenju deduktivnog oblikovnog kriterija" (I. Tomassoni), a upravo zahvaljujući poukama kubizma Mondrian će doći u posjed načina kojim će sprovesti u praksu proces formalne analize posljedice koje biti će njegov vlastiti iznalazak i najveći prilog povijesti modernog slikarstva – slikarstvo neoplasticizma kao jedno od uporišta rane apstrakcije, vremenski otprilike uporedne, a problemski nezavisne od drugih dvaju velikih slikarskih i teorijskih sistema poput onih





Kandinskog i Maljeviča. Ali kubizam za Mondriana nije tek prelazni stadij, usputna epizoda koja nema drugu ulogu nego jedino da bude posrednik pri dolasku neoplasticizma. Naprotiv, Mondrianova kubistička faza između 1912–17, o čemu uvjerljivo raspravlja Lisa Dennison u katalogu venecijanske izložbe, po umjetnikovim samosvojnim motivima (pročelja katedrala, pejzaži stabla i mora), po plastičkom postupku, jednom rječju po ukupnom tipu slike bitno je drugačija od Picassovog i Braqueovog analitičkog kubizma, te unutar povijesti ovog pokreta Mondrianovim formulacijama valja priznati odgovarajuće i samostalno autorsko mjesto. No pri tome postoji činjenica da se na kubizmu, bez obzira na osobine vlastitog doprinosa, Mondrian neće dulje zadržavati, da će upravo taj vlastiti kubizam znatno nadgraditi i tek po prevladavanju ove etape zaći će u područje neoplasticizma po kojemu s razlogom dostiže tako istaknuto mjesto u umjetnosti prve polovine XX stoljeća.

Tipologiju neoplasticističke slike, tog ključnog doprinosa Mondrianove reduktivne analize, čini se na prvi pogled da je moguće lako opisati: to je građa asimetrično postavljenih vodoravnih i uspravnih pravih linija između kojih su polja triju osnovnih boja (plava, crvena, žuta) i triju osnovnih ne-boja (bijela, siva, crna). Odnosi ovih plastičkih elemenata dati su u potpunosti ravni, slikana površina posve je plošna, u njoj nema ni traga bilo kakvog prostornog iluzionizma. Iako izvedba ovakve slike nipošto nije mehanički postupak, gubi se svaki trag poteza u materiji boje: to je zato jer umjetnik želi iz svoje slike odstraniti sve što smatra prenaplašeno osobnim, subjektivnim, pogotovo nesvjesnim i iracionalnim. Ali odmah valja reći da unatoč krajnjoj jednostavnosti vanjština takve Mondrianove slike nije materijalizacija nekog prethodno i do kraja domišljenog projekta: to je, naprotiv, slika na kojoj umjetnik radi dugo i pomno, radi s punom koncentracijom na svaki dio njene površine, vođen je osjećanjem meditativne mirnoće, a upravo zbog takvog umjetnikovog raspoloženja pri nastanku slike vanjska opna njenog bojenog sloja osjetljiva je poput neke fine organske membrane. Sve to daje Mondrianovoj slici svojstvo senzibilnog organizma, nipošto utisak hladne konstrukcije kakvom se na prvi pogled i pri površnom čitanju i razumijevanju čini. Mondrianov neoplasticizam posjeduje teorijsku nadgradnju, postavke i zaključke ovog slikarstva sam njegov tvorac bio je sklon braniti do doktrinarne nepopustljivosti (o čemu svjedoči sporenje s Van Doesburgom, kolegom iz De Stijla), ali upkos tome njegova slika plod je potpunog predavanja prvenstvu konkretne prakse i upravo iz tih razloga može se vidjeti kao jedno od najsuptilnijih i najsenzibilnijih slikarskih očitovanja što ih poznaje povijest moderne umjetnosti.

Izvore i razloge takvim osobinama Mondrianovog neoplasticističkog slikarstva po svemu sudeći valja tražiti u umjetnikovim duhovnim predispozicijama što su snažno naginjale mističkim i metafizičkim učenjima raširenim u pojedinim umjetničkim krugovima još od kraja prošlog stoljeća, konkretno od razdoblja simbolizma. Potvrđenja o takvim Mondrianovim sklonostima donosi većina detaljnih tumača njegove umjetnosti (od Seuphora i Jaffea do Blotcampa); spominju se naime podaci da je Mondrian u mladosti pripadao holandskom teozofskom udruženju, da su u njegovoj lektiri omiljeni autori bili Steiner, gđa Blavatsky i Schoenmaekers, a upravo ovom posljednjem Mondrian duguje zamisli kojima je nastojao naći duhovne ekvivalente u čistoj plastičkoj strukturi slike.

Takve su sklonosti ka metafizičkom i okultnom bile, uostalom, svojstvene i ostalim pionirima rane apstrakcije; poznate su, dakako u različitim pojedinačnim razradama, u praktičnim i teorijskim opusima Kandinskog, Kupke i Maljeviča, a čak su bile raširene i na jednoj tako funkcionalno usmjerenoj umjetničkoj školi kao što je Bauhaus, o čemu svjedoči slučaj Ittena. Ovi su protagonisti rane apstrakcije bili, naime, svjesni da je njihov put s onu stranu prikaza vidljivog u slikarstvu u suštini svojevrsno filozofsko pitanje, nipošto pak jedino slikarski zadatak udaljavanja od prikaza realne predmetnosti. Kompenzaciju za odstranjeni predmet u slici nastojali su naći ne samo u autonomiji njenih likovnih elemenata, jer im se s pravom činilo da im upravo otuda prijete opasnost zapadanja u dekorativno, nego su suštinu slike tražili prije svega u duhovnoj projekciji i unutrašnjem sadržaju kao jedinim načinima njenog spasavanja od takve opasnosti. Za samog Mondriana apstraktna slika, točnije slika njegovog neoplasticizma, upravo je takva duhovna i oduhovljena tvorevina, plod je očitovanja umjetnikovog unutrašnjeg mira, krajnje sabranosti; drugim riječima, slika je za njega novi sveti predmet do kojega stiže dostupno i u teškoj borbi sa samim sobom u izolaciji radnog prostora, u usamljeništvu ateljea koji za umjetnika ima značenje i vrijednost sakralnog mjesta, svojevrsne kapele u čijem se zaklonu od buke svijeta najbolje osjeća, jedino u kojoj dostiže toliko željenu punu koncentraciju svijesti, samo u kojoj se približava mogućnosti ispunjenja cilja vlastitog slikarstva kao svoje osnovne, upravo jedine stvarne životne vokacije.

Mondrian e de Stijl – l'ideale moderno, Fondazione Cini, Venecija, ljefo, 1990, Quorum, br. 5–6, Zagreb, 1990, str. 290–293.



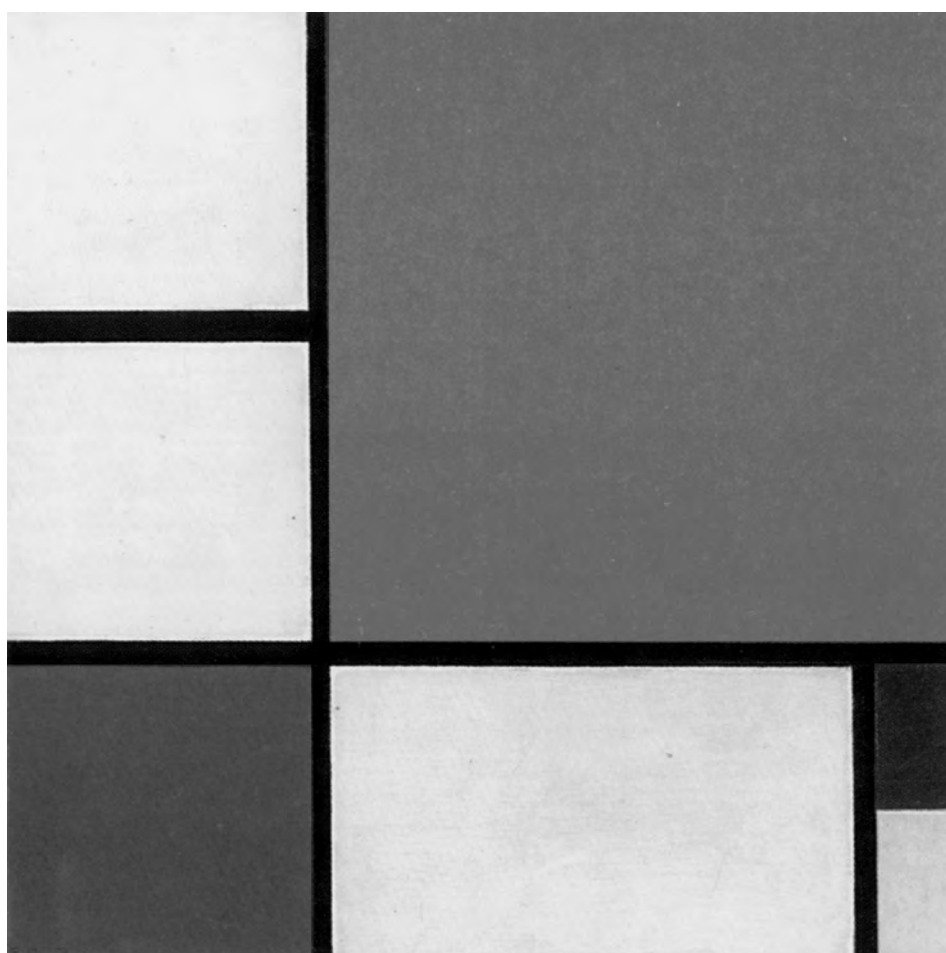


# PROJEKAT MONDRIAN



**ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ, ZORAN NASKOVSKI, NIKOLA PILIPOVIĆ:****PIET MONDRIAN (1872-1992)****JEŠA DENEGRİ**

Pogledi savremenih umetnika kao učesnika u aktuelnom postmodernom dijalogu s tekovinama umetnosti bliže ili dalje prošlosti nisu mogli da mimoiđu Mondriana, velikog pionira apstrakcije, jednog od utemeljitelja Moderne, umetnika čije je slikarsko delo izgrađivano krajnje dosledno i nepokolebljivo, postajući time primer jednog gotovo svetiteljskog etičkog stava koji danas može snažno da privlači, ali isto tako i da snažno provocira. Slučaj savremenog umetnika provociranog Mondrianovom harizmom odaje Sharrie Levine koja po reprodukciji kopira sliku ovog umetnika pravdajući taj čin željom za posedovanjem ali i za poricanjem vere u spasonosnu sposobnost umetnosti koja je zanosila generaciju kojoj je Mondrian pripadao i predstavljala je ideju kojoj je Mondrian bio privržen možda više od sviju ostalih. "Mi više nismo – tvrdi Sherrie Levine – tako naivni optimisti da bismo verovali kako umetnost može da menja političke sisteme, a upravo to je bio privid velikog broja modernističkih projekata. Mi postmodernisti shvatamo mnogo opipljivije ovu jednostavnu nadu, ali naš odnos prema toj jednostavnosti nužno je vrlo kompleksan".

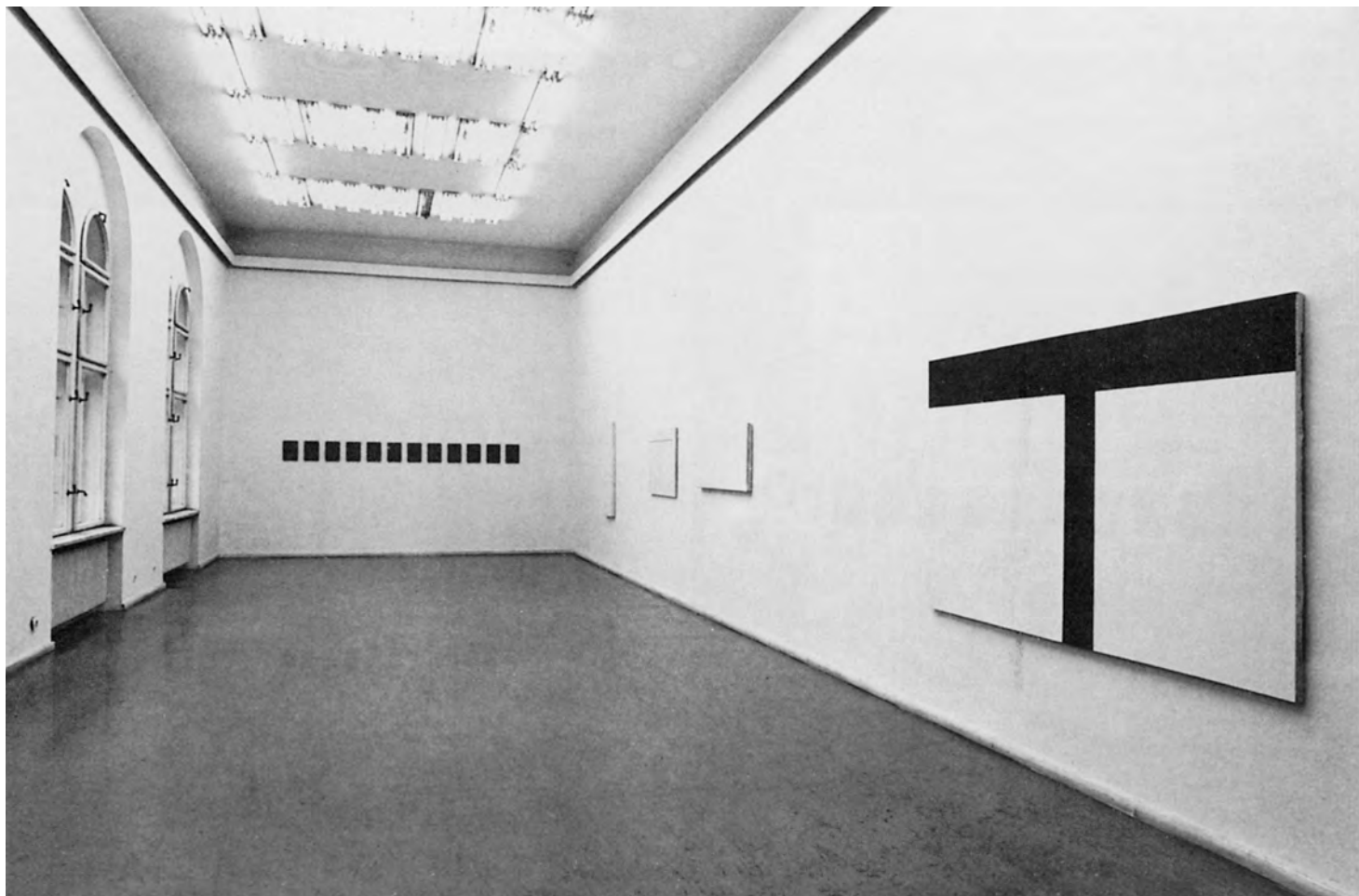


Nasuprot ovoj kritičkoj poziciji američke umetnice, tri beogradska slikara – Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović – žele da uđu u dijalog sa Mondrianom s mnogo više poverenja prema duhovnoj i idejnoj baštini velikog pionira, mada naravno ni oni nisu "naivni optimisti" koji bi smatrali da se ukupne okolne prilike mogu na bilo kakav način ispravljati ili poboljšavati pojedinačnim i usamljeničkim činom slikanja. Ali upravo zato što su naše ukupne okolne prilike takve kakve konkretno jesu, potrebno je u njima naći i posedovati uporište neke moguće vere, a za umetnika prirodno je da je to pre svega vera u smisao umetnosti, vera u smisao bavljenja umetnošću. Među raznim današnjim mogućnostima ispoljavanja te vere, evo jedne u tri individualne varijante koja otvoreno iznosi u kome i u čemu nalazi svoja uporišta, imajući za svoj izbor vrlo jake i sasvim određene razloge.

Odmah treba reći, a to je iz samih radova vidljivo, da za trojicu beogradskih umetnika okupljenih oko ovog projekta koji za njih znači mnogo više od obeležavanja 120-te godišnjice Mondrianovog rođenja, njegovo slikarsko delo nije izvor formalnih rešenja, nije temelj oblikovnih rečenika. Ili je to samo nekim elementima koji se više ne prepoznaju u dovoljno autonomnoj gradnji slike kod svakog od ove trojice autora. Ono što za njih primer Mondriana danas znači sastoji se pre svega u načelnom pristupu umetničkom radu: pristupu u znaku koncentracije sve do potpune posvećenosti, u postepenosti postavljanja i rešavanja plastičkih problema, u želji da se plastička misao oslobodi svega što nije ona sama, a da se pri tom ne zapadne u golu vizuelnost slike nego da se u slici sačuva ono duhovno stanje koja je čini neponovljivim dragocenim predmetom proizišlim iz čina slikanja kao raspoloženja meditacije. Ukoliko je slika nosilac takvog duhovnog stanja, plod takvog raspoloženja, tada ona lako obavlja

prelazak od estetskog predmeta u predmet s metafizičkim značenjem; tada iz samih plastičkih činjenica slike izbija ono spiritalno jezgro, njen unutrašnji sadržaj, a upravo to je vrлина koju svaki na svoj način žele da postignu i u svom radu ostvare trojica učesnika ove izložbe. Kad se takvom idealu teži, ukoliko se takav ideal dostiže, jasno je da posredi nije samo jedan slikarski zadatak nego je tome cilj ispoljavanje jednog sasvim određenog "pogleda na svet". A taj pogled je projekcija neke zamišljene idealne predstave sveta u duhovnom modelu slike, to je traganje za mogućom sređenošću slike u vremenu u kojem je stanje sveta sve samo ne dovoljno sređeno, u prilikama gde se gotovo na svakom koraku nude tome idealu sasvim suprotna ispoljavanja realnosti. Znači li to da se kao nekada u vreme i u delu Mondriana sada ponovo za umetnike, naravno za one koji u tu mogućnost veruju, kao uzor ukazuje projekcija utopije? Da li je uopšte moguće zagovarati utopiju i šta znači da se zagovara utopija u jednom po svemu izvanutopijskom i protivutopijskom vremenu? Možda ništa drugo nego upravo to što je, pišući svojevremeno o Mondrianu, zastupao Argan kada je utvrdio da je "u savremenoj istorijskoj situaciji utopija još uvek najkonkretnija od svih moralnih vrednosti".

Katalog izložbe u Savremenoj galeriji Centra za kulturu "Olga Petrov", Pančevo, april-maj, 1992.

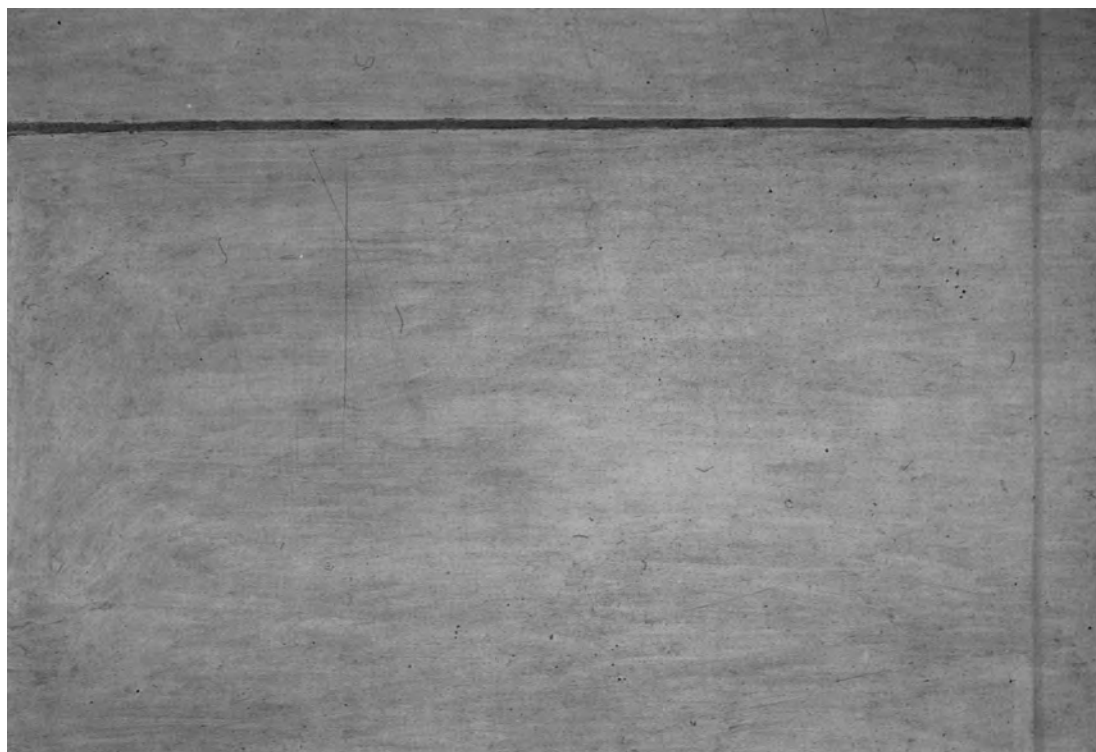




## ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ, ZORAN NASKOVSKI, NIKOLA PILIPOVIĆ: PIET MONDRIAN (1872-1992)

JEŠA DENEGRİ

Posvećujući svoj prethodni nastup sećanju na Mondriana, pozivajući se na njegovu umetničku ostavštinu, uključujući u temelje svojih razmišljanja o umetnosti jedan određeni istorijski primer, trojica učesnika ove izložbe – Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović – čini se kao da objavljuju tipični postmodernistički postupak reinterpretacije tekovina modernizma, drugim rečima vrše neku vrstu dekonstrukcije jednog velikog istorijskog modela da bi od njegovih krhotina sačinili povode svojih postmodernističkih fragmentarnih naracija. Ali kada se pažljivije sagledaju konkretne slikarske radnje u koje se ovi umetnici upuštaju, kada se razberu idejne intencije njihovih izbora, doći će se do zaključka da ovde nije posredi stav koji polazi od teze da je sa modernističkom paradigmom završeno, da je ona definitivno iscrpljena, a sve što je od nje preostalo samo su ljuštore formi kojima je sada moguće proizvoljno rukovati kao sa terminima jednog unutar sebe zatvorenog umetničkog rečnika. Da opšte prilike nisu, naime, takve kakve jesu, da se ne živi u vremenu pravog sumraka mnogih vrednosti u



koje je verovala ideja Moderne, takva interna operacija umetničkog metajezika bila bi sama sebi dovoljna i kao takva sasvim opravdana. No u okolnostima u kojima se formiraju ovi stavovi i nastaju radovi predstavljeni na ovoj izložbi osnovni cilj je drugačiji i namera veća: želi se, naime, autonomnim jezikom umetnosti saopštiti to da neke temeljne postavke modernog projekta itekako imaju razloga da opstanu i istraju u ovom istorijskom trenutku, drugim rečima nastoji se izneti shvaćanje da čista i plošna modernistička slika nije samo

produkt unutar propozicija medija slikarstva, nego je usto i nosilac određenog pogleda na svet sa stanovišta jedne pre utopijske nego realno ostvarljive koncepcije stvarnosti.

Da je moguće upravo tako postaviti problem govori činjenica po kojoj se u radu trojice učesnika ove izložbe pozivanje na Mondriana ne iščitava na ravni odmah prepoznatljivih stilskih motiva neoplasticističke slike; Mondrianovo slikarstvo nije, naime, za njih povod plastičke interpretacije, ponavljanje sa razlikama, ponajmanje citata. Pre, dakle, nego direktno na model Mondriana, slike trojice autora prizivaće u naše pamćenje modele slika nekih drugih i savremenijih predstavnika visokog modernizma (na primer Newmana, Reinhardta, Rymana), što navodi na zaključak da se osnovne teme koje trojicu izlagača okupljaju kreću, zapravo, oko problema same plastične ontologije slike, oko pitanja prostora slikanog polja, karaktera podloge, dejstva boje ili monohromije, osobina teksture, uloge poteza i sl., drugim rečima oko izvesnih analitičkih procedura na kojima se zasniva i u kojima se ispituje sam medij slikarstva. Posredi je, očito, čvrsto formirana i branjena svest o autonomiji slike u kojoj više nema mesta čak ni najudaljenijim refleksima spoljašnje realnosti, reč je o spoznaji da je savremena slika – prema poznatoj tvrdnji Meyera Schapira – poslednja unikatna tvorevina ljudskih ruku s estetskim svojstvima usred goleme produkcije utilitarnih i industrijski proizvedenih predmeta. Ako slika to zaista jeste tada je valja ispitati i shvatiti iznutra, iz njenog

plastičkog tela, iz njenog



# Mondrianov korbač

Može li se reći da je Mondrian, jedan od logoteta, osnivača jezika, moderne? Barthes je smatrao da takav jezik nije lingvistički, jezik opštenja, već novi, veštački jezik u kojem se ništa ne prepušta slučaju i gde je sve stvar strogog poretka - kombinatorike.

*"Ali ja sam protiv discipline!"* uzviknu on, *"ja sam za nužnost!"*

Svoj metod Mondrian je nazivao *"čistom intuicijom"* ili *"čistom osećajnošću"*, gde se putem pokušaja i pogreške dolazi do optimalnog rešenja. Ako bi takvo rešenje trebalo podvesti pod jedan jedini pojam onda je to za Mondriana svakako pojam ravnoteže. Ali ta ravnoteža, kao što će se videti, uvek je ravnoteža *"nejednakih ali istovrednih suprotnosti"*.



*"Postepeno je postalo jasno da se umetnički izraz prave realnosti dostiže dinamičkim kretanjem u ravnoteži. Neo-plasticizam potvrđuje da može da se uspostavi ravnoteža nejednakih, ali istovrednih suprotnosti koje se drže ravnoteže. Razjašnjenje ravnoteže od strane neo-plasticizma od velikog je značaja za čovečanstvo. Ono pokazuje da ljudski život, iako katkad prisiljen da narušava ravnotežu, ipak počiva na njoj."*

Sva svođenja, na vertikalu i horizontalu, sve redukcije prirodnih formi na konstantne elemente formi, kao i sva kombinatorika elemenata koji nastaju iz ovakvog postupka, streme jednom jedinom cilju - otkrivanju prave tj. *"čiste realnosti"*. Jer, realnost *"nam samo izgleda kao tragično narušavanje njene ravnoteže i rasulo njenih pojava"*. Čovečanstvo može da izbegne ovakvo tragično tlačenje ako sagleda tu skrivenu, pravu realnost. Ako već nismo u stanju da oslobodimo sebe, *"možemo bar da oslobodimo naše viđenje, koje saznaje"*.

Kako je moguće uspostaviti određenu vezu između logoteta čija kombinatorika uključuje čitav niz elemenata koji pripadaju potpuno nesamerljivim diskursima, povesnoj konstelaciji, kontekstu, ideologiji ... Možda upravo tako što će jedan od elemenata iz jednog jezičkog sistema provaliti u drugi sistem, tako što će se na izvestan način stvoriti incidentna situacija. Upravo je taj upad nekog spoljašnjeg elementa u taj zatvoreni sistem, ma koliko se činilo paradoksalnim da takav element uopšte može da opstane poput stranog tela, ili kao tuđica u nekom jeziku, makar i na kratko, potvrda izvesne konzistentnosti, tačnije sposobnosti tog sistema da opiše izvesne fenomene. Ali, nije li ovakav upad, incident, upravo ono bez čega ne može biti ni govora, rečeno mondrianovskim jezikom, o *"oslobađanju našeg viđenja"*, pa time i saznanja. Nije li, dakle, upravo taj tragični momenat, to narušavanje ravnoteže, to rasulo pojava, kao ono što prethodi svakoj mogućoj ravnoteži sine qua non takvog saznavućeg pogleda.

Harry Holtzman u svojim sećanjima pominje jednu anegdotu sa Peggy Guggenheim koja upućuje na to kako je jedan takav upad spoljašnje realnosti u jezički sistem jednog logoteta, to narušavanje

ravnoteže, taj incident, suočio i samog Mondriana sa toliko traženim sazajućim viđenjem.

Pegi je naslonila glavu na Pietovo rame, šćućurivši se uz njega. Piet je zagrlj i, trenutak kasnije, poljubi u usta, strasno i dugo. *"Zaboga, Mondriane!"* uzviknula je naizgled zapanjeno, *"mislila sam da ste tako čisti!"* Pošto smo je odvezli do kuće Mondrian je bi očaran. *"Oni"* - ciljajući na nadrealiste: Peggy je tada bila udata za Maxa Ernsta - *"oni me uvek nazivaju čistim!"*

Nije nam namera da tražimo bilo kakvu nedoslednost u Mondrianovom pristupu realnosti. Ali ovaj udar *"čistog označitelja"*, dolazi upravo iz onog registra realnog koji Mondrian razumeva kao spoljašnji i manje važan. Ako već svaka ravnoteža počiva na dovođenju oprečnih elemenata, suprotnih sila, u skladan odnos, onda se i ta *"čista realnost"* probija samo uvođenjem u igru, ili dovođenjem u ravnotežu, onoga što Mondrian naziva *"spoljašnjom, očiglednom realnošću"*. Nije li onda svim logotetima neophodan upravo onaj spoljašnji, potpuno suprotan element iz drugog jezika, kako bi tek tada, tačnije, upravo tada, otkrili ono za čime tragaju. Taj spoljašnji momenat moguće je razumeti prvo, kao nešto što dolazi iz jezika nekog drugog logoteta, a onda i kao nešto što dolazi iz područja koje Mondrian naziva očiglednom realnošću. U oba slučaja u pitanju je događaj koji samim tim što provaljuje, što pravi pukotinu u jednom naizgled samodostatnom sistemu, može biti shvaćen kao incident. Njegovi efekti su ono što se u modernoj, od Kleeovog *"mislećeg oka"* do Mondrianovog *"saznajućeg viđenja"* vezivalo za nešto neizrecivo, ali ipak pojmljivo.

Nije li onda pored tog spoljašnjeg incidenta o kojem izveštava Holtzman, logotetu Mondrianu potreban i neki drugi logotet, na primer, De Sade (kao nejednaka ali istovetna suprotnost), taj veliki kombinator:

*"Oh, od sveg srca: tražim samo jednu milost od Eženi: neka pristane da je išibam onako žestoko kao što želim da ja budem išiban; vidite kako se pokoravam zakonu prirode; ali čekajte, rasporedimo se; neka vam Eženi zapuše kukove, gospo; okaćice vam se o vrat kao kad majke nose decu na leđima; tu ću imati pod rukom obe guzice; odraću ih obe zajedno; Vitez i Ogisten će mi to uzvratiti, udarajući obojica istovremeno po mojoj stražnjici ... da, tako ... ah, tu smo! ... Koja je to slast!"*

Moglo bi se na taj istovremeno nužni i nemogući spoj, na taj incident koji nastaje provalom jednog spoljašnjeg elementa, gledati kao na *impossibilia*, sholastički vežbu za *disputatio* u kojoj kandidat brani očigledno nemoguće teze. Zašto? Pre svega jer svi logoteti na izvestan način brane *"nemogućnosti"*. Tako su, na primer, desadovski prizori potpuno nestvarni, najčešće neizvodljivi u stvarnosti. Kao što je i Mondrianovo čisto uobličavanje sasvim nazavisno od subjektivnih osećanja i predstava. Ovakav pristup stvara naizgled nepremostiv jaz između *"realnosti jezika"* i stvarnosti, ali samo ukoliko se ta *"nemogućnost"* ne prihvati kao konstitutivni element u jeziku svakog logoteta. Prihvatanjem tog konstitutivnog momenta započinje lančana reakcija koja iziskujući uvek druge *"nemogućnosti"*, niže incidentne situacije poput karika u lancu. Zbog toga je svaki upad u jezik nekog logoteta uvek, već unapred osuđen da bude nekakav incident.

Da li je, samim tim, postavljanje jednog desadovskog korbača uz Mondrianovu kompoziciju već incident?





Svetlana Racanović

**S-KLOPKA**

"Mondrijanov korbač" - s-klopka za koju "snose odgovornost" Zoran Naskovski, Dobrivoje Krgović i Jovan Čekić nije označila, u domenu umjetnosti, kakav ikonoborački čin "obaranja idola i skrnavljenja fetiša"; ona je inaugurisala jedan drugačiji pristup "kanonizovanim vrijednostima" o kojima je "sve rešeno", ona je afirmisala neki "iskošeni pogled", "bočni prilaz" fenomenu (promjena ugla gledanja mijenja i sam posmatrani objekat - pojavu: "Kada se gleda sa strane, u profilu, sat ne pokazuje vrijeme" - Dišan) i otvorila mogućnost da se vide stvari koje su već bile vidjene (loše vidjene) kao što nikad ranije nisu bile vidjene (bolje vidjene). "Pomaknuta misao" postala je tako efikasnija od svake strogo naučne operativnosti, ona "oslobadja naše vidjenje", rasterećuje sisteme, i Mondrijanov i de Sadov, od balasta ideoloških, istorijskih i kulturoloških referenci u korist onoga što Delez zove "rizoma" - nešto što se slobodno širi razarajući prošlost i pamćenje.

Mondrijan i de Sad su označavani kao tvorci sistema kao hermetične, unutar sebe uređene, idealno uravnotežene cjeline, bez potresa, bez otklona, bez prestupa. Zato svaki pokušaj uvezivanja, ukopčavanja ovakvih sistema djeluje u prvi mah neprirodno, agresivno, šokantno. Tek dovodjenjem "nejednakih suprotnosti" u istu označiteljsku i vrijednosnu ravan oni se poimaju kao "različiti djelovi iste realnosti...realni jedino u međusobnom odnosu." Jedino u tom odnosu, u tom inter-faceu, oni dobijaju sposobnost transfiguracije i transformacije: premiještanjem značensko-smislaonog poretka jednog konteksta (sistema) u drugi kontekst dolazi do preobražaja prvobitnih značenja i proizvodjenja novih.

Stoga upad sadoovskog rekvizita u mondrijanovski besprekorno sredjeni svijet ne znači prodor pornografskog instrumentarija i izopačenosti mišljenja; on vodi neprimijetnom otklonu, neosjetnom iskliznuću, blagom pomijeranju i izmiještanju značenja i smisla tvoreći jednu polifoničnu situaciju miješanja jezika i simbola, njihovog pervertiranja i kombinovanja; on znači uvodjenje one, preko potrebne, note erotičnosti u jezik umjetnosti i pisanje o njoj rušeći granice i norme koje je postavila naučno sazdana ideologija jezika i istine.

Mondrijan i de Sad su označeni kao logoteti, tvorci jezika jer njihov svijet nije svijet podražavanja stvarnosti (mimesis), već svijet jezika (semiosis). Po F.de Sosiru, od svih uporedjenja koja se mogu zamisliti najizrazitije je ono koje se uspostavlja između jezičkog obrta i jedne "šahovske partije." U oba slučaja nalazimo se pred sistemom vrijednosti i prisustvujemo njegovim preinačavanjima.

Nije nužno sveopšte premiještanje i pomijeranje već samo jedan potez ("dobar potez" - Dišan) da naruši simetriju koja karakteriše početnu poziciju i pokrene mehanizam koji pretpostavlja čitav niz varijacija i kombinacija, koji pokreće

igru različitih koncepcija i strategija koje su jedna drugoj potrebne da bi do same igre došlo, a one potvrdile smisao svoga nastanka i postojanja.

Stener tvrdi: "Svaki jezik je kao atrofirani u svojoj samoći, osuđen, ometen u svom razvoju... dok zahvaljujući prevodjenju... toj lingvističkoj suplementarnosti pomoću koje jedan jezik pruža drugom ono što mu nedostaje... ovo ukrštanje jezika obezbjeđuje njihov razvoj..."

Purizam je danas nezanimljiv, neodrživ, neprimjeren savremenosti. Ni jedan sistem ne može više opstati po sebi i za sebe unutar vlastitog koda; on je uvijek uključen u komunikacijski lanac, ponudjen drugome, upućen korišćenju, on upravo dokazuje sopstveni identitet sklonošću ka prestupu, iskoraku i uključenju, ulančavanju.

Zato "Projekat Mondrijan" i nije "nostalgija za prošlašću" već "transmedijska nostalgija za budućnošću". On se nudi kao operativni model umjetničkog ponašanja koji vodi aktivnom uključenju (prikličenju) na stvarnost.

Unutar ovog projekta ostvarena je potpuna ekvipolentnost vizuelno-materijalnih i idejno-tekstualnih komponenti. To nije pisanje sa distance, post-festum, već iz samog rada, mišljeno umjetnički. Ono nije tu da "opisuje predmet", već da bi "posmatračev um odvelo u druge, verbalnije (rekli bismo opštije, jezičke-prim.aut.) oblasti" (Dišan). Cijelim zahvatom se razbija iluzija o neprobojnosti i nedodirljivosti svjetova i afirmiše estetika antihermetičnosti, otvorenih, fleksibilnih i kompatibilnih sistema.

Ovi umjetnici nisu strogo vezani za svoj atelje ili bilo kakav izolovani radni prostor, niti praktikanti klasičnih umjetničkih tehnika, poklonici ili propagatori nekog stila ili trenda ili pak pripadnici određene umjetničke grupe. Svjesni su da se mora napustiti svaki vid usko shvaćenog profesionalizma i biti sposoban, svestran, komunikativan individualac otvoren i prijemčiv za informacije i znanja iz raznih pravaca i domena.

U vremenu u kom su ljudske djelatnosti sve više tehnološki i programatski vođene, ovi umjetnici i u konceptualizaciji i u materijalizaciji svojih radova ostvaruju preciznost i doradjenost dovedenu do stepena perfekcije, obezbjeđujući čvrst i radan "komunikacijski lanac" između svih elemenata rada.

Oni probijaju granice unutar kojih se umjetnost razvija i tumači iz klasičnih kategorija (figuracija-apstrakcija, konstrukcija-dekonstrukcija, prostor-vrijeme) zgušnjavanjem, preklapanjem i miješanjem različitih komponenti i dimenzija, "probojem barijere inter-facea", težište se seli sa polova na prostor između njih, na međuprostor, zonu sinhronog i dijahronog cirkulisanja energije stvaranja unutar koje se sada otvara polje rada na umjetnosti.

"Statiku pozicione igre nasljeduje dinamizam ultramoderne igre", reći će Dišan povodom reforme u šahovskoj igri početkom našeg vijeka. Naime, ruski igrači su dvadesetih godina zamijenili statičku, defanzivnu, pozicionu igru dinamičkom i ofanzivnom. Suština nije više bila u

Svetlana  
Racanović

osiguravanju zauzetih polja, već u stvaranju pozicije koja bi figurama omogućila najveću pokretljivost i optimalni učinak. Za Dišana, šah funkcionise kao model u odnosu na umjetnost. Tako se i u umjetničkoj igri, naročito danas kada je "trenutnost komunikacije minijaturizovala naše razmjene u nizove trenutaka" (Bodrijar), traži dinamična i ofanzivna igra, maksimalna pokretljivost, brzina, budnost, sposobnost praćenja i bivanja u trenutku. Umjesto defanzivne igre "osiguravanja zauzetih polja", pobjedjuje se "strategijom skakača i lovca". Ova strategija podrazumijeva nezavisnost misli i istraživačku prirodu. Takvi su bili grčki moreplovci koji su jedrili morima bez mapa i navigacijskih instrumenata. Nazvani su kubernetes - pilot, kormilar - i od te riječi je izveden termin kibernetika koji ne označava automatsku kontrolu i kompjutersko upravljanje već komunikacijsku kreativnost i mentalnu briljantnost. Jednim od ranih primjera kiberponašanja smatra se Kolumbovo: bio je "nenadmašan u iscrtavanju karata i pronalaženju puteva kroz nepoznata mora". A. Rodčenko navodi da "Kolumbo nije bio ni pisac ni filozof, on je samo otkrivao nove zemlje... Literatura i filozofija su za specijaliste u tim područjima, a ja sam pronalazač novih otkrića u slikarstvu".

Danas kada su sve zemlje otkrivene i sve mape iscrtane, kako moderni Kolumbo može pronaći put kroz poznata mora? Upravo koristeći sve postojeće karte i oznake i vodiče i sve one nove i brojne "navigacijske instrumente" u istraživanju teritorija, metafora, slika koje će mu pomoći da definiše stvarnost. Današnji umjetnik mora ostvariti spoj kome je težio i Dišan, a davno prije njega Leonardo: spoj slikara, intelektualca, politehničara. Potrebno je poznavati tehniku i metodologiju komunikacija, filozofiju, lingvistiku, semantiku i ontologiju svakodnevnog života, poznavati riječi, jezike, slike, mašine, ekrane.

Umjetnost je postala poput šahovske igre - "igra sa potpunom informacijom": pozicija na tabli nudi igraču svaku informaciju koja mu je potrebna i dovoljna da odabere ("izbor je glavna stvar"- Dišan) potez koji će izvesti.

Kao što, po F.de Sosiru, vrijednost svake šahovske figure ponaosob zavisi od njenog položaja na tabli i kao što u jeziku svaka riječ dobija vrijednost samom svojom opozicijom prema drugim riječima, tako i umjetnici, kao istraživači i piloti stvarnosti smišljaju i izvode neprekidne promjene kursa kao odgovor na promjenu svijeta koji ih okružuje. "Statiku pozicione igre" definitivno je naslijedio "dinamizam ultramoderne igre".

Projekat "Mondrijanov korbač" izveden je u okviru serijala "Na iskustvima memorije" u Narodnom muzeju u Beogradu, 1995. Tekst J. Čekića istog naziva objavljen je u katalogu izložbe.

SWITCH TRAPS

S-KLOPKA

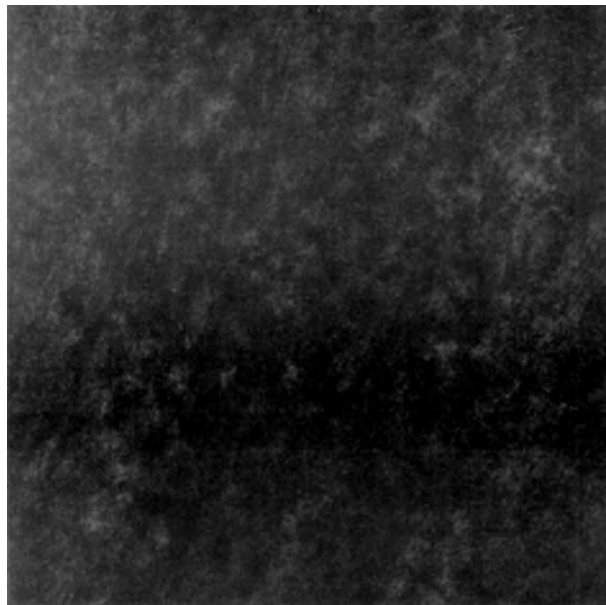
suštinskog konstitutivnog jezika i tek tada slika će moći da se postavi kao pravi protivosvet jednom svetu na koji se ne pristaje. Otuda kod ovih autora kao da se ukrštaju pojedini analitički postupci primarnog slikarstva sa ukazivanjem na sublimno, spiritualno, u krajnjoj konsekvenciji na utopijsko, našto upućuje pozivanje pre na duhovni nego na formalni uzor Mondriana. Pouka Mondrianovog slikarstva vidi se, dakle, kao intimna potreba ovih umetnika da u prostoru svoje slike sačuvaju i naglase osobine posvećenosti poslu, vrline radne askeze, odluka dobrovoljne odvojenosti od vrepe savremenog sveta, čime se odlikovalo Mondrianovo, ali i svako drugo meditativno i kontemplativno slikanje. Kada poseduje takve karakteristike, slikanje postaje stoga vežba samodiscipline, način oduhovljenog rada, a ako se tako shvati i iščita tada slikarstvo ovakvih osobina nije samo intimna preokupacija njegovih tvoraca nego može da bude i jedan od modela javnog ponašanja. Po etičkom više nego po plastičkom uzoru na Mondriana, slikanje u današnjim prilikama moguće je shvatiti kao predlaganje jedne utopijske projekcije, a da takva potreba nije bez razloga, da je štaviše prisutna ne samo u prostoru umetnosti nego uopšte u prostoru duhovnosti, jednu od potvrda daće i filozof koji je poznat kao glavni zastupnik ideje o "nedovršenom projektu moderne": to je Habermas koji će u završnim pasusima svog teksta Nova nepreglednost izričito reći da "kada utopijske oaze presuše, širi se pustinja banalnosti i bespomoćnosti".

Katalog izložbe u Galeriji SKC, Beograd, novembar–decembar 1992.

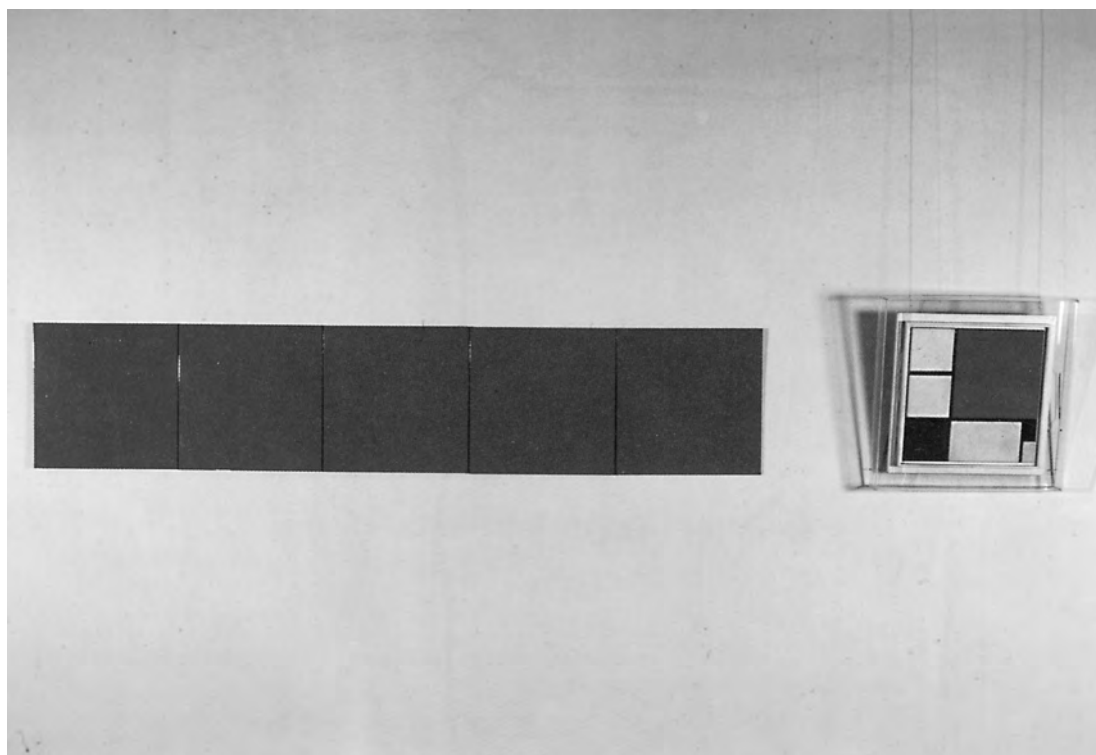
## **TEMA MONDRIAN**

### **JEŠA DENEGRİ**

Tri umetnika – Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski i Nikola Pilipović – okupili su se u dva navrata (Galerija Centra za kulturu, Pančevo, april–maj 1992. i Galerija Studentskog centra, Beograd, novembar–decembar 1992) oko Projekta Mondrian 1872–1992. kojem je formalni povod bio obeležavanje 120-te godišnjice umetnikovog rođenja, dok je stvarni razlog bio znatno dublji. Naime, Mondrianova Kompozicija II (1929, ulje na platnu 45x45 cm, sign. dl: P.M.29) u posedu Narodnog muzeja, dugo izložena i dostupna umetničkoj javnosti u ovoj sredini, podstakla je trojicu beogradskih slikara da svoj rad zasnuju kao odgovor ili sopstveni komentar ne samo na izazov te konkretne slike, nego i na ukupni doprinos duhovne i moralne ostavštine velikog Mondrianovog opusa. Cilj i efekat ovog Projekta Mondrian bio je dvojak. Prvo, pomenuti umetnici iz ove sredine prepoznali su u Mondrianu, tipičnom holandskom autoru svetskog značaja, svoga pretka i to su uradili s podjednakim pravom na njegovu ostavštinu kao i svi drugi (u prvom redu holandski) umetnici u svetu koji su se, tokom više generacija, na Mondriana i njegovo delo direktno ili indirektno pozivali. Zaključak ovog čina je sledeći: umetnik koji danas radi u Beogradu ima pravo na celokupnu svetsku modernu baštinu a ne samo na sopstvenu užu lokalnu tradiciju; Mondrianova Kompozicija II već dugo je prisutna u ovoj sredini, deo je domaće baštine ništa manje od bilo kog domaćeg umetničkog uzora. I drugo, umetnici ove sredine Mondriana su osetili sebi bliskim i potrebnim upravo u vremenu (setimo se događaja i raspoloženja iz 1992) koje je, nasuprot svemu pogubnom što je vreme donelo – kao pravi protivodgovor umetnosti – uporišta potražilo u osobinama duhovnog, ujedno senzibilnog i racionalnog, zašto ne i utopijskog (jer, utopija je, tvrdi Argan "u savremenoj istorijskoj situaciji još najkonkretnija od svih moralnih vrednosti"), što sve upravo Mondrianovo delo inkarnira. Mondrian, dakle, za ovu trojicu umetnika nije bio samo pretekst na kome oni ispisuju neki drugi tekst u duhu karakterističnih postmodernističkih operacija (citat, ponavljanje s razlikama i slično)



Zoran Naskovski, Bez naziva, 1991, tuš i pigment na papiru



nego im je uz to – kao umetnik najvećeg mogućeg stepena koncentracije, odanosti pozivu umetnika i vrednosti umetnosti – poslužio kao stvarni duhovni uzor i etički oslonac, jednom rečju, kao primer kome su želeli da odaju svoje poštovanje. Projekt Mondrian 1872–1992. trojice beogradskih umetnika, nastao u teškim danima početka devedesetih, mogao bi, verujem, da u hronici ovog doba, iz razloga koji su navedeni, ostane zabeležen ne samo kao jedan trenutni slikarski izbor i umetnički stav.

#### Na iskustvima memorije

Dve godine potom, po zamisli Irine Subotić i Gordane Stanišić–Ristović, Narodni muzej organizuje ciklus izložbi pod nazivom Na iskustvima memorije s ciljem da niz pozvanih umetnika reaguje na pojedine njima bliske eksponate iz inostrane muzejske zbirke. Bio je povod da se trojica učesnika u Projektu Mondrian opet obrate svom uzoru i njegovoj Kompoziciji II, sada odvojeno, samostalno, nakon dvogodišnje distance, uz izvesne i u sva tri slučaja, čini se, znatne modifikacije svog odnosa prema prethodnom čitanju jezika i značenja Mondrianovog dela.

#### Nikola Pilipović

Postavka Nikole Pilipovića u radu pod nazivom Novi Beograd na Iskustvima memorije, uz obaveznu Mondrianovu Kompoziciju II, sadrži pet identičnih crvenim lakom obojenih kvadratnih ploča (pola metra svaka) u horizontalnom nizu na udaljenosti od 5 mm jedna od druge. Tip i vrstu ovog rada sam autor ostavlja otvorenim: ne daje, naime, odgovor na pitanje “da li je to jedan komad sastavljen od pet delova ili je to pet jedinki u nizu”? Za oznaku ovog rada Pilipović koristi termin specifični objekat, što je termin koji vodi poreklo od američkog minimaliste Donalda Judda (Specific object). Načinom gradnje (industrijska izrada, mehaničko bojenje površine, princip serije, impersonalnost, neikoničnost) Pilipovićev objekat zaista, pre nego na Mondriana (čija je karakteristika slikarski rad četkom i bojom na platnu, finoća i neponovljivost umetničkog procesa) reflektuje iskustvo minimalne umetnosti. To delo je novonastali predmet, produkt, ali ne predmet/produkt savršenog tehnološkog izgleda, nego delo sa svim obeležjima i ograničenjima svog nastanka u jednom oskudnom vremenu i društvu, od strane umetnika skromnih materijalnih mogućnosti. U kakvoj vezi sve to može da bude s istorijskim primerom Mondriana? U čemu je odmak ovog Pilipovićevog rada u odnosu na umetnikovo pozivanje na Mondriana u prethodnim slikama? Mogući bi bili sledeći odgovori: to je transformacija modela Mondrianove slike kao jezika istorijske apstrakcije međuratnog razdoblja u model umetničkog metajezika nastalog na spoju kasnog modernizma (minimal) i postmodernizma (neo geo); ili je, pak, to model Mondrianove slike dekonstruisan posredstvom neke jednostavne i priručne tehnologije. Ili, možda, postoji neko drugo značenje koje ovaj rad prihvata i podrazumeva. U svakom slučaju, to je Mondrian sada lišen utopijske aure, to je Mondrian u primeni i obradi jedne umetničke operacije svojstvene današnjem i ovdašnjem suženom polju mogućnosti.

#### Aleksandar Dimitrijević

Postavka Aleksandra Dimitrijevića pod nazivom Mondrian 1994, opet pored obavezne Kompozicije II, sadrži dve crne monohromne slike iste tehnike i formata (ulje na platnu, 142x181 cm svaka) koje su za zid pričvršćene sa po četiri jake metalne kopče, čija je uloga u



tome da, umesto uobičajenog aranžmana slike na zidu, ovoj postavci pridaju karakter instalacije. U izlagačkom prostoru, dok je izložba otvorena, širi se kompjuterski proizvedeni zvuk iz programa Proteus II... Ova postavka, još radikalnije nego kod Pilipovića, izrazito je reduktivna, minimalistička, asketska; od Mondriana – kako sam autor postavke tvrdi – korišćena je, pre svega, “ekonomija plastičnih sredstava”. U ime te ekonomije žrtvovana je boja (Mondrianove tri primarne: crveno, plavo, žuto, ali i dve ne-boje: sivo, belo). Zadržano je jedino crno koje je zauzevši celinu velikih formata dveju identičnih slika, potpuno zagospodarilo ovim diptihom, koji zato – jer kao slika više ništa ne predstavlja – postaje slika–predmet, materijalna stvar. Sam autor na sledeći način opravdaće prelaz od slike–simbola do slike–predmeta: “Ideji izmirenja dualizma materijal–duh, kroz formu apstraktnog plasticizma suprotstavljena je jedna operativna forma opšte manipulacije u kojoj više nema mesta za bilo kakve ideje”. Sklop pojmova “operativna forma opšte manipulacije” podseća (umesto na mondrijanovsko spiritualno/teozofsko istorijsko nasleđe) na savremeni bodrijarovski diskurs u kome se svesno bira praznina znaka lišenog referentnih intencija i okrenutog ka unutarnjem samooznačavajućem kruženju. Kao i kod Pilipovića, tako je i ovde Mondrian kao polazište odvojen od svake utopijske aure, nekadašnja “istoričnost” Mondrianove slike (označene “kao svedok nekog drugačijeg vremena”) zamenjena je ovde “dejtvom” dveju crnih površina koje svojom golom konkretnom prisutnošću (svojom “funkcijom”) pokazuju šta od jednog velikog poglavlja istorije moderne umetnosti može da preostane u umetničkoj operaciji obavljenoj u današnjem postistorijskom (postistorijsko–umetničkom) kontekstu i vremenu.

Zoran Naskovski / Dobrivoje Krgović

U postavkama Pilipovića (poliptih monohromnih metalnih ploča) i Dimitrijevića (diptih monohromnih slika na platnu) vladaju apstraktni, krajnje reduktivni, minimalistički, asketski tonovi pozivanja na primer Mondriana; u postavci, pak, Naskovskog i Krgovića, uz obaveznu Kompoziciju II, nalaze se neki stvarni, realni predmeti: slikarski štafelaj, na štafelaju korbač, na ulazu u izložbenu prostoriju kožne trake sa metalnim alkama... A sve to u zatamnjenoj sali, što atmosferu postavke čini napetom, provokativnom. Umesto mondrijanovske redukcije plastičnih podataka slike i slikarstva, ovde pre vlada dišanovsko načelo uvođenja gotovih predmeta (ready-made) koji su u funkciji umetničkog ansambla. A šta sve iz takvog ansambla može da se iščita, šta u ovom radu može da bude intencija njegovih autora? Prvi predlog mogućeg utvrđivanja značenja upućuje na sledeće: iza purističke i puritanske vizuelnosti Mondrianovog slikarskog jezika možda stoji ličnost umetnika sklona, kao i svaka druga ljudska osoba, (ne)običnim ljudskim porivima, čak i porocima? Ili pak druga teza: u poretku nađenih predmeta koji podsećaju ili jesu predmeti represije i torture, može da se uspostavi vrlo strogi rad (tipična mondrijanovska “ravnoteža nejednakih ali istovrednih suprotnosti”) koji odaje precizno odmeren i decidan odnos kao što je onaj na Mondrianovim slikama (konkretno onaj na Kompoziciji II). No, bez obzira šta je posredi, očito je da je Mondrian i u ovoj trećoj insta-



Aleksandar Dimitrijević, Mondrian 1994, ulje na platnu, zvučni kompjuterski ritam



laciji u ciklusu Na iskustvima memorije lišen utopijske aure, ta aura utopije, čini se, danas definitivno – čak i kada je Mondrian u pitanju – više ne može da se uspostavi. Ali upravo kao efekat ove operacije javlja se sledeći, na prvi pogled možda paradoksalni zaključak: tek u inscenaciji, koja se zasniva na drastičnom kontrastu s uobičajenim predstavama o Mondrianovom slikarstvu, njegova Kompozicija II zablista u svojoj vizuelnoj lepoti, u svojoj prefinjenoj duhovnosti, u svojoj nedodirljivosti i nedokučivosti jedne zaista velike i visoke umetnosti koja u svom idealizmu utopijskih najava nekog boljeg sveta odoleva svemu što se danas u odsustvu ispunjenja tih najava o Mondrianu i povodom Mondriana može reći i uraditi.

Katalog izložbe Na iskustvima memorije, Narodni muzej, Beograd 1994–95. Reč, br. 10, Beograd, jun 1995, str. 128–130



Zoran Naskovski - Dobrivoje Krgović, Kompozicija I, štafelaj, bič, kajasi, 2 fotografije (Na iskustvima memorije)



## **KA TVRDOM MODERNIZMU: PROJEKT MONDRIAN**

### **NIKOLA PILIPOVIĆ, ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ I ZORAN NASKOVSKI**

#### **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

##### 1. Uvod: Modernizam posle postmodernizma

Modernizam posle postmodernizma je oznaka za tematizacije, istraživanja i rasprave tradicije modernizma u slikarstvu i skulpturi s kraja osamdesetih i početkom devedesetih godina. Modernizam posle postmodernizma je simptom (mesto klizanja totaliteta) postmoderne epohe na gotovo identičan način kao što je postmodernizam bio simptom (mesto klizanja totaliteta modernizma) u visokoj i poznoj modernističkoj epohi.

Sa radikalnim formalizmom i zanimanjem za vitalne aspekte modernističke estetike i kulture modernizam posle postmodernizma se odvajaju od eklektičnih postmodernističkih tendencija (od postmodernizama ranih osamdesetih). Može se reći, sada već sa distance, da je eklektični i antimodernistički postmodernizam kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih poslužio samo za to da se ponovo otvore temeljna pitanja modernizma kao megakulture (okvira savremene umetnosti) i pitanja modernizma kao produktivnog efekta (ontologije umetničkog dela i ontologije procesa generisanja umetničkog dela). Kako je poslužio? Omogućio je da se modernizam više ne posmatra iznutra kao po sebi data priroda, već izvan kao artifičijelni svet konvencija, ugovora, ideoloških modelovanja, duhovnih potencijala i estetskih jednokratnih strategija. Omogućio je da se pri kraju modernizma iskoristi da se postave teška pikturalna, objektna, ideološka, konceptualna i spiritualna pitanja o modernizmu kao o paradigmatškoj celini (okružujućoj megakulturi). Drugim rečima, omogućio je da nastupajući subjekt modernizma posle postmodernizma, ne bude samo jedan od nastavaka unutar-modernističkih evolucija ili revolucija, već da postane asimetrični Drugi, koji iz nove pozicije (pozicije pomerenih kriterijuma, korigovanog rakursa i decentriranog subjekta), sa novom spoljašnjom dijalektikom, gleda na potencijale modernizma i njegove protežnosti. Povratak modernizmu je povratak metafizici modernizma, a to znači transcendenciji forme. Subjekt modernizma posle postmodernizma je sinhrono učesnik modernističke istorije progressa (projekta) i asimetrični (spoljašnji) Drugi u odnosu na paradigmat modernizma.

Ideja modernizma kao megakulture u sebi sadrži šest temeljnih kriterijuma nad-determinacije umetničke prakse: (1) istoricizam – modernizam je uvek stil u razvoju ili progresu u odnosu na početni motiv, ideju ili propoziciju; (2) esencijalizam – modernizam se zasniva na uverenju da autonomno umetnički i autokritički postupak može voditi ka primarnim (atomskim) i suštinskim (ontološkim) svojstvima umetničkog dela, jezika umetnosti, ideje umetnosti i transcendentnog poretka svesti u i o umetnosti; (3) arbitrarnost – modernizam se zasniva na uverenju da je umetničko delo autonomna znakovna struktura čiji su elementi (označeno i označitelj slikarstva) međusobno arbitrarno, mada motivisano, povezani; (4) originalnost – evolucije ili revolucije modernizma zasnivaju se na prekoračenju datosti (početnog uzorka, matrice, sheme, primera) u smeru razrešenja formalnih pitanja pikturalnosti i plastičnosti, drugim rečima, originalnost nije neponovljiva egzotičnost, već moć autokritičkog napredovanja u razvijanju i rešavanju formalnih problema slikarstva; (5) formalizam – formalizam je jedna od suštinskih odlika modernističke prakse i najčešće se razvija kroz dva modusa: bavljenje formom kao materijalnom pikturalnom autonomnom formom i bavljenje materijalnom optičkom i pikturalnom formom kao znakom ili poretkom znakova u produkovanju smisla; i (6) istoricizam, esencijalizam, arbitrarnost, originalnost i formalizam su u dijalektičkoj vezi otvaranja (anticipacije i projektovanja) slikarstva kao umetnosti – dijalektika modernizacije je dijalektika projekta koji otvara prostor za savremenost.

Pokazalo se da je modernizam u stanju da produkuje sopstveni kraj i da iz sopstvenog kraja autokritički produkuje sebe kao istorijsku nužnost egzistencije sveta umetnosti. Ta moć je moć transcendentnog i asimetričnog subjekta koji svet posmatra kao efekat svojih utopija i sebe vidi kao izraz nužnosti i odgovornosti u odnosu na sopstvene pretpostavljene projekte. Bivajući stvaran od utopija i stvarajući utopije, asimetrični moderni subjekt ostvaruje svoj ontološki horizont besumučno ponavljajući ono jeste: predmet jeste, slika jeste, znak jeste, svet jeste, ..., ja jesam, moje razlike u odnosu na tebe jesu.

Ukazuje se još jedan specifičan moment. Modernizam, posebno visoki modernizam, kao istorijsko-umetnička formacija nije realizovan u bivšim realsocijalističkim kulturama. Uvek je bio ono ispušteno mesto, neostvoreni razvoj ili manjak. Ekscesni primeri kritičke i analitičke konceptualne umetnosti, odnosno, eklektične i eruptivne produkcije postmoderne (transavangarda, neoekspresionizam) umetnosti su razorile moduse socrealističkih pozadinskih uverenja karakterističnih za realsocijalističke kulture i kasnije, liberarnije, zamene socrealizma umerenom asocijativnom apstrakcijom i mekom poetizovanom figu-



racijom. I upravo konceptualnom i postmodernom umetnošću je omogućena geneza visoko modernističkih ideala, projekata i produkata.

## 2. Razrada: Projekt Mondrian

Projekt Mondrian je realizacija niza slikarskih dela posvećenih Pietu Mondrianu i njegovom delu. Projekt su postavili i realizovali Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević i Zoran Naskovski (videti: kataloge Mondrian 1872–1992 u Savremenoj galeriji Centra za kulturu “Olga Petrov” u Pančevu, Galeriji SKC i nastupe Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog u okviru manifestacije Na iskustvima memorije koja se odvija u Narodnom muzeju, 1994–95).

Projekt Mondrian se može interpretirati u više međusobno razlikujućih smerova.

Prvo, u pitanju je postmodernistička pikturalna interpretacija Mondrianovog stvaranja i slikarskih tendencija koje se evoluciono oslanjaju na njegov rad. Moguće su interpretacije: (1) bavljenje Mondrianovim delom je kritička metapozicija bliska unutar–slikarskim interpretacijama apstraktnog ekspresionizma koje su sprovodili francuski umetnici (grupa Support–Surface, časopis Peinture) u duhu poznog strukturalizma tokom sedamdesetih godina, i (2) bavljenje Mondrianom je eklektična, citatno–montažna i simulacijska praksa diskontinualnih simulacija slikarstva radikalnog modernizma što je blisko eklektičkim postmodernističkim citatima klasicizma, romantičarskog slikarstva, metafizičkog slikarstva, poznog ili post–futurizma i ekspresionizma u umetnosti poznih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina.

Drugo, u pitanju je trenutak prekida sa eklektičnim postmodernizmom. Može se pretpostaviti da su Pilipović, Dimitrijević i Naskovski opsesivnim opredeljenjem za specifični karakter forme radikalnog modernizma (Mondrian je tu paradigmatički uzorak) u postistorijskoj situaciji uzrokovali inicijalno okidanje novog modernističkog ciklusa. Novi lanac označitelja počeo je da se povezuje gradeći drugu ili asimetričnu moguću istoriju modernizma. Kako se ovo može objasniti? Pođimo od pro–hegelovske teorije kraja umetnosti Arthura Dantoa. Po Dantou istorija zapadne umetnosti je završena preobražajem umetnosti iz produktivne (praksa prikazivanja) u interpretativnu praksu, odnosno, kada je umetnost postala sopstvena interpretacija ona je postala filozofija umetnosti i time je doavršila istorijsku evoluciju pikturalnog ili plastičnog prikazivanja i izražavanja. Globalno govoreći dovršenje umetnosti kao istorijske evolucije započeto je Duchampovom idejom ready madea, a ostvareno je konceptualnom umetnošću kao teorijskom analizom i raspravom umetnosti. Danto je vreme posle konceptualne umetnosti ili kraja umetnosti interpretirao kao postistorijsko vreme. Postistorijsko vreme je epoha u kojoj se još umetnost produkuje, ali ona nema istorijski smisao i smer istorijskog razvoja. To je vreme u kome se čeka novi inicijalni moment okidanja – trenutak nastanka nove ili novih istorija. Suštinski zahtev slikarske prakse Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog je pokretanje lanca događaja u slikarskoj produkciji koji će pokrenuti novi smisao i time novu istoriju slikarstva. To je čin transcendentnog pomaka od slike ka smislu – pomaka koji individualnu egzistenciju usmerava od postmodernističkog proizvođača ili igrača jezičkih igara u istorijskog subjekta, subjekta koji preuzima slikarsku, konceptualnu i etičku odgovornost za slikarstvo i njegovu istoriju. Transcendentni pomak njihovu produkciju determiniše kao visoku umetnost ukazujući na efekte sublimnog u apstraktnom, apstraktno–realnom, konkretnom, monohromnom i primarnom. U pitanju je pravi ezoterični modernizam. Pazite, ovo nisu globalne fraze, već pragmatične individualne odluke i konkretne odlike materijalne besede slikarstva. Nisu u pitanju rešenja za sve i za svakog, već rešenja za specifične individue i egzistencije. Provera i verifikacija se ostvaruju tako što subjekt svoj svet umetnosti (preciznije, slikarstva) i izabranu istoriju slikarstva sprovodi kroz konkretne materijalne i gestualne činove konsekventnog sticanja legitimnosti koja je neprenosiva na Drugog. Krajnji rezultat je činjenica: činjenica slikarstva. Činjenica slikarstva je čvorište (ili mesto ukrštanja) umetničkog i etičkog čina kojim se umetničko delo nudi kao izvesna celina ili, barem, kao projekt celog (ponovo se uvodi idealizujući ideal celovitosti čulnog, epistemološkog i kontemplativnog).

Treće, u pitanju je geneza autohtonog, autonomnog i asimetričnog projekta koji pokazuje da modernizam ili postmodernizam nisu samo aspekti stilskih istorijskih formacija, već posledice originalnog čina stvaranja. Kao što su u relativno kontinualnoj istoriji modernizma egzistirali umetnici postmodernističke eklektičke vokacije (na primer, metafizičko slikarstvo, pozni Francis Picabia), tako je moguće da se u postistoriji postmodernizma pojave autori čiji rad karakteriše snažna modernistička vokacija i formalistički izraz. Pri tome, interesovanje za paradigmatički primer Mondriana može biti tek indeksni korak ukazivanja na legitimnost opredeljenja. Interesovanje za i pozivanje na Mondriana je ukazivanje na jednu karakterističnu modernističku vrednost i strukturu smisla koja može biti označena kao pikturalni i semantički kriterijum lociranja individualnog i





originalnog rada sa ontologijom slikarstva. Njihov rad je anomalija ili eksces u okviru postmodernističke normalizovane prakse prikazivanja i izražavanja. Ali, anomalija nije promašaj ili greška, već suštinsko suočenje partikularnog i univerzalnog koje otkriva pravu prirodu slikarstva kao umetnosti. U pitanju je moć slikara da slikarstvo svoje epohe dovede u granični i kritični položaj, a da zatim, u neočekivanom obrtu, ukaže na radikalna rešenja. Karakteristična osobina njihovog rada je odsustvo ironije i retoričkog otklona. Njihov rad karakteriše doslovnost, opsesivnost, formalna konsekventnost i usredsređenost. Opsesivnost i usredsređenost su dovedene do umetničkog, estetičkog i etičkog stava.

Rekonstrukcija rada mondrijanovaca bi pokazala, verovatno, da su u igri bile sve tri mogućnosti: (1) započinjanje sa eklektičnim izborom junaka iz tradicije moderne umetnosti (izbor i opredeljenje za Mondriana) – što je postmodernistički polazni moment, (2) nastavlja se autokritičkim pročišćenjem i korekcijama forme koje je od mimezisa mimezisa (prikazivanja mondrijanovskog karakterističnog kompozicionog elementa) vodilo ka autonomnoj praksi stvaranja pikturalnih formi – što je stadijum uspostavljanja modernizma posle postmodernizma, i (3) uobličava se u opsesivnu modernističku praksu transcendentnog obrta pikturalne forme u projekt mogućeg sveta (mondrijanovski cug ili zamah se želi izvući do maksimuma kroz čin asimetričnog subjekta) – što je pokretanje modernizma do njegove hipermodernosti (izuzetne modernosti, modernosti svih modernosti, korigovane i pojačane modernosti).

Njihov rad nije samo prikazivanje umetnosti Mondriana, već korekcija modernizma (mondrijanovski kôd čitan i interpretiran iskustvima primarnog i postgeometrijskog slikarstva) i, zatim, dovođenje modernizma do hipermodernizma (mondrijanovski kôd se dovodi do opsesivnog i opscenog mesta kakvo nije moglo da bude izvedeno u istorijskom modernizmu). Mondrian se ne čita prirodnim okom, već se uvode gledišta koja su razvijana i radikalizovana posle njega: pozicije Newmana ili Rothka o uzvišenom u slikarstvu, Ad Reinhardta o kraju slikarstva ili pozicije Roberta Rymana o slikarstvu kao materijalnoj proizvodnji znanja o i u slikarstvu. Pri tome, čitanje nije dekodiranje ili traženje prve i prave ishodišne osnove zasnivanja dela (slikarstva), već produkcovanje interpretacije slikarstva (koncepta, prirode i efekta slike i njenog optičko-konceptualnog okružja) sredstvima formalne slikarske analize. Slike Nikole Pilipovića izlagane u Galeriji Doma omladine (Beograd, 1993) su primeri kojima se slikarstvo u njegovoj ontološkoj TU prisutnosti optičkog i materijalnog objekta konceptualizuje primarnim slikarskim postupcima. Metodologija primarnog (doći do ontoloških osnova – suština – slikarstva) ili analitičkog (pokazati slikarstvom kako slikarstvo proizvodi sebe kao epistemološki model) slikarstva je upotrebljena da se pokaže da slikarstvo pikturalnom strukturanošću ostvaruje meta efekte rasprave prirode slikarstva.

Pogledajmo ambivalentnost koju njihove asimetrije grade: (1) oni polaze od Mondriana i teže mondrijanovskom cugu ili zamahu, ali oni od Mondriana ne polaze kao od pikturalnog uzorka koji se navodi (citira, montira, simulira) i multiplicira u igri mimezisa i leksija, već kao od koncepta (ili formule projektovanja slike i sveta umetničkog dela), i (2) zato njihove mondrijanovske slike ne izgledaju kao kopije ili simulacije ili parodije Mondrianovih dela, već kao slike koje su naslikane kao da pre njih slikarstvo nije postojalo. Na primer, slike Pilipovića sa njegove samostalne izložbe u Galeriji Doma omladine (1993) izgledaju kao nov početak slikarstva, kao pokretanje inicijalnog okidanja istorijskog uzročnog označiteljskog lanca slikarstva u pikturalnom polju. One (slike) započinju slikarstvo kao slikarstvo i time produkuju suštinsku modernističku tautologiju: priroda slikarstva je slikarstvo, a definicija slikarstva je praksa proizvodnje slika kao slika u započinjućoj i preobražavajućoj istoriji slikarstva. Ali, sve to ne nastaje ispred nevinog oka spontanog, intuitivnog i čulnog stvaraoaca, već u egzistencijalnom činu umetnika koji je opsesivno posvećen opscenosti graničnih racionalnosti formula umetničkog delanja. Nova istorija slikarstva koju mondrijanovci započinju jeste posledica radikalnog formalističkog gesta koji se razvija kroz evoluciju (autokritičko spoznavanje) pikturalne forme, ali i kroz apercepciju (konceptualizaciju ili, preciznije, razumevanje shema i formula koje slikarstvo transcendiraju postajući reprezent modernističke metafizike).

### 3. Ka transcendentnom – neki konkretni primeri i slučajevi

#### 3.1 Formalni pikturalni elementi

Slike Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog su formalističke slike. One su formalističke zato što se zasnivaju na konačnom broju arbitrarno, mada motivisano, povezanih pikturalnih elemenata. Oni su formalisti zato što polaze od slike kao činjenice i slikarstva kao zbirke činjenica, a ne od privida, ontologije prikazivanja ili prisustva samog sveta u slici i oko slike. Poredak elemenata slike ima karakter kompozicije, a to znači osmišljenog povezivanja pikturalnih elemenata koji proizvode



estetski (čulna spoznaja) i umetnički (kontekstualna i konceptualna spoznaja) efekat. Kompozicija je poredak koji, istorijski, prethodi konstrukciji i strukturi. Konstrukcija se zasniva na matematičkom ili tehničkom postupku generisanja poretka. Struktura se zasniva na poretku koji pokazuje svoje dominantne (sintaktičke) totalizujuće odnose. Kompozicija je estetski poredak slike, ona potiče iz uređenja elemenata slikarstva i izražava bit pikturalnog povezivanja materije u estetski i umetnički poredak. Upotreba kompozicionih načela umesto načela konstruisanja i strukturiranja u slučaju slika Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog ima karakter meta-indeksa (meta-adicionog elementa). Kompozicijom kao meta-indeksom se iskazuje da oni rade u slikarstvu sa karakterističnim konceptima slikarstva (kompozicija je karakteristični znak kojim se prikazuje slikarstvo kao umetnost). Zamisao kompozicije kao načela uređenja pikturalnog poretka, takođe, čini mogućim da se iz njihovog slikarstva iščitaju generički putevi evolucije apstrakcije. Napomena: Mondrianovo slikarstvo nikada nije prekinulo sa kompozicionim aspektima, kao što su to konstruktivisti i konkretisti učinili. Ono je bilo slikarstvo generičkih evolucija, redukcija i pročišćenja pikturalnih formi (od ikoničkih ka aikoničkim postkubističkim kompozicionim determinacijama plohe).

Individualne slikarske evolucije Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog imaju vremensku protežnost (trajanje), postupnost i autokritičko pročišćenje formalnih pikturalnih i njima korespondirajućih konceptualnih modela. Drugim rečima, slike mon-drijanovaca nisu zasnovane na jednostavnom binarnom paru teza – antiteza (ikoničko – aikoničko), već na dijalektičkom obrtu teza – antiteza – sinteza (ikoničko – aikoničko – kompozicija kao indeksni znak i reprezent slikarstva kao umetnosti). Kompozicija je sredstvo sinteze grubih i razdvojenih konstitutivnih parova slikarstva u novo jedinstvo (transcendentni poredak). Upravo ideal transcendentnog poretka kao izraza sinteze ukazuje na njihov rad kao na rez kroz tkivo (tkanje, textus) modernizma.

Zatim, njihov rad je manuelna produkcija. To je karakteristično mesto. U aktuelnim dešavanjima modernizma posle postmodernizma na beogradskoj umetničkoj sceni mogu se izdvojiti dva karakteristična modela izražavanja: (1) tehnoestetski postupci koji odbacuju manuelnu izradu i zasnivaju se na industrijskoj, tehnološkoj ili informacijskoj realizaciji projekta površine, objekta, instalacije i ambijenta, drugim rečima, umetnik je autor ili tvorac projekta, a tehničari (operatori za mašinom) su realizatori njihovog projekta, i (2) slikarski postupci koji se zasnivaju na manuelnim aktima – slikari ne odbacuju manuelnost, već, naprotiv, potenciraju je kao suštinsko svojstvo čistog i autonomnog pikturalnog i plastičnog izražavanja (ekspresije), drugim rečima, umetnik je slikar, a to znači direktni i doslovni subjekt davanja materijalne besede slikarstva. Ova dva različita pola pokazuju da složenost aktuelne umetnosti leži u složenosti modernizma i njegovog kontratransfera u postmodernizam (istorijsko kretanje od modernizma ka postmodernizmu praćeno je i povratnim uticajima ili kontratransferima). Postoji više od jednog legitimnog istorijskog modernizma i zato postoji više od jednog legitimnog modernizma posle postmodernizma. U slučaju slobodručnog gesta Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog manuelni trag (trag kretanja ruke) je meta-indeks koji slikarstvo podcr-tava u njegovoj modernističkoj metafizici direktnog neposrednog telesnog izražajnog (ekspresivnog) gesta. Problem meta-indeksa manuelnog traga precizno je osetio Naskovski u beloju monohromnoj slici izlaganoj na Oktobarskom salonu 1993. Zatim, u diptihu Beli oblak (1994) suočio je primarni slikarski produkt (glatka gotovo ogledalna crna površina kao trag usredsređene ruke) i fotografiju Indijanca (mehaničku reprodukciju ili, preciznije, trag foto-hemijskog efekta produkovanja površine). U pitanju su različite fenomenologije površina koje su postavljene kao binarni par razlika (apstraktno ili aikoničko /slika/ i mimetičko ili ikoničko /fotografija/, oslikana bojena površina i fotohemijski ostvarena površina). Naskovski pokazuje kako se različite naddeterminacije aikoničkim i ikoničkim konkretno konstituišu kao stanja, u metaforičkom smislu, ekrana. Termin ekran je upotrebljen kao metafora za površinu na kojoj se pojavljuju ikonički i aikonički znaci. Pri tome, površina fotografije (površina sa optičkim foto-hemijskim ikoničkim znakom) više je ekranska, a monohromna crna površina (površina kao aikonički znak) je manje ekranska. Drugim rečima, pokazuje se da naddeterminacije aikoničkog i ikoničkog nisu prirodna stanja plohe, već ideološki projekti i formule transcendentnog preobražaja plohe (pikturalne ili fotografske) u stanja duha (mentalne reprezentacije).

Zatim u pitanju je odnos podloge i forme. Podloga njihovih slika može da se posmatra višestruko: (1) kao prava podloga (sa teksturom) koja se nudi kao pikturalna površina ili, sasvim doslovno, kao materijalna podloga slike (Pilipović u slikama izloženim u Galeriji Doma omladine (1993) eksplicitno i doslovno koristi materijalne, pikturalne i optičke aspekte slike kao osnove produkovanja efekata slikarstva), (2) kao monohromna površina homogene bojene i optičke gustine ili kao monohromna površina heterogene (nejednake, gestualne) bojene i optičke gustine (crni crteži Naskovskog nastali u toku 1991. godine rađeni su tušem i pigmentom na papiru, nastala površina je ploha potpunog zasićenja podloge i u materijalnom i u



optičkom smislu), (3) kao pikturalna i konceptualna osnova za smeštanje forme, i (4) kao kompozicioni element (površina) u odnosu sa drugim površinama slike. Ako razradimo slučaj (4): tada je odnos podloge kao osnove i forme odnos plošnih formi (ređe planova, češće geometrijskih elemenata). Dimitrijević u više slika razradom forme krsta suočava relativni kompozicioni odnos podloge i forme. On se koristi postupkom tipičnim za slikarstvo hard edge (slikarstvo tvrdih ili oštih ivica): forma je plošna i prostire se od ivice do ivice slike preuzimajući prostorne i optičke aspekte podloge. Odnos podloge i forme na podlozi se optički i prostorno relativizuje.

Apsolutna (ili metaforično kao apsolutna) plošnost je takođe meta–indeks koji ukazuje na modernizam, u onom smislu u kome Clement Greenberg konstatuje da slikarstvo ni sa jednom drugom umetnošću ne deli svojstvo plošnosti i da je zato plošnost suštinsko svojstvo slikarstva. Svojstvo plošnosti se može opisati kao svojstvo neprozirnosti (intenzionalnosti). Slika je ekstenzionalna (prozirna) kada ima referencu u svetu koji je izvan slike i, kada je u kompozicionom smislu rešena kao prozor u svet. Pogled ne pada na sliku, već prolazi kroz sliku u virtuelni prostor oživljavanja mogućih reprezentativnih svetova. Slika je intenzionalna (neprozirna) kada nema referencu u svetu i kada ne izgleda kao da ima referencu u svetu. U kompozicionom smislu nije rešena kao prozor, već kao prostor (opna) horizontalne distribucije elemenata (osnova, grund). Pogled ne prolazi kroz sliku oživljavajući virtuelne (pikturalno–metaforične) prostore iza plohe, već se po plohi širi (kada je u pitanju plošna kompozicija) ili samo–reflektuje (kada je u pitanju monohromija). Mondrian je problem paradoksa plohe kao intenzionalne ekstenzionalne strukture razradio u delu New York City (1942) preklapajući ukrštajuće trake i pokazujući da status ekstenzionalne i intenzionalne pikturalne površine nije ontološki determinisan, već da je relativan i da je funkcija intencije u sintaktičkom kombinovanju elemenata.

Pilipović, Dimitrijević i Naskovski polaze od intenzionalnog koncepta pikturalne plohe, pri tome: (1) naglašeno plošni odnos podloge i forme (linije, trake) onemogućava da se optički virtuelizuje mogući prostor, i (2) referirajući ka Mondrianovim ili mondrianovskim kompozicionim rešenjima uspostavlja se potencijalna referenca (Mondrianova kompoziciona rešenja kao referenca) i zato se njihovi produkti mogu posmatrati kao klasa para–ekstenzionalnih slika. Napomena: para–ekstenzionalne slike su intenzionalne slike koje ne referiraju na objekte sveta, već referiraju na formule i projekte slikarstva. Pilipovićeve slike sa vertikalnim i horizontalnim linijama (Pančevo, 1992) suočavaju dva različita metafizička koncepta modernog slikarstva: Mondrianov raster koji anticipira realni poredak sveta i Newmanove pruge koje su poredak sveta. Neprozirne su, njegove slike, prema svetu i prozirne su prema slikarstvu kao umetnosti. Ovo je karakterističan i bitan prošiveni bod kome se mora posvetiti pažnja u kontemplaciji.

Rad sa monohromijom ili aspektima monohromije kao oblicima poništavanja forme i kompozicije može se tumačiti dvostruko: (1) kao radikalizacija Mondrianovog postupka i korekcija kompozicionih aspekata rastera (plošnih modula) i bojernih polja, ali i (2) kao lociranje granice između kompozicije (mondrianovski princip) i nekompozicije ili monohromije (reinhartovski ili njeumanovski ili rajmanovski princip). Prelivanje ili, jezikom hermeneutike, kruženje od Mondriana do Reinhardta, Newmana ili Rymana je imanentno slikarski interpretativni zahvat (konceptualizacija iz slikarstva). Monohromija ili težnja ka monohromiji je za apstraktno slikarstvo ključno mesto: uspostavljanjem monohromije slika konačno gubi svoju mimetičku ili metaforičku ogledalnu organizaciju leksija koje podržavaju poredak, ali time i metafiziku, kompozicije kao, u Gadamerovom smislu, površine koja je ontološki povezana sa onim što prikazuje (odslikava i preobražava u privid). Prekida se ontološka veza figure i tela, plohe i prostora. Monohromija je mesto autonomne i specifične ontologije slikarstva (monohromija je idealna slika, monohromija je slika i ništa drugo do slika slikarstva). Monohromija je sam poredak plohe i odnos označitelja slikarstva koji prethode oblikovanju, povezivanju ili semiozi pikturalne materije u znak i zatim partikularnog znaka u univerzalni znak slikarstva. Monohromija jednostavno jeste TU prisustvo materijalne plohe u svetu.

Na primer, Pilipović je Mondrianovu sliku Kompozicija II (1929) iz kolekcije Narodnog muzeja u Beogradu upotrebio za polazište transformacije kompozicionog principa (mrežna struktura) u princip ne–kompozicije (monohromija). On je pored Mondrianove slike izložio pet slika istog kvadratnog formata (50x50 cm) kao što je Mondrianova Kompozicija II. One su istovetne crvene monohromije i referiraju na crveni kvadrat u Mondrianovoj Kompoziciji II. Kako se Pilipovićeva operacija može objasniti: (1) kao parafraza detalja i njegovo smeštanje na mesto celine (i u funkciju celine), (2) kao citat i umnožavanje citata fragmenta Mondrianove slike preobražajem kompozicionog u serijalni poredak, i (3) kao postupak dekonstrukcije metafizike

kompozicije (ontologije prikazivanja i izražavanja) izlaganjem TU prisutne materijalne ontologije slike kao jednobojne (monohromne) plohe. Zadržimo se na poslednjem, trećem, objašnjenju. Pilipovićeva slika je trag dekonstrukcije a to što on Mondrianovim slikarskim jezikom transformiše njegove bazične postulate produkcije slike (dedukovanjem slike kao kompozicije koja izražava neoplastičku koncepciju sveta). Dekonstrukcija nije jednostavno i spoljašnje razlaganje ili destrukcija nekog sistema, u našem slučaju sistema neoplastičkog slikarstva, već preispitivanje jezikom tog sistema i moćima uspostavljanja njegove metafizike i njegovih granica smisla ili, razrađeniije, Pilipovićeve postupak je dekonstrukcija ili arheologija znanja koje Mondrianova slika sredstvima slikarstva pokazuje kao svoju prirodu (smisao). Zatim, dekonstrukcija nije tek puka slikarska spekulacija već temeljni preobražaj koji pokazuje ishodišta smisla modernističkog slikarstva. To se pokazuje tako što se kompozicioni poredak koji uvek ima definisani semiološki smisao ponude plohe slikarstva kao reprezentacije ili izraza (Mondrian svoje slikarstvo vidi kao izraz univerzalnih zakona sveta, kao predstavu plastičkog poretka sveta i kao determinaciju univerzalnog plastičkog prostora) transformiše u materijalno mesto ili poslednju instancu opstojanja slikarstva kao materijalnog poretka (lingvistički bi se reklo besede). Monohromija monotonom i homogenom površinom i njenim optičkim učinkom jeste nulta (označiteljska) osnova ili nulti nivo ontologije slikarstva na kome slikarstvo još opstaje, a ne proizvodi sebe kao simbolički ili lingvistički smisao. I to bi za našu interpretaciju bila poenta – redukcijom Mondrianove Kompozicije II na monohromiju generativni sistem izražavanja i prikazivanja sadržan u kôdovima kompozicije biva sveden na sam materijal, mesto pojavnosti materijalne plohe koja prethodi smislu i njeno TU prisustvo u egzistenciji pogleda. Ona prethodi smislu upravo na onaj način na koji označitelj unapred anticipira okvire i dosege jezika. Izlaganje više od jedne monohromije ima meta-indeksni karakter, kao svako ponavljanje ili serijalnost, ističe bazični element (njegovu atomsku moć da gradi kompleksni svet). Serija monohromija skreće pažnju na element koji ima generički odnos sa Mondrianovom Kompozicijom II. Monohromni crveni element postaje karakteristični kôd koji se serijom pojačava do karakterističnog ključa za čitanje Mondrianovog slikarstva. Ali, čitanje nije samo semantičko prepoznavanje i dešifrovanje značenja i smisla, već ulazak u kruženje iz jednog optičkog poretka u drugi. Ono može biti i u fenomenološkom smislu optičko uranjanje u materijalnu besedu Mondrianovog i Pilipovićeveog slikarstva. Kruženje iz jednog optičkog poretka u drugi je homologno kruženje smisla i zato se ovde ne radi o postmodernističkim strategijama premeštanja jednog slikarskog sistema u drugi, već o homologijama između dva ili više slikarskih sistema. Homologije su bitan aspekt dela, one su tematizovane i razrađene (umnožene).

Na Pilipovićeve i Dimitrijevićeve slikama sa izložbe Mondrian 1872–1992 (SKC, 1992) pojavljuju se još dva karakteristična mondrianovska elementa horizontala i vertikala, odnosno, odnosi horizontale i vertikale i odnosi horizontale i podloge i vertikale i podloge. U pitanju je sintaktički zbir (gramatika) elemenata i odnosa, koji(a) se može dvostruko tumačiti: (1) saglasno referencama prema Mondrianovim kompozicionim rešenjima, i (2) saglasno konkretnim kompozicionim rešenjima kao izrazima apriornih (ili analitičkih) kompozicionih propozicija.

U prvom slučaju vertikale i horizontale (Pilipović) ili horizontala–vertikala (Dimitrijević) može se gledati kao znak ili karakteristični (adicioni) element slikarske kulture koji reprezentuje Mondrianovu slikarsku kulturu u njihovom slikarstvu. Pikturalni elementi slike (linije, trake) jesu tragovi (memorisani kôdovi) rastera koji je modularno delio plošni prostor i obećavao potencijalno beskrajno širenje u svim smerovima. One jesu i označitelji, a to znači materijalni tragovi simboličke besede koju je Mondrian kôdirao. Ovde je važno razumeti da Mondrian u neoplastičkom slikarstvu nije koristio tipične ikoničke ili aikoničke simbole (ljudsku ili životinjsku figuru, kvadrat, krst, spiralu, krug), već kompozicioni sistem mreže ili modula u simboličkoj funkciji izražavanja i determinisanja pravog i suštinski plastičkog poretka sveta. To je minimalni simbolički poredak. Pilipović, Dimitrijević i Naskovski su išli na još niži (ARHI) simbolički stupanj: ispod nivoa znaka. Ovo se može shvatiti kao vežba sa formalnim aspektima, kao radikalni redukcionizam, ali i kao transcendentni idealistički rez kojim se traži elementarniji nivo bivstva od neoplastičkog. Kao da se gradi interpretativno (slikarskim sredstvima) kretanje od egzistencije ka esenciji.

U drugom slučaju može se reći da su mondrianovci Mondrianove formalne kompozicione shematike i njihove istorijske evolucije doveli do analitičkih propozicija minimalnog stadijuma definisanja slike kao izraza definicija modernističkog slikarstva. Napomena: analitička propozicija je propozicija nezavisna od iskustva, ona je izvedena iz formalnih definicija slikarstva kao umetnosti (institucije, koncepta i paradigme). Vertikale i horizontale, trake (boje i neboje), minimumi prostornih razlika ili kompozicije planova svedeni na maksimum pojavnosti i izgled površine su slikarski izrazi definicija slike kao plošnog poret-

ka pikturnih elemenata. Iz rečenog se može izvesti zaključak da njihove slike omogućavaju konceptualne učinke, drugim rečima, one nisu podređene samo fenomenologiji percepcije, već i fenomenologiji apercepcije, blisko onom zapažanju koje je u sasvim drugom istorijskom trenutku, u periodu pozne minimalne umetnosti krajem šezdesetih, izgovorio Sol Lewitt: "U mojim delima može da uživa i slep čovek." Naglašavanje koncepta kao bitne karakteristike koju delo nosi, uspostavlja ili na koju ukazuje je instanca koja može imati veoma različite konsekvence, a to se i vidi u divergentnoj evoluciji radova Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog.

Rad Pilipovića postaje sve više opsesivni zahvat u prirodu modernističke geneze dela u rasponu od doslovnog materijalizma do sublimnih iskoraka u transcendentne efekte materijalne forme koja nije ni-slika-ni-skulptura. Pilipović radikalno, neskriveno i beskompromisno odbacuje narativne, iluzionističke i simboličke aspekte materijala radeći, huserlovski rečeno, sa samom stvari (materijom, materijalom, energijom, objektom, prostorom i svešću). Kod Pilipovića nema simulacije, mimikrije i parafraze. On formule (koncepte) poznog modernizma (postgeometrijsko slikarstvo, minimalna umetnost, siromašna umetnost, anti form umetnost) koriguje, razvija i usavršava do ekstatičkog efekta – optičko-telesnog udara u prostoru percepcije (na primer, radovi sa izložbe u Galeriji SKCa, april 1995). On verifikuje temeljne egzistencijalne postavke sebe kao optičkog i činećeg bića koje svet iluzija (simulakruma) preobražava u jednu primarnu, direktnu i doslovnu realnost (odnos bitumena i grube lanene tkanine, odnos betona, čelika i bakra). Ta doslovna realnost jeste ona činjenica i ono uporište kojim umetnik sebe, svet i nas barem za trenutak locira (uzglobljuje) u beskrajnoj prolaznosti i nestvarnosti postojanja. Pilipović prepoznaje Mondrianovu metafizičku nameru da dođe do same realnosti iza privida pojavnog sveta. On je mondrijanovac i kada radi sa fenomenima izvan (ili formalno protiv) Mondrianove kompozicione tradicije. Pilipovićevi radovi ne egzistiraju na nivou prikazivanja. Oni su uvek dati u nekoliko registara formulisanja dela. Konceptija izložbe u SKC-u ukazuje na niz pomaka od minimalističke i formalističke post-mondrijanovske produkcije (pet kvadratnih crvenih monohromija) ka realizacijama koje narušavaju integritet i autonomiju slikovne forme. Pilipović je svojim realizacijama u okviru projekta Mondrian (1992-93) i samostalne izložbe (Dom omladine, 1993) razradio minimalistički i formalistički prag visokomodernističkih tematizacija. Novim radovima on je započeo imanentnu kritiku modernističkog optičkog formalizma krećući se od optičkog formalnog ka optičko-materijalnom i optičko-energetskom. On radi sa formulama i rešenjima siromašne i anti form umetnosti pokazujući kako optički sistem postaje prostorno-materijalno-energetski fenomen i zatim oblik konceptualne verifikacije činjenja, doživljaja i mentalnog predočavanja.

Dimitrijević je za svoj nastup u okviru ciklusa izložbi Na iskustvima memorije realizovao pikturno-zvučnu instalaciju Mondrian – 1994: (1) dve crne pravougaone monohromne slike (142x181cm) koje referiraju crnom pravougaoniku Mondrianove Kompozicije II, (2) Mondrianova Kompozicija II je takođe izložena, (3) slike su čeličnim crnim bruniranim pločicama (4 komada) odvojene od zida čime je indeksno naglašen njihov predmetno-doslovni, a ne pikturno-metaforični, pomak u prostor, i (4) pušten je monofoni elektronskim putem dobijeni zvuk (sintetički zvučni ritam kompjuterski programiran pomoću programa Proteus II). Na ovaj način izveden umetnički rad je dat u više istovremeno prisutnih registara: (a) interslikovnost – pikturni, kompozicioni i predmetno-prostorni odnos Mondrianove apsolutne slike i Dimitrijevićeve slike kao predmeta, (b) dekonstrukcija modernističke dogme o autonomiji pikturnog prostora slike ukazivanjem na sliku kao prostorni objekt, i (c) intermedijjski odnos slike i zvuka (kretanje između fenomena različitog čulnog i konceptualnog dejstva, rad sa slikom na način neokonceptualističkih procedura). Dimitrijević svoje procedure precizno definiše sledećim propozicijama: "U radu koji sam nazvao Mondrian –1994 koristio sam se elementima iz Mondrianove ekonomije plastičkih sredstava. Ovoga puta oni su svedeni na jedan elementarni odnos unutar monohromne, crnom bojom slikane, pravougaone površine platna, u kojoj su sadržani skoro svi bitni elementi Mondrianove neoplastičke misli sem boje: monohromna slikana površina, geometrijska forma pravougaonika i odnos horizontale i vertikale koji je u njoj sadržan. Ta crna pravougaona površina predstavlja osnovni plastički element rada." i "Sam rad jeste jedan mogući referentni model u kontekstu svih razmišljanja o Mondrianu kome bi svrha bila da, u jednom eksperimentu sa radikalno izmenjenim uslovima, potvrdi mogućnost da se u vremenu neutralizovanja i preispitivanja ne samo svih sistema vrednosti već i same neprikosnovene kategorije smisla ponovo razmišlja upravo o jednom sistemu koji je utopijski tragao za oblikom čiste realnosti i harmonije suprotstavljenih sila." Napomena: ako se posmatra razvoj Dimitrijevićevog rada od studentskih dana – može se zapaziti interes za postkubističku formu (portreti) i njihova evolucija ka

plošnom geometrizmu. U pitanju su podtekstualne homologije koje njegov odnos prema Mondrianovom delu pokazuju kao ontološki utemeljenu intenciju, a ne kao postmodernu parafrazu.

Aktuelni rad Naskovskog poprima aspekte konceptualne kombinatorike sa tehnološkim modusima prikazivanja i produkcovanja fragmentarne naracije. Naskovski lucidno, sa meta–distancom, radi sa suočenjima (često i sudarima) ezoteričnih i egzoteričnih aspekata modernizma i postmodernizma. Ezoterično se prikazuje kao egzoterično i obratno. Dok je njegov crtačko–slikarski rad tokom 1991. i 1992. imao odlike preciznog monohromatskog usredsređenja na postmondrianovsku i postreinhardtovsku zasićenu plohu (metafizika usredsređenosti na plohu i materijalno–optičku punoću plohe), njegov novi rad (1994–95) zadobija odlike entropijskog procesa relativizacije, omekšavanja, erotizacije i para–kôdiranja modernističkih vrednosti. On radi na neekspresivnom i neokonceptualističkom području egzoteričnih kôdiranja znakova i vrednosti u međupros-toru zeva (hijatusa) modernizma i postmodernizma. Radovima Crtež I (foto John Thomson) i Crtež II (foto Helmut Newton), oba iz 1994, ideja crteža je premeštena u medijski domen (fotografije), gde vlasni kose i malje dobijaju funkciju kôda–crteža, pri čemu cela konstelacija (na primer, naprava za gledanje u Crtežu II) deluje kao opsceni erogeni simulakrum. Simulacije erogenog, fetišističkog i zavodničkog su novi moćni kodovi retoričkog pojačanja margina modernizma i postmodernizma. U realizaciji Kompozicija I (iz serije izložbi Na iskustvima memorije, april 1995, rađeno sa Dobrivojem Krgovićem) ostvarena je arbitrarna situacija suočenja neoplastičkog idealnog dela Pieta Mondriana Kompozicija II sa erotskim sado–mazohističkim kôdovima (korbač, kožni kaiševi, štafelaj kao giljotina). Naskovski dovodi arbitarnost poretka umetničkog dela (instalacije) do eksta-tičke situacije koja anticipira moguću pripovest, ali je ne izriče. Pripovest bez pripovesti. Erotsko kao projektivna hipoteza. Naskovski se od transcendentnog (usredsređujuće, ezoterično) preorijentiše na erotsko (entropijsko, egzoterično) kôdiranje (fetišiziranje) pogleda. U nastalim arbitarnostima ne treba tražiti biografske ili istorijske motivacije, već upravo aspekte totali-zujuće arbitarnosti aktuelnog umetnika u odnosu na istorijske efekte (idealizam, građanski status istorijskog umetnika, tran-scendentne projekte). Indeksni znaci (korbač, kožni kaiševi, štafelaj–giljotina) postoje tako što ne nose konkretna (decidirana značenja, slični su označitelju), ali svojom arbitarnom smeštenošću anticipiraju celokupno polje mogućih značenja.

### 3.2 Transcendentno slikarstvo

Bavljenje Mondrianom podrazumeva još jedan bitan moment: karakterizaciju transcendentnog u slikarstvu, i formal-nije, transcendentne efekte konkretne slike. Ako pratimo evoluciju od mimetičkog ka apstraktnom i zatim, transcendentnog (po Mondrianu njegovo slikarstvo je apstraktno–realno pošto ne prikazuje privid realnosti, već pravu neoplastičku realnost iza privida) tada možemo da izdvojimo sledeće stupnjeve: (1) redukcija predstave privida (mimezisa) sveta do kompozicionog postkubističkog apstraktnog prostora slikarstva, (2) redukcija prostora na odnos planova (odnos podloge, bojnih površina i prekrivajuće mreže, rastera ili modula), (3) redukcija planova koncentracijom na linije (trake mreže), i (4) redukcija statike li-nija ponavljanjem (od ritma do obećanja serijalnosti). Ovi formalni i materijalni aspekti tako su zvedeni i interpretacijom slikara (slikarskom i diskurzivnom) podržani da površinu pred okom čine nedoslovnom, a to znači transcendentnom i sublimnom. Upravo na to ukazuje i Mondrian: “Univerzalno je plastički izraženo kao apsolutno – u liniji pravošću, u boji ravninom i čisto-tom, u relaciji uravnoteženjem – ono se u prirodi otkriva jedino kao tendencija ka apsolutnom – ka pravom, ravnom, čistom, uravnoteženom: kroz tenziju forme (linije), ravnine, intenziteta, čistote prirodnih boja i prirodne harmonije.” (Neoplasticizam u slikarstvu, 1917) ili

1. “Plastička sredstva moraju biti ravne ili pravougaone prizme u primarnim bojama (crvena, plava, žuta) i u ne–boji (bela, crna, siva). Prazan prostor u arhitekturi deluje kao ne–boja, a zapremina kao boja.

2. Nužna je ekvivalentnost plastičkih sredstava. Nužne su razlike u dimenziji i boji. One nikada ne smeju da imaju istu vrednost. Uravnoteženost uopšteno zahteva veliko područje ne–boje i manja područja boje ili zapremine.

3. Dualnost opozicija u plastičkim sredstvima zahteva se i u kompoziciji.

4. Konstantna uravnoteženost se postiže relacijama pozicija, a izražena je pravom linijom (granicom plastičkih sred-stava) u svojim principijelnim opozicijama.

5. Uravnoteženost neutrališe i razara plastička sredstva a postiže se kroz relacije proporcija u koje se ona smeštaju i koja stvaraju živi ritam.

Ovih pet neoplastičkih zakona determinišu čista plastička sredstva i njihovu upotrebu.” (1927)

Mondrian je uspostavio homologije između slike i transcendentnog (konceptualnog, mentalnog, uzvišenog, realnog) poretka. Homologije se ukazuju na onim mestima na kojima materijalni aspekti slikarstva bi trebalo da grade simboličke efekte i učinke. Homologije su akumulirane interpretacije koje proizlaze iz slikanja (logične evolucije slikarskih naddeterminacija) i iz indeksnog auto-poetičkog govora (teorije neoplasticizma).

Ako se sa ovog stanovišta posmatraju dela Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog tada se homologije slike (slike kao pikturalne kompozicione površine) i transcendentnog (onoga što je izvan slike i na šta slika u konceptualnom ili čak meditativnom smislu ukazuje) mogu posmatrati kroz pet stupnjeva:

(1) njihove slike nisu izrazi plastičkog poretka sveta, već determinacije pikturalne (ili u terminologiji De Stijla plastičke) površine kao jednog mogućeg stanja sveta (svaka njihova slika jeste jedan mikro-model slikarstva ili njegova interpretativna slikarska estetika),

(2) slike svojom dvostrukom indeksacijom reference (nereferencijalne u smislu prikazivanja sveta ili izražavanja stanja duha i referencijalne u smislu prikazivanja i projektovanja mogućeg koncepta i sveta slikarstva) grade mentalne predstave o slikarstvu kao proizvodnji mogućeg sveta slikarstva,

(3) kretanjem ka monohromiji ili minimalnom kompozicionom poretku one su ambivalentno uspostavljene kao doslovne površine (što ih povezuje sa estetikom minimalne umetnosti), ali i kao potencijalni indeksi sublimnog (uzvišenost aske- tizma, redukcionizma, ezoterijskog koje se odriče čulnog, apercepcija umesto percepcije, minimalnost izraza, kontrola gesta, kretanje od egzoteričnog ka ezoteričnom),

(4) dolaženje do različitih slučajeva donje granice opstojanja materijalnosti slike (i slikarstva), drugim rečima, kon- ceptualni obrti iz slike (pikturalne plohe) u moguću svet formula i konceptualizacija o slici ili još specifičnije o kombinatorici minimalnog broja materijalnih elemenata građenja, percepcije i razumevanja slike (konceptualni determinizam), i

(5) ukazivanje na nestabilno (labilno) područje smrti slikarstva, rađanja slikarstva, dovršenja istorije slikarstva, prelaznog perioda istorijske samorefleksije i započinjanja novog ciklusa slikarstva kao umetnosti.

Iz knjige *Asimetrični drugi: Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad 1996.

Literatura:

(a)

Zoran Naskovski, *Crteži, Galerija Doma omladine, Beograd, 1991–92.*

Zoran Naskovski, Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević, *Mondrian 1872–1992, Savremena galerija Centra za kulturu "Olga Petrov", Pančevo, 1992.*

Ješa Denegri, *predgovor katalogu izložbe Mondrian 1872–1992, Galerija SKC, Beograd, 1992.*

Ješa Denegri, Miloš Arsić, Petar Čuković, (eds) *Rane devedesete – jugoslovenska umetnička scena, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.*

Nikola Pilipović, *Slike, Galerija Doma omladine, Beograd, 1993.*

Ješa Denegri, *Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih iz Sava Stepanov (ed.) Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac, 1994.*

35. oktobarski salon, *Muzej "25. maj", Beograd, 1994.*

Aleksandar Dimitrijević, *Mondrian – 1994, letak, Na iskustvu memorije, Narodni muzej, Beograd, 1994.*

Števan Vuković, *Monohromija i fetišizam – Esej o "Belom oblaku" Zorana Naskovskog, "Projeka(r)t" br. 4, Novi Sad, 1995.*

Miško Šuvaković, *Kritika kritike, "Projeka(r)t" br. 4, Novi Sad, 1995.*

Nikola Pilipović, *Radovi 1994–1995, Galerija SKCa, Beograd, 1995.*

Zoran Naskovski, Dobrivoje Krgović, Jovan Čekić, *Kompozicija I, letak, Na iskustvu memorije, Narodni muzej, Beograd, 1995.*

Aleksandar Dimitrijević, *dokumentacija radova.*

(b)

H.G. Gadamer, *Istina i Metoda – Osnovi filozofske hermeneutike, "Veselin Masleša", Sarajevo, 1978.*

*The New Art –The New Life / The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. Harry Holtzman i Martin S. James, Thames and Hudson, London, 1986.



**De Stijl: 1917–1931 – Visions of Utopia, Phaidon, Oxford, 1986.**

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

**Tomaž Brejc, Modernizam poslije postmodernizma?, Moment br. 11/12, Beograd, 1988.**

**Miško Šuvaković, Three basic concepts of form – A visual form's analysis after the "postmodern" iz "Form in art and aesthetics", Filozofski Vestnik br. 1, Ljubljana, 1991.**

**Yves-Alain Bois, Painting as Model, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1993.**

**Asimetrični drugi, Eseji o umetnicima i konceptima, Prometej, Novi Sad, 1996, str. 271–278**







## PRVI BIJENALE MLADIH U VRŠCU 1994. (I ODJECI)





## UMETNIČKA SCENA DEVEDESETIH: U OČEKIVANJU UKUPNE OBNOVE

**JEŠA DENEGRİ**

Za ukupnu umetničku scenu devedesete možda neće biti ništa više nego samo poslednja decenija u toku jednog u umetnosti izuzetno bogatog i složenog veka, za sadašnju jugoslovensku umetničku scenu to će sasvim izvesno biti – sticajem političkih, dakle izvanumetničkih okolnosti – prva decenija u obeležavanju jednog izmenjenog umetničkog teritorija svedenog na obim sadašnje Jugoslavije. Kada se k tome doda da je ulazak u devedesete bio (i još je) u ovim prostorima vreme jedne strahovite i totalne krize, zaista je goruće pitanje kako umetnost danas i ovde opstaje, istrajava i obnavlja se u ovim za nju krajnje opasnim prilikama. Ali za umetnost, zapravo, nikada nema ni je bilo nekog idealno pogodnog vremena, umetnost naprosto živi svemu oko nje uprkos, pa tako i umetnost u ovom prostoru ne samo da nije utihnula i usahla nego se, naprotiv, održala u iznenađujuće vitalnoj raznolikosti svojih mnogobrojnih ispoljavanja.

Ulaskom u devedesete čini se da su definitivno prestala da važe određena prepoznatljiva usmerenja koja je još tokom prethodne decenije bilo moguće imenovati čak i tako uslovnim terminima kao što su transavangarda, neoekspresionizam, neekspresionizam, anahronizam, nova geometrija, i dr. Ideja postmoderne koja je ispunila ukupnu teorijsku misao o kulturnim fenomenima kraja veka zagovarala je u području umetnosti kao svoje uporišne tačke apsolutni pluralizam, potpuno legitimni eklecticism, rehabilitaciju retro pojava i njihovo načelno vrednosno izjednačavanje s onim što su modernizam i avangarde isticale kao vrline inovacija, originalnosti i autentičnosti. Da bi se potisnula istoricistička i evolucionistička determinaci-



ja smenjivanja umetničkih pravaca poput niza uzastopnih talasa koji kao da za sobom odnose i brišu sve prethodno, došlo je do konstatacije i zastupanja teze o istovremenosti mnoštva međusobno krajnje različitih stanovišta koja uporedo žive u zajedničkom trenutku maksimalno užurbane hipersavremenosti. A posledica svega što se upravo zbilo i još uvek zbiva na globalnoj umetničkoj sceni jeste prihvatanje saznanja da svaki pojedinačni pogled na takvu scenu ne može da bude ništa pre i ništa više nego parcijalni i fragmentarni pogled, dakle pogled koji za sebe ne bi smeo da traži bilo kakva unapred obezbeđena veća prava od svakog drugog i drugačijeg pogleda.

Naravno da takvo načelno saznanje važi i kada je reč o pojedinim lokalnim scenama, u ovom slučaju kada je konkretno reč o beogradskoj umetničkoj situaciji početka devedesetih. Ne samo da bi bilo teško jednostavno pobrojati sve pojave koje ovde u ovom trenutku dolaze ili nastoje da dođu do izražaja, nezahvalno bi i gotovo nepotrebno bilo o svim tim mnogobrojnim i međusobno često vrlo disparatnim pojavama govoriti s navodno objektivnim uvidom i stavom, a nasuprot tome čini se da je jedino moguće na temelju individualnog izbora iz ukupnosti scene izdvojiti pojedine njene segmente u kojima se mogu videti pojave, problemi i dometi o kojima u ovom času vredi govoriti.

Naprosto je danas nemoguće izbeći pitanje da li i kako ovdašnja tekuća umetnička praksa, naročito ona mlađih autora koji ovo vreme najintenzivnije osećaju, izražava (nipošto odražava) prilike u kojima se zatekla. Ako se, dakle, danas postavlja pitanje reakcije umetnosti na okolne prilike, to ne znači zalaganje za neko sociološko objašnjenje umetničkih pojava nego je, naprotiv, to samo jedan od legitimnih postupaka istorije umetnosti i kritike koja nastoji da svoja čitanja zasniva na svim relevantnim parametrima, a jedan od takvih svakako je i uvid koji nudi odgovor na pitanje kako i na koji način umetnost ispoljava i izražava svoje nepristajanje na sva ograničenja i teškoće zatečene situacije.

Na osnovu brojnih istorijskih primera zna se da



u pojedinim kritičnim i kriznim trenucima umetnost odgovara na dva karakteristična načina: prvi je naglašeno zalaganje za autonomiju umetnosti, za njenu nedodirljivost od pritiska okolnih prilika, drugo je pak angažovanje umetnosti i umetnika za ili protiv određenih socijalnih i političkih opcija. U ovdašnjim i današnjim prilikama druga od ovih solucija nije se ispoljila, makar ne u vidu umetnički relevantnih pojava i domeća. Svest o prirodi umetnosti u ovoj sredini dovoljno je formirana i učvršćena zahvaljujući toj svesti pojam umetnosti u svojoj suštinskoj dimenziji ostao je nenarušen i u potpunosti sačuvan. Na beogradskoj umetničkoj sceni ranih devedesetih ta svjest najčešće je branjena u radu protagonista nove skulpture i kod autora koji se bave prostornim instalacijama, takođe i kod nekolicine slikara koji neguju reduktivni likovni jezik posredno oslonjen na iskustva pionira rane apstrakcije. Način artikulacije plastičkog govora ovih umetničkih pozicija upućuje na zaključak da su temelji njihovog rada zasnovani na spoznajama tradicije istorijskog modernizma, pre nego što se osvrću ili oslanjaju na različite modalitete citatnih i simulacijskih postmodernističkih postupaka, inače vrlo karakterističnih za evropsku (i svetsku) produkciju mladih umetnika, makar onu kakvu je bilo moguće videti i upoznati na poslednjem venecijanskom Apertu. Kao da se neko ponovo probuđeno poverenje u pojam i prisustvo forme javlja u radu niza ovdašnjih mladih umetnika, ta

forma stoga je koncipirana i pažljivo izgrađena u manuelnim postupcima slikarstva a često i vrlo razvijenim tehnološkim postupcima skulpture i instalacija, s razlogom i krajnjim ciljem da se upravo takva čvrsta i čista forma u sadašnjim prilikama shvati kao uporište tražene i željene stabilnosti i sigurnosti, kao izraz jasnoće mišljenja i znak suvislog i artikulisanog načina saopštavanja. Čini se da je danas u izrazitoj krizi kriterijuma uputno pozivati se na osobine temeljitosti rada i selektivnosti kritičnog suda, a upravo to kao da je moguće iščitati iz uvida u pojave u kojima je ostala ne samo sačuvana nego je i obnovljena pažnja koju niz ovdašnjih mladih umetnika poklanja gradnji forme, pitanjima oblikovanja, zahtevima čistog plastičkog mišljenja.

Dok se u tim reduktivnim praksama slikarstva, skulpture i instalacija kao da obnavljaju neke premise modernizma (što je i dalo povoda da se ubaci u opticaj prividno protivrečni i provokativni termin modernizam posle postmodernizma), u isto vreme i na istoj sceni podjednako je primetno slikarstvo (i u manjoj meri skulptura) predstave, prizora, naracije, otuda po tim osobinama u kontinuitetu sa izrazito referencijalnom umetnošću osamdesetih. Ali, naravno, i uz znatne razlike u odnosu na tu umetnost koje se događaju ne samo drugim ličnostima i njihovim posebnim rukopisima, nego i bitno drugačijem tipu figuracije koja nastajući u ovom mučnom i tegobnom vremenu odaje umetnikov sasvim iskošen pogled na stvari i pojave, koji izjavu umetnika čini krajnje subjektivnom, u ekstremnim slučajevima izazovnom gotovo do ekscesa, drastičnom skoro do uvrede svega što je još uopšte moguće podvesti pod pojam dobre slike. Iako se ispoljavaju u manuelnoj operaciji slikanja, posredi su pripadnici generacije koja svoju imaginaciju formira na izvorima masovnih medija i otuda njihove slike odaju mnoštvo očiglednih ili skrivenih referencija na predstave jezički izvedene iz stripa, spota, fotografije, ilustracije, reprodukcije. A u skladu sa postupcima postmodernističkih prerađivanja obrazaca preuzetih iz umetnosti bliže ili dalje prošlosti moguće je u ovim slikama prepoznavati pozivanja na ikonografske motive ili njihove fragmente istrgnute iz zaliha pojedinih stilskih koncepcija istorijskog modernizma.





Ova nesumnjivo veoma nadarena i možda čak prerano sazrela generacija devedesetih razvija se u po njih krajnje nepovoljnim okolnostima, u uslovima izolacije od sveta, bez mogućnosti intenzivnije razmene sa drugim sredinama, uz materijalne teškoće koje ometaju adekvatne realizacije njihovih zamisli, a sve to odvija se u umetničkom okruženju u kome je u poslednje vreme došlo do gubitka mnogih u prethodnim godinama teško izbornih i osvojenih tekovina. Ovi obrazovani i selektivni mladi umetnici primorani su da deluju u prilikama sasvim poljuljanih kriterijuma, bezobzirne komercijalizacije umetničke i paraumetničke estrade i što je posebno opasno u prilikama srozavanja donedavno vodećih stručnih institucija, ali uprkos tome – zajedno s pojedinim aktivnim pripadnicima nekoliko prethodnih generacija – svi zajedno su u naporu da na ovoj umetničkoj sceni održe obavezni nivo kvaliteta, čak i sam opstanak pojma umetnosti, u očekivanju ukupne obnove koja bi u dogledno vreme ,i nadajmo se, sasvim uskoro morala da nastupi.

Ovaj tekst neznatno je skraćena verzija teksta *Umetnost u oskudnom vremenu*, objavljenog u časopisu *Projekat*, br. 2, Novi Sad, jul 1994.

Časopis *Zlatno oko*, 1, Novi Sad – Vršac, septembar 1994, str. 58–59



# SIMPOZIJUM - MODERNA POSLEPOSTMODERNE

Lidija Merenik

I

Moglo bi se reći da je *De Chirico* napravio prvu "pukotinu" unutar **Moderne** i njene hipotetičke zakonitosti: ako takva zakonitost postoji, ona je tuda bude u svakom slučaju i u svim okolnostima dovedena u pitanje i problematizovana. De Chirico prvi pokazuje da limiti fleksibilnosti **Moderne** nisu beskonačni i na njih stalno atakuje, negirajući pre svega pojam originalnosti s jedne, i kategoriju vremena s druge strane. Njegovo delo, poput serije repliciranih Muza... i sličnih, pokazuje kako se može delovati subverzivno unutar tih istih granica. Glavni ciljevi agresije su dijalektičko ustrojstvo i ideja progresizma, shvaćenih u smislu unidirekcionog napredovanja i inovativnosti. *De Chirico* je prvi pokazao da se "razvoj više ne može nazivati progresom" kao i to da ponavljanje ne mora da bude shvaćeno kao zastoj iskustva. Metodološki, savremenoj umetnosti su od velike važnosti De Chiricove ideje o izvanprogresivnom ponavljanju (čitatnost, autocitatnost, uloga memorije, simulacija, "afirmacija slobode da se hoće natrag" i sl.), kao i o cirkularnoj vremenskoj putanji (mreži), nešto poput *Vrtića čije se staze račvaju*. Ikonološki, postoji težnja ka uzdizanju sarnosvesti objekta, svojevršno izmeštanje predmeta kroz "prividno realističko kadiranje imaginarnog", gde se prekida veza između znaka i pojavnosti i gde po prvi put znakovi komuniciraju među sobom a ne u odnosu na realitet.

Prekid sa tzv. logičkim smislom pokazuje se na drugi način i kod *Duchampa*. U njegovom delu je afirmacija ne-smisla ostvarena kroz enigmatiku ready-made-a ali je metod izmeštanja u suštini srodan De Chiricovom. Ipak, emancipacija predmeta od likovnog i estetskog sada znatno radikalizuje definiciju umetničkog dela, što nije prisutno kod *De Chirica*. Odnos predmet-stvarnost-umetnost nameće pitanje **Šta je umetnost** i na čemu i kako sve ona nastaje (problematizujući dalje pitanje ličnog rukopisa, autorstva, originala i sl). Time je pukotina uvećana. Suvavanje u nju, taj prostor između, kako to navodi J. Čekić, jeste baš *Duchampovo* iskustvo. To je ono ne-mesto na kojem nastaje savremena umetnost. Može se ići dalje. Parafrazirajući *Jamesona*, problem se može postaviti i na sledeći način: sukob kultura interpretacija kao sukob smisla i značenja, kao *Paar Bauernshuhe vs. Diamond Dust Shoes*. Ovaj paradigmatički konflikt je dovoljno značajan za **kraj Moderne** kao mita, i za ono stanje u kulturi i umetnosti koje je imenovano kao **postmoderno**. Od *Warhola* na dalje, prekid u označujućem lancu sasvim je vidljiv - tako je srušeno sa onim što *Bodijlar* naziva "objektima čije bi označeno predstavljalo funkciju".

II

Popularna kralica **Moderne posle postmoderne** baš zbog svega već navedenog u suštini ne označava ništa, ali zato budući višestruko manipulativna, denotira

na stvaranju novog mainstream-a u jugoslovenskoj umetnosti. *Najpre se upotrebom ove kovanice insistira na čitanje umetnosti ograničava unutar pojma modernista. Rehabilituje se dijalektički diskurs unutar jedne linearne hronologije kojom želi da se podvuče kontinuitet ideologije Moderne. Dalje se ovim implicira postojanje novog modernog projekta u umetnosti, eventualnog utopijskog modela kao oblika patetičnog bekstva od stvarnosti. Jednom krilu savremene umetnosti sa na osnovu čisto formalnih predispozicija, daje značenje come back-a, što umetnosti svakako ne može da laska, i daje joj se smisao misije, koji ona nema.* Sasvim se zapravo onemogućava sloboda izbora (delanja, ali i interpretacije) unutar jednog otvorenog umetničkog sistema, a tumačenje koje se ipak lako da izvesti iz same kralice **Moderne posle...** zatvara sistem čitanja savremene umetnosti u metodološke okvire **Moderne**. Input teze o modernoj posle postmoderne se čini kao svojevršno retro kretanje same likovne kritike, uprkos već notornim zalaganjima kako savremene umetnosti, tako i njene teorije u poslednjih petnaestak godina da ukažu baš na kraj **Moderne** kao izvornog mita XX veka, pri čemu ne spore značaj same "tradicije modernog" za genezu savremenih vizuelnih umetnosti. Uostalom, i sama "tradicija modernog" i način njenog poimanja u savremenoj umetnosti, bliži su globalnoj definiciji postmodernog stanja umetnosti no supstanci same **Moderne**. Izgubivši oreol nedodirljivosti i image ideološke stamenosti. **Moderne** je, svedena na jedan od stereotipa, postala predmet ravnodušne i dezideologizovane reciklaže. Kao takva, ona je jedna od povesnih slika, materijal a ne smisao, objekt u procesu rada na umetnosti (a umetnost, podsetimo se, koliko od *De Chirica* i *Duchampa*, izrasta na umetnosti), a ne deo sistema progresističke ideologije. Izvan uporišta u takvom sistemu, **Moderne**, sada samo kao istorijsko umetničkih podatak postaje stvar individualne memorije i subjektivne percepcije svakog pojedinog umetnika. *Zato izjednačavanje teze o postojanju Moderne posle postmoderne sa percepcijom "tradicije modernog" u savremenoj umetnosti deluje kao zamena teze par excellence.*

Za sada, umetnička produkcija ne daje za pravo ovoj tezi možda i zato što, koristeći varku forme, dekodira **Moderne** u duhu kraja veka. Heterogenošću svojih pristupa i jezika, subjektivnošću svog izbora, različitošću i složenošću svojih kodova, savremena umetnost gotovo da i nema dodirnih tačaka sa tezom postojanju **Moderne posle postmodernizma**.

III

Dakle, nije reč o dilemi **Umetnost je ili Moderna ili nije ništa**. Smisao stvaranja umetnosti u našem veku kazuje da je **umetnost ili univerzalna ili nije ništa**. Kada nisam prorok u svom malom društvu, ja znam da **posle... postoji samo Umetnost**. Svaka hipotetička ucena Modernim tada se čini kao uzaludni teror nad stvaranjem.

# SIMPOZIJUM - MODERNA POSLE POSTMODERNE

zlatno oko



DEJAN GRBA

Dejan Sretenović

Mi smo se ovde okupili da govorimo na simpozijumu pod nazivom **UMETNOST DEVEDESETIH: MODERNA POSLE POSTMODERNE?**, a sve to povodom jedne manifestacije koja okuplja šarolik skup mladih umetnika. Pozvani smo da učestvujemo u radu jednog simpozijuma čiji je sam naziv, po mojem dubokom uverenju, u toj meri problematičan da se, na žalost, u svom izlaganju neću osvrnuti na samu umetnost, već ću pokušati da ukažem na neodrživost nametanja ovakvog interpretativnog okvira umetnosti 90-ih. Tim pre, što svi znamo da su termini **moderna i postmoderna** već toliko iscrpljeni i obeznačeni u različitim teorijskim i kritičkim diskursima da danas, barem kada je reč o vizuelnim umetnostima, gotovo da ništa osobito i ne kazuju. Ali, da bi ceo slučaj bio još zanimljiviji, želim da vas podsetim da je pre nekoliko meseci u Podgorici, povodom izložbe *"Rane devedesete"*, na kojoj je izlagala trećina ovde prisutnih umetnika, održana tribina pod nazivom **POSTMODERNA U LIKOVNIM UMETNOSTIMA**. Stoga je ovo odlična prilika da se okonča ovaj zamorni ping-pong meč između moderne i postmoderne koji se odvija na terenu naše savremene umetnosti.

I

Zadržimo se prvo na planu teorije. Ako kažemo **moderna posle postmoderne**, onda to znači da se moderna pomalja i vraća iza postmoderne iako niko ne zna gde je to tačno u međuvremenu nestala postmoderna. Možda to znaju vodeći teoretičari postmoderne

(Lyotard, Baudillard, Jameson) koji u svojim poslednjim knjigama izbegavaju termin postmoderna, a o moderni, naravno, ni reči. Konačno, ako kažemo "moderna posle postmoderne", a govorimo isključivo o umetnosti, onda činimo leksičku pogrešku jer, kao što je poznato, ovi termini označavali vrednost episteme, isto kao kad kažemo renesansa ili barok. Ako je već bilo neophodno sročiti ovakav naziv simpozijuma, a onda bi bilo pravilnije i manje pretenciozno upotrebiti termine modernizma i postmodernizma koji, generalno, označavaju umetničke stilove ovih epoha, s obzirom da se na ovom skupu ne bavimo socio-kulturnim aspektima savremenosti, već isključivo vizuelnim umetnostima. Ova arheologija savremenosti koja zemlju razgrće sve do moderne, kao signifikantne izvlači na površinu one već akademizovane i standardizovane recidive modernizma koje više niko i ne primećuje kao takve, a čija se aktuelizacija i transplantacija u savremenosti odvija na uštrb svega onog što je u savremenoj umetnosti autentično, novo i atipično, ili, ako hoćete, podjednako moderno i antimoderno, postmoderno i antipostmoderno. I ne samo to, navlačenje ove modernističke magle nad **Prvi jugoslovenski likovni biennale mladih** ne vodi dovoljno računa o specifičnostima aktuelne produkcije koju karakteriše stilska i jezička heterogenost, mutiranje granica medija i ukrštanje različitih vizuelnih kodova, pri čemu su tu prisutni modernistički elementi nešto što se podrazumeva, nešto što predstavlja deo kolektivnog nasleđa, a ne specifikum aktuelnih umetničkih istraživanja. Kao stil i ideologija, modernizam je na ovim prostorima još pre nekoliko decenija prihvaćen i etabliran u strukturama vlasti gde kao takav živi do danas i upravo predstavlja ideološku smetnju institucionalnoj ekspanziji savremenih tendencija zastupljenih na ovoj izložbi. Kako je to Habermas uočio,

"modernizam vlada, ali on je mrtav".

S druge strane, upravo je postmoderna, tačku po tačku, izvršila temeljnu dekonstrukciju modernog mita objavivši smrt svih ključnih kategorija moderne. Da podsetimo: Lyotard objavljuje smrt ideologije, Baudrillard smrt realnog, Bell industrijskog društva, Kojève istorije, Barthes autora, a Foucault intelektualca.

Odustavši od centričnosti subjekta, postmoderna je ukazala na javnost totalitarnih teorijskih i kritičkih diskursa moderne i što je najvažnije, na nemogućnost konstituisanja koherentnih vremenskih ansambla. Postmoderna je, veli Lyotard, doba preskakanja u vremenu, epoha instant-prošlosti i instant-sadašnjosti, prostor neposrednog suprotstavljanja različitih segmenata vremena, različitih diskursa i istorija. Postmoderna je definitivno stavila tačku na moderni koncept linearnog, progresivnog toka vremena, mada je pri tom, u svoj svojoj permisivnosti, načinila istu grešku jer je i sama pokušala da konstruiše povest, odnosno, da ovlada vremenom. Ali, istovremeno, postmoderna je pripremila teren za novi koncept poimanja vremena o kome govori Paul Ricoeur: "Mi danas nismo u stanju da proizvedemo koncept vremena koje bi u isto vreme bilo kosmološko, biološko, istorijsko i individualno." Mi više nismo u stanju da konstruišemo nikakve harmonične i celovite prostorno-vremenske ansamble, da donosimo apsolutne sudove, niti da svet obuhvatimo jednim pogledom, jednom ideologijom, jednim terminom. Svaki pokušaj da se posle iskustva postmoderne fantomski iznedri nekakva moderna unapred je osuđen na propast, jer iskustvo kulture 90-ih upravo pokazuje suprotno: ništa se više ne može vratiti u svom predašnjem obliku i ništa se ne može obnoviti a da ne bude simulacija ili kopija. Podsetio bih vas na onu poznatu Borhesovu misao: "Da je nešto nezaboravno, ne bih mogli da mislimo na bilo šta drugo".

Nostalglično obnavljanje izgubljenog vremena i njegovih kategorija znači odbijanje da se prihvati realnost savremenog "gutanja", nestajanja vremena, realnost savremenog mišljenja s onu stranu vremena i povesti.

## II

Konačno, kakvu grešku ovde čini kritika? Konstrukcijom ove bombastične sintagme "moderna posle postmoderne?" kritika se upušta u nešto što bismo mogli nazvati terminološkom filatelijom: umetničkim pojavama se prilepljuju etikete koje više govore o kritičaru nego o umetniku, koji legitimisuje subjekt a ne objekt kritičkog diskursa. Kada se terminološke odrednice javljaju sinhrono i spontano sa umetničkim događanjima, kada postoji korenita i plodotvorna interakcija između umetnika i kritičara - kao što je to bio slučaj sa Celantovom Arte poverom i Olivinom transavangardom - onda su tu i umetnost i kritika na dobitku, a termin podjednako afirmiše oboje. Međutim, ako kritika izgubi priključak na umetničku produkciju, ako deluje autonomno, onda ova terminološka filatelija nije ništa drugo nego strategija kolonizacije kojom kritika sebi obezbeđuje legitimitet i kontrolu nad

događajima koji joj izmiču. I tu su onda na gubitku obe strane: umetnost, koju kritika oslovljava neadekvatnim imenom i kritikom, koja gubi smisao i autoritet. Ovakva situacija svedoči o temeljnoj usamljenosti kritičkog diskursa koji, izgubivši vezu sa realnošću, gubi poziciju saveznika i postaje protivnikom umetnosti, jer joj izvrtne smisao, pokrštava je i prekrštava, uramljuje i preramljuje do granice koja predstavlja nasilje nad delom. Kako je svojevremeno zapisao roland Barthes, objekat sa kojim se kritičar suočava nije delo nego njegov vlastiti jezik. Ako postoji nesklad između jezika umetnosti i jezika kritike, onda se taj nesklad uočava kao šum u komunikacijskim kanalima trugla umetnik - kritičar - publika. Taj šum otkriva da kritika prestaje da funkcioniše kao instrument saznanja, već se ponada kao svojevrсна ideologija, kao zatvorena birokratska formacija koja svoju nemoć da stvari naziva pravim imenom zatomičuje prilepljivanjem atraktivnih etiketa, što je ravno izdavanju čekova bez pokrića.

Međutim, jedna objektivna okolnost delimično opravdana pomenuti sunovrat kritičkog subjekta. Mi danas živimo u vremenu kadaje objekt nadmoćniji od subjekta, kada objekt određuje pravila igre rušeći sisteme objektnih nominacija i klasifikacija kojima je, tradicionalno, subjekt održavao kontrolu nad objektom, odnosno, kritičar nad delom. Ali, kako nas obaveštava Baudrillard, danas je subjekt fragilan i nesiguran, "sposoban samo da želi, dok objekt on vrlo dobro funkcioniše bez želje", a svojom složenošću ne samo da premašuje, već anulira pitanja koja subjekt može da mu postavi. Objekt je, dakle, poprimio prirodu kristala sa mnoštvom lica od kojih svako i jeste i nije pravo i zato je kritički subjekt pred tako nadmoćnim objektom u aporiji, u nezvesnosti, u senci. Svojom kristalnom strukturom i izmešanim kodovima delo ukazuje kritičaru na njegovu nemoguću poziciju, na njegovu birokratsku uspavanost, ismevajući pri tom podjednako modernističku i postmodernističku ideologiju imenovanja. Ako je konceptualna umetnost pokušala da anulira kritiku inkorporiranjem kritičkog u umetnički diskurs (kako bi ga mogla kontrolisati i zaštititi se od manipulacija), savremena umetnost je u potpunosti indiferentna prema kritičkom subjektu koji je samog sebe kompromitovao i učinio interiornim. Zato Baudrillard savetuje teoriju (a posredno i kritici) da joj je bolje "da okrene samu sebe, da se okrene sama od sebe", da se i sama kristalizuje, da mutira, odnosno, da prihvati strategiju objekta. Kritika mora postati "preterana i poštivana kako bi govorila o preterivanju i poštivanju", mora postati simulacija ako govori o simulaciji, zavodnica ako govori o zavodenju, fatalna ako ukazuje na fatalnost objekta. Kritika mora biti elastična, kinematična i nepredvidljiva kao i sama umetnost, dovoljno mobilna da se ne bi birokratizovala, dovoljno lukava da ne bi zapala u logocentrični totalitarizam jezika.

Ono što je svojevremeno Nietzsche napisao za teoriju danas važi i za kritiku: teškim teorijskim formacijama treba pretpostaviti "živuću vojsku metafora" odnosno, lakoću i nepretencioznost. Ali, da bi se tako nešto dogodilo, kritika mora, ugledavši se na samu umetnost, reći laku noć modernim i postmodernim.

## Likovna sučeljavanja

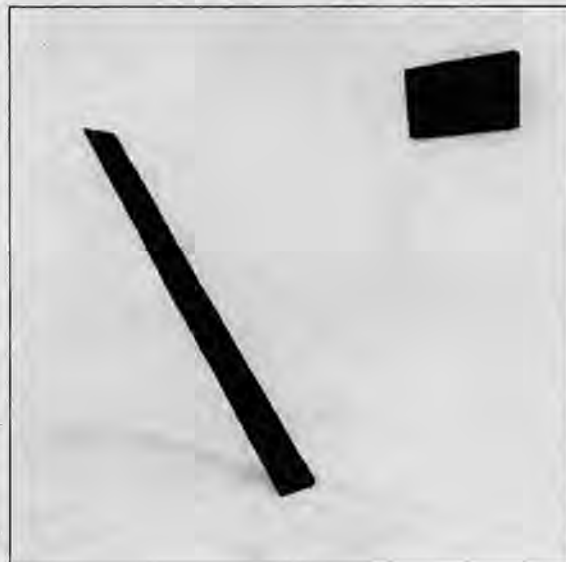
# Trijumf novog

Daleko od očiju šire javnosti vodi se još jedna polemika, ovoga puta među teoretičarima i umetničkim kritičarima

**E**nergična i kratkotrajna polemika nedavno vođena između dve književničke generacije na relaciji postmodernisti – tradicionalisti pokazala je, bez isticanja estetičkih programa, da postoji potreba za jednom novom smenom literarnih svetova. Mladi, postmodernisti, zapravo sadašnja srednja i vodeća generacija književnika i teoretičara književnosti (rođenih pedesetih godina) s razlogom je energično postavila pitanje neprirodnog trajanja i još manje prirodnog statusa starijih, tradicionalista – pa ne ni modernista, što bi se moglo očekivati, u srpskoj literaturi s obzirom na njihovu, u estetičkom, poetičkom, vremenskom i svakom drugom smislu, anahroničnost, ali zato vrlo čvrste društvene i profesionalne, dakle arbitrarne pozicije za živu književničku delatnost. Daleko od očiju šire javnosti, u stručnim časopisima, u nekim kataloškim predgovorima autorskih i grupnih izložbi i na specijalizovanim simpozijumima, vodi se još jedna polemika, ovoga puta među teoretičarima i umetničkim kritičarima oko osnovnog pitanja formulisanog u sintagmi: "moderna posle postmoderne?"

**IDEOLOŠKA DIMENZIJA:** Ovu je ideju izneo teoretičar umetnosti Tomaž Brejc u tekstu pod istim naslovom (objavljenom u beogradskom časopisu "Moment" 11/12, 1988), u kome on analizira aktuelno slovenačko slikarstvo. Bez vidnije veze sa Brejčevim razlozima, u beogradsku kritiku se ovaj stav preselio uz jednu promenu: u tekućoj polemici je ta, u biti upitna ideja postala tvrdnja jer je iz autentičnog naslova teksta izostavljen interpunkcijski znak (pitanja). Sukob se u punom intenzitetu pojavio na "Prvom jugoslovenskom likovnom bijenalu mladih" održanom u Vršcu 1994. Tada je Denegri, u predgovoru kataloga, naveo već poznate sumnje u postmoderno stanje naše nove umetnosti naglašavajući već i naslovom "prioritet forme" u umetnosti devedesetih. Denegri na tom mestu piše: "Konstatovati simptome i nakon toga zagovarati tezu koja glasi moderna posle postmoderne ima, čini se, svoje razloge upravo u prilikama vladajuće lokalističke i

autarhičke klime unutar beogradske umetničke scene s početka devedesetih. Posredi je, naime, scena koja je u poslednje vreme naprosto preplavljena pojavama najrazličitijih jezičkih predznaka, pogleda na svet, pozivanja na međusobno krajnje disparatne ideološke parametre, pri čemu je lahavo i nekritički shvaćeni pojam pluralizma mnogima dobrodošao kao veoma poguban alibi da se takoreći sve i svašta dovodi i podiže na podjednaku kvalitetnu



Dragomir Ugren, bez naziva, 1995, drvo, gaza, akrilik

ravan". Dakle, da bi se utvrdila zaista vredna umetnička dela najnovije, zbilja masovne produkcije, mora se, sugeriše Denegri, obratiti pre svega formi umetničkog dela što je, naravno, vraćanje na izvorne i tipične modernističke postulate koji se reanimiraju u vretnenu postmodernizma kao nova ili druga moderna. Uz ovu krucijalnu odrednicu, teoretičari nove moderne ne propuštaju da istovremeno uvedu gotovo ceo repertoar čistih nekadašnjih visokomodernističkih parametara – od originalnosti umetničkog dela, njegovih ideoloških i socijalnih dimenzija, sve do njegovog utopijskog projekta. Istog trenutka, na simpozijumu upriličenom povodom ovog Bijenala, promptno je, postmodernistički "in-

teraktivno" reagovala grupa mladih kritičara poput Lidije Merenik, Dejana Sretenovića, Marine Martić i dr. "Popularna krilatica moderna posle postmoderne ... ne označava ništa, ali zato, budući višestruko manipulativna, denotira na stvaranje novog mainstrea u jugoslovenskoj umetnosti ..." (Merenik).

**SUKOB:** Izuzev ovog sukoba, neposredni dijalog zabeležen je kao reakcija Miška Šuvakovića, jednog od najtemeljnijih zagovornika novomoderne, uz Denegrija i Savu Stepanova, na tekstove L. Merenik o svetovima umetnosti devedesetih koji su se pojavili u novosadskom časopisu "Projekta/r/t" u brojevima 3 i 4. Šuvaković se tada ograđuje od tvrde, semantičke upotrebe odrednice "moderna posle postmoderne", ukazujući da ga je dotad upotrebljavao kao tehnički pojam, da bi u najnovije vreme, upravo u njegovim tekstovima (katalog izložbe "Hijatusi modernizma i postmodernizma", temat "Moderna i postmoderna kritika u Srbiji"), taj pojam postao sasvim legitiman i sa punim obimom i sadržajem. Ako je ranije Šuvaković oprezno utvrđivao mesto nove moderne kritikujući Merenikovu, sada je već sasvim izvesno postojanje, prema ovom kritičarskom krugu, još jednog modernizma u ovom veku.

**POLEMIKA:** Početak ovog veka obeležila je velika polemika nastala povodom pojave srpskog modernizma koji je u snažnom nastupu potisnuo tadašnji tradicionalizam u umetnosti, a kraj veka će na sličan način biti rešavan u teoriji sučeljavanjem kojim taj modernizam, već stogodišnjak, želi da sopstvenu sudbinu prebaci u sledeći vek, suprotstavljajući se, paradoksalno, istim sredstvima živjoi i otvorenoj umetnosti definitivno postmodernog vremena. A kako nas istorija umetnosti, a još više događaji koji su se gotovo neprekidno odvijali tokom moderne, nedvosmislene uči, ishod sukoba zabeležiće jedini mogući ishod: sigurni trijumf novog i drugačijeg u umetnosti, njen pluralni i otvoreni duh identifikovan zasad jedino u postmodernoj paradigmi. Kada se ovo ima u vidu nije teško zaključiti da moderna sa prefiksima "nova", "druga", "hiper" ... može biti jedino paralelni fenomen u postmodernom vremenu. ■

JOVAN DESPOTOVIĆ



## **PRIORITET FORME I NOVA DUHOVNOST U UMETNOSTI DEVEDESETIH**

### **JEŠA DENEGRİ**

Jedna kritička tvrdnja odnedavno u opticaju – moderna posle postmoderne – kao da izaziva povremena pomeranja u ovdašnjem inače sasvim letargičnom području teorijskih rasprava o savremenoj umetnosti. Dok je još postojao umetnički prostor “druge Jugoslavije” pomenuti termin prvi je počeo da koristi Tomaž Brejc za obeležavanje određenih pojava u slovenačkom slikarstvu prethodne decenije, a u razvijenijoj argumentaciji (iako bez izričitog pominjanja termina) isti autor je ovu ideju dalje elaborirao u tekstu Umetnost i teorija na kraju osamdesetih godina u katalogu sarajevskih Dokumenta 1989. Čini se da je suština Brejcove teze bila zasnovana na zapažanju da se u središtu pažnje tadašnjih umetničkih procesa ponovo nametnuo problem likovne ili plastičke forme, zanemaren ili zapostavljen u tipičnim postmodernističkim slikarskim praksama s kraja sedamdesetih i s početka osamdesetih godina, kao što su transavangarda, novi ekspresionizam, anahronizam i dr. Pozivajući se na Richarda Wollheima (poznatog tvorca termina i pojma minimal-art) i na njegovu poslednju knjigu *Painting as an Art*, 1987, Brejc se, suočen sa umetničkim primerima koji su ga na to naveli, zapitao “da li se ponovo vraća problem forme kao specifičnog entiteta koji artikuliše ontološku uzvišenost i domeš, transcendenciju umetnosti u svetu koji je raspušten u profanosti elektronske imagerije?”, očitno pri tome podrazumevajući da su osobine “forme kao specifičnog entiteta”, “ontološke uzvišenosti” i “transcendencije umetnosti” karakteristična svojstva kulture modernizma. Istini za volju treba reći da uvide u neke kompetentne preglede recentnih praksi na međunarodnoj umetničkoj sceni (uzmimo za uzorak poslednji venecijanski Aperto) Brejcovoj tezi ne bi išli u prilog i otuda tvrdnja moderna posle postmoderne zaista teško može da računa na šire i opšte teorijsko važenje. Ali u nekim zasebnim situacijama, u nekim lokalnim mikrosocenama globalne svetske umetničke makroscene ne samo da nisu isključeni nego su, štaviše, sasvim mogući i čak evidentni pojedini sasvim konkretni simptomi koji terminu i značenju termina moderna posle postmoderne mogu da obezbede izvesno ili makar uslovno kritičko opravdanje.

U produkciji jednog kruga mladih autora na beogradskoj umetničkoj sceni početka devedesetih zapažaju se opisani simptomi ili pojedini njihovi nagoveštaji. Poverenje u prioritet precizno mišljene i izvedene plastičke forme sa karakterističnim modernističkim poštovanjem specifičnih osobina raznih materijala u kojima su takve forme realizovane, evidentno je kod nekolicine vodećih skulptora mlađe generacije (Šrđan Apostolović, Zdravko Joksimović, Dobrovoje Krgović, Dušan Petrović) čiji radovi, naravno, nipošto ne čine povratak na pozicije minimala ili neokonstruktivizma, ali kod njih je ipak jasno vidljiva sklonost ka redukcijama koje o pojedinim iskustvima pomenutih modernističkih pravaca nesumnjivo vode računa. Pri tome, oslonci na iskustvo redukcije u skulptorskim praksama o kojima je reč korespondiraju ujedno i sa postmodernističkim jezičkim zahvatima kao što su svesne reminiscencije na određene modele iz fundusa istorije moderne umetnosti, ali u ovom slučaju te su reminiscencije ipak dovoljno diskretne, nikada doslovno prepoznatljive, pre načelno tipološke nego konkretno citatne prirode, što govori o tome da modernistički ideal originalnosti za ove umetnike ponovo postaje presudni faktor pri izgrađivanju njihovih individualnih profila. A tome temeljno srodna opredeljenja moguće je konstatovati kod dvoje još mladih umetnika (Mirjana Đorđević, Ivan Ilić) čiji rad prevazilazi status izolovanog oblika/objekta i zalazi u polje prostornih instalacija uz primenu vrhunske tehnološke obrade elemenata (u metalu ili u staklu), što je jednom od tumača ove pojave (Miško Šuvaković) dalo razloga za uvođenje termina “tehnospiritualna umetnost” kao obeležja svojevrstne sinteze izvršenja modernističkih obaveza ka savršenstvu izvedbe plastičkih zadataka s jedne sa znakovnim, upravo simboličkim potencijalom koji takve forme nesumnjivo poseduje s druge strane. Napokon, u jednom ogranku beogradskog slikarstva na početku devedesetih, konkretno u krugu autora kratkotrajno okupljenih oko Projekta Mondrian (Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Nikola Pilipović) mogli su da se zapaze oslonci ili pozivanja na jedan od najistaknutijih primera vrhunske umetnosti i kulture evropskog istorijskog modernizma, uz sasvim određene konotacije koje iz ovog pozivanja proizlaze u konkretnim prilikama domaće vladajuće lokalističke i autarhističke umetničke sredine.

Konstatovati simptome i nakon toga zagovarati tezu koja glasi moderna posle postmoderne ima, čini se, svoje razloge upravo u prilikama vladajuće lokalističke i autarhičke klime unutar beogradske umetničke scene s početka devedesetih. Posredi je, naime, scena koja je u poslednje vreme naprosto preplavljena pojavama najrazličitijih jezičkih predznaka, pogleda na svet, pozivanje na međusobno krajnje dispartatne ideološke parametre, pri čemu je labavo i nekritički shvaćeni pojam pluralizma mnogima dobro došao kao veoma pogodan alibi da se takoreći “sve i svašta” dovodi i podiže na podjednako kvalitetnu ravan. Zna se da je u pojedinim kulturnim sredinama već odavno pokrenuta kritika takvog kroz mnogobrojne (tržišne, ideološke) manipulacije degradiranog shvatanja pluralizma (prvi su se u takvu diskusiju upustili još Donald Kuspit i Suzy Gablik), verovatno je da



se svaka kulturna sredina na svoj način s ovim problemom suočava i za njega traži sopstvene načine razrešenja. Nipošto, naravno, generalni teorijski postulati postmodernizma ne snose direktnu krivicu za sadašnju krajnju relativizaciju vrednosnih kriterijuma, zdrava ideja jezičkog i idejnog pluralizma svakako ostaje temeljna pretpostavka načelne punopravnosti i ravnopravnosti svih postojećih (modernističkih ili postmodernističkih) umet-

ničkih praksi. Ali to može da ostane opravdano i prihvatljivo prvenstveno pod uslovom da su osnovni vrednosni nivoi svih tih praksi makar približno ujednačeni, odnosno drugim rečima da su svi ti krajnje različiti izražajni jezici međusobno vrednosno otprilike podjednaki. A da bi se neki stabilniji parametri razlikovanja umetničkog od paraumetničkog, umetnički vrednog od nevrednog, ipak mogli da uspostave, čini se da najpre pomaže kriterijum forme, podrazumevajući pod tim pojmom moć umetničkog mišljenja artikulisanim plastičkim oblikom, njegovim imanentnim formativnim i oblikovnim svojstvima, umesto spoljašnjim i u samoj formi neutemeljenim sadržajima i dodatnim značenjima. Forma, naime, pokazuje i dokazuje kako se misli u (likovnoj) umetnosti, a to što se misli može i treba da se upravo jezikom forme adekvatno izrazi. Forma koja poseduje i odaje integritet misaonih i praktičkih zahteva po pravilu je delo autonomne umetničke konstitucije, delo odgovorno jedino merilu umetnosti, nipošto delo koje bilo da voljom svoga tvorca prenosi ili kojemu se od strane drugih pripisuju ili propisuju heteronomni (ideološki, politički sadržaji). U prilikama kakve su današnje i ovdašnje vrlina umetnosti sadržana je u njenoj apsolutnoj autonomiji, u njenoj estetskoj samostalnosti i samosvojnosti, a upravo to su temeljne osobine moderne ili modernističke umetnosti, ne jedino kao specifičnog jezika i stila nego ujedno i kao određenog načina socijalnog ponašanja. Pozivanje na nasleđe istorijskog modernizma ili pak zagovaranje predloga moderne posle postmoderne nije, dakle, samo stvar utvrđivanja ili priželjkivanja nekog naglog i privremenog lingvističkog obrata, ponajmanje je to plediranje za uvođenje nekih trenutno novih umetničkih tendencija, nego je to pre svega potreba za obnovom nekih u poslednje vreme znatno pokolebanih strogih formativnih konstanti kojih se umetnost XX veka nikada, zapravo, nije odricala, čak ni tada kada je radikalno i drastično dovodila u pitanje (u rasponu od istorijskih avangardi do posleratnih neoavangardi) mnoge svoje prethodne tekovine. Na tragu čuvene ideje Jürgena Habermasa o "nedovršenom projektu moderne" utemeljene su u poslednje vreme pojedine teorijske pretpostavke koje nalaze argumente za tvrdnju da moderni projekt umetnosti nije neko nepovratno izgubljeno poglavlje istorije nedavne evropske umetnosti (upravo Moderni projekt umetnosti glasi naziv i teza poslednje knjige Filiberta Menne, objavljene 1989. i kod nas prevedene, naravno s punom svešću o njenom sadržaju i s ciljem da teza te knjige nađe i ovde svoje pažljive čitaoce). Postoje, dakle, u savremenim umetničkim praksama, u teoriji i kritici mnogi stavovi koji potvrđuju ranije i donose nove razloge za verovanje u to da je i danas u umetnosti moguće videti i u njoj, štaviše, podsticati snagu emancipatorske energije s ubeđenjem da ni jedna zaista vredna umetnost (bez obzira da li je imenovana modernom, postmodernom ili modernom posle postmoderne) svojih temeljnih duhovnih i etičkih osobina nikada ne može i ne treba da se liši.

Katalog Prvog Jugoslovenskog likovnog bijenala mladih, Vršac, Konkordija, 1994.





## **MODERNA POSLE POSTMODERNE: POREKLO TERMINA, OKOLNOSTI I RAZLOZI UPOTREBE**

### **JEŠA DENEGRİ**

“Postmodernizam je – tvrdi Suzy Gablik – neuhvatljiv termin koji se upotrebljava za opisivanje rastresite situacije umetnosti osamdesetih. Ovaj termin sinonim je za pluralizam i jednostavno se odnosi na gubitak vere u maticu. Ako je modernizam u srži bio ideološki i pun napetih dihotomija, postmodernizam je mnogo elastičniji. Tolerantan je prema nesigurnim i sukobljenim vrednostima...”.

Gubitak prioriteta i autoriteta maenstreama, pluralizam, tolerancija, ne samo da su nezaobilazne tekovine klime u kojoj se odvijala rasprava oko uvođenja i afirmacije ideja postmoderne, to su ujedno neki od osnovnih parametara koji odgovaraju samoj prirodi savremene umetnosti nezavisno od njenih teorijskih imenovanja. Na tom tragu i u tom duhu je termin Germana Celanta hipersavremenost tretiran i shvaćen kao istovremenost nastanka i postojanja mnoštva krajnje različitih umetničkih pojava, bazični filozofski pojam za istovetnu situaciju je Habermasova “nova nepreglednost”, modifikovan u pojam “potpuna nepreglednost” koji možda bolje odgovara faktičnom stanju na scenama tekućih umetničkih praksi. Ali uporedo sa neospornim načelnim i temeljnim prihvatanjem pomenutih gledišta, upravo su same recentne umetničke prakse odmaklog stadijuma postmodernog perioda počele da izazivaju sumnje i ograde oko olako i često demagoški upotrebljivanih termina pluralizam/tolerancija. Desilo se, a to je i bilo najlegitimnije, da su čak i sami zagovornici umetničkog nomadizma – Kuspit, Gablik, Celant – postali i njihovi ponekad vrlo oštri osporavatelji. Tako će za sopstveni kritički termin hipersavremenost sam Celant reći da podrazumeva “jedinstvenost trenutka rasplinjavajući se kao umetnost u trenutku svog nastanka”, dok će za pojam istovremenost isti autor reći da je u “takvim uslovima umetnost shvaćena kao slučajna vežba vezana jedino uz dati kontekst.” Čuli su se, dakle, s raznih strana prigovori na do krajnosti olabavljeni princip pluralizma, permanentno zagovarane donedavno spasonosnih krilatica “sve prolazi” i “sve je moguće” počelo je da se okreće protivu sopstvenih argumenata. Trebalo je biti toliko otvoren kao što je to jednog trenutka bio Tomaž Brejc koji će u vezi prilika u umetnosti još pri kraju osamdesetih izjaviti sledeće: “Sve je, dakle, moguće ali nije sve jednako važno i vredno”.

Deviza “modernizam posle postmodernizma”? (dakle sa znakom upita na kraju) duguje se takođe Brejcu, a uvedena je u optičaj 1987. i primenjena potom još u nekoliko navrata (videti posebno tekst u časopisu Moment, 11–12, 1988). Nit vodilja ove teze je sledeća: na

izmaku klime tipičnog postmodernog retrogradizma zapažaju se u tadašnjoj umetničkoj produkciji težnje ka formativnim i u daljoj konsekvenciji ka samim ontološkim pitanjima umetnosti. A u skladu s tim otklonom paradigmi kao što su alegorijski diskurs – problem forme, suprotno prvoj jedinici u ovom paru (dakle alegorijski diskurs) koji se vidi kao tipična oznaka umetničkih praksi postmoderne, druga jedinica (dakle problem forme) vidi se kao oznaka navodno obnovljenog modernizma (konkretno rečeno “modernizma posle postmodernizma”). Još u jednoj prilici isti će se autor (u tekstu Umetnost i teorija na kraju osamdesetih godina), u katalogu drugih sarajevskih Dokumenta 1989) pozabaviti – sada s mnoštvom uvida i pozivanja na tada recentnu stručnu literaturu – problemom obnovljene forme u kojoj vidi znakove reafirmacije “ontološke uzvišenosti”, čak i same “transcendencije umetnosti”. No nije trebalo čitati jedino ovog autora da se do takvih ili sličnih zaključaka dođe; namećala ih je, naprosto, sama umetnička praksa poznih osamdesetih i naročito jedno krilo u ranim devedesetim godinama u mnogim sredinama. Tako je, na primer, odnedavno bilo moguće dobiti





uvid u stanje na nemačkoj praktičnoj i teorijskoj sceni umetnosti ažurnim prevodom knjige Heinricha Klotza Umetnost u XX veku, s karakterističnim podnaslovom moderna–postmoderna–druga moderna (izvorno objavljenoj 1994, prevedena u izdanju novosadskih Svetova 1995) u kojoj se upravo u poslednjem poglavlju (Druga moderna) raspravlja problem “nove apstrakcije”, s autorima kao što su Federle, Förg, Scully i dr. kao predmetom revalorizacije izvesnih modernističkih oblikovnih načela.

Ovo pozivanje na navedene primere motivisano je razlozima iznalaženja paralela i srodnosti sa pojavama i zbivanjima na domaćoj umetničkoj sceni otprilike istih godina. Ta scena je, naime, u sveopštim prilikama koje su vladale u njenom širem okruženju bila izvrgnuta mnogobrojnim unutrašnjim i spoljašnjim udarima kojima se moglo odupreti – ili se barem tako činilo – obrazloženim pozivanjem na dignitet i kvalitet umetnosti, plediranjem za njenu etičku i duhovnu autonomiju, što su osnovne kategorijalne karakteristike i pojmovni okvir moderne/modernističke ekskluzivnosti i elitizma. Pokazalo se, naime, da su neprimereno shvaćeni i (zlo)rabljeni termini poput postmodernog pluralizma i eklekticizma ubrzo postali nešto kao kvaziteorijski alibi pod čijim je okriljem moglo da se podvede ama baš sve što se tada (i sada još uvek) radilo i radi u umetnosti i u ime umetnosti. Otuda i zbog toga naprosto je bilo iznuđeno da se nađu načini izuzimanja iz takvog strahovito entropičnog stanja pozivanjem na parametre pouzdanijih kategorija kao što su forma, struktura, sublimno, spiritualno i sl., a sve to, naravno, ne iz puke nostalgije za nekim minulim vrednostima nego, naprotiv, iz potrebe za opstankom imanentnih osobina umetnosti i zaštitom ozbiljnog truda niza umetnika koji su se u po njih ugrožavajućem okruženju jako pokolebanih i čak izgubljenih kriterijuma vrednosti našli opasno marginalizovani u kontekstu domaćeg sveta umetnosti (konkretno u mogućnostima izlaganja, promocije u medijima, položaja na tržištu) u kojima su morali da nastave ili tek da uspostave sopstveno umetničko delovanje.

Kontroverzna krilatica o kojoj je reč nipošto, dakle, nije predložena i uvedena u opticaj da bi se s njenom pomoći obavljala navodna smena trendova i tendencija na domaćoj umetničkoj sceni. Osim toga, naravno, pojam moderna ovde apriori nema pozitivne u odnosu na uslovno rečeno negativne konotacije pojma postmoderna. Ponajmanje to želi da bude reafirmacija lokalnog umerenog modernizma (socijalističkog estetizma) kao društveno i politički protežirane umetnosti i kulture svoga vremena. Ali želelo se da predlogom uvođenja pojma moderna nanovo u opticaj ipak saopšti sledeće: pojmovni okvir moderna/moderno podrazumeva rigoroznije oblikovne i operativne postupke koji rezultiraju homogenim i pregnantnim organizmom forme; forma se pak smatra bitnim svojstvom plastičkog/likovnog dela koje funkcioniše autoreferentno u odnosu na

spoljašnji predmetni podatak, otuda je otporno na svaki izvanumetnički dodatak imanentnom značenju rada. Da li je u svim ovim kvalifikacijama sadržan i vrednosni izbor, da li to pitanje indirektno podrazumeva izvesno ideološko, čak i političko opredelenje, nije pitanje na koje tre–ba i može da se eksplicitno odgovori. Predlo–žen je, dakle, pojmovni okvir koji čezne za tim da se u/o umetnosti radi i misli u znaku njene duhovne autonomije, a naspram brojnim he–



eronomijama koje su u tragičnim i gotovo beznadežnim prilikama kakve su ovde vladale početkom devedesetih na stanje u umetnosti i na samu umetnost mogle da deluju krajnje pogubno. Poverovalo se još jednom – no zašto da ne s obzirom da je zaista trebalo naći neko i nekakvo uporište – u pojam projekta i u njegove efektivne konsekvencije, tim pre što su naznake poverenja tom pojmu stizale iz jednog od područja nedavne filozofske literature (Habermasov “nedovršeni projekat moderne”), a posebno i još bliže samim umetničkim prilikama iz kritičke i teorijske pozicije koju je Filiberto Menna obrazložio u spisu *Moderni projekat umetnosti*.

Iako može zbog svega navedenog da se čini kao da je posredi samo jedan terminološki konstrukt, pojam moderna posle postmoderne, zapravo, tesno se oslanja na neke konkretne umetničke prakse poznih osamdesetih i ranih devedesetih; štaviše, čak i proizlazi iz tih praksi i upravo na njima temelji svoju argumentaciju. Još kod Celanta distinkcija između ranih i poznih osamdesetih označena je pojmovnim parom neoekspresionizam–neekspresionizam, pri čemu drugi termin u ovom paru upućuje na povlačenje umetnikovog subjektivnog upisa u sliku poput onog u transavangardi, u wilde i heftige slikarstvu, a u ime hladnijih formulacija čija sredstva sve više postaju predstave pokretnih slika, predstave izvučene iz masovnih medija, kao i objekti izvedeni posredovanjem novih tehnologija. Kod Klotza će se pak pojam druga moderna pretežno odnositi na slikarstvo “nove apstrakcije” koja se koristi geometrijskim oblicima, ali ne na način obnove rigoroznog neokonstruktivizma nego slobodnijim rukopisom i decentriranim poretkom formi, u čemu se odaju tragovi prisustva postmodernističke fikcionalnosti. Već iz ovih par primera proizlazi da se brojne umetničke prakse poznih osamdesetih i ranih devedesetih kritički odnose prema tipičnim modelima postmodernističkih idioma na čije tekovine, međutim, svakako računaju, koje naprosto ne mogu da prenebregnu. Otuda je povodom odnosa pojmova u devizi moderna posle postmoderne moguć zaključak koji je načelno blizak Klotzovoj postavci problema relacije moderna–postmoderna–druga moderna. Po njemu, naime, druga moderna nije neki oštri prekid i rez, nije “okretanje lista” u odnosu na postmodernu, nego je njen nastavak ali i njena revizija, kao što takođe ni postmoderna po istom autoru nije negacija, iskok i iskorak iz istorijske moderne nego je, zapravo, samo jedan njen konstitutivni deo.

Na domaćoj umetničkoj sceni početka i sredine devedesetih simptomi i potom evidentni znaci postpostmodernističke revalorizacije forme, formalizma, geometrizma, neikoničkog plastično/likovnog mišljenja, uvek u jezički i medijski kompaktnim oblikovnim celinama, primetni su u nekoliko zasebnih fenomena čiji nosioci stoje u više ili manje čvrstoj ličnoj ili generacijskoj vezi. To su najpre pojava nove beogradske skulpture u kojoj se pomno neguje fini manuelni rad s raznorodnim materijalima, najčešće klasičnim (kamen, drvo, terakota), a rezultat je plastični oblik kao samostalni organizam često manjih formata i predviđen da se postavi na zidu, ređe većih galerijskih dimenzija, izrađen u metalu i postavljen u prostoru, ponekad je pak posredi oblik koji odaje utisak svojevrsnog modela/makete neutilitarne arhitekture ili dizajna. Sledeća je pojava slikarstva sažetih vizuelnih podataka, izvedenog uz puno uvažavanje dvodimenzionalnosti plohe, s neprikrivenim referencama ka idejnom i oblikovnom nasleđu pionira istorijske geometrijske apstrakcije. I najzad, kao ekstremno krilo ove scene, to je pojava koja se imenuje tehnostetsko/tehnospiritualno, sa zidnim ili podnim instalacijama uz pomoć industrijske tehnologije savršeno izrađenih modula/elemenata, za koje umetnik prethodno daje precizni nacrt, shemu, pripremu. Može se, istina, uočiti da su se pojedini autori kao tvorci opisanih tipova radova istovremeno ili neznatno kasnije služili jezicima i bavili postupcima koji su izlazili izvan prioriteta gradnje forme a u cilju njene formalne dekonstrukcije, no i to spada u sasvim legitimne strategije nomadskog ponašanja savremenog umetnika ili pak predstavlja različite digresije, paralelne putanje, preokupacije ne samo formalnim nego i simboličkim, čak i krajnje ekscentričnim tematikama, našto sve savremeni umetnik, naravno, poseduje puno pravo. To je ujedno potvrda i dokaz da se umetnost devedesetih nipošto ne vraća klasičnom modernističkom estefizmu, ne podvrgava se spolja nametnutoj obavezi stilske doslednosti po svaku cenu, znak je da ta umetnost danas ne gaji iluzije o delu kao vizuelnoj i materijalnoj inkarnaciji pojma projekta u socijalnim kategorijama, kako se ka tome stremilo u istorijskim i neoavangardama konstruktivističke provenijencije. U prilikama, dakle, kada za obnovom ideologije (makro)projekta zaista nema pravih povoda i uslova, nema više mogućnosti i razloga, delo ovih umetničkih opcija koncipira se i izvodi kao intimni i osobni (mikro)projekt, dakle kao zahvat i rezultat kojim umetnik pojedinac vlada kao jedinim neprikosnovenim domenom svoje imaginacije i svoje moći realizacije. I upravo to što sopstvenim delom vlada a ne da se tim delom bilo kome i bilo čemu prilagođuje, umetnik odbija da se delo – svesno ili nesvesno – podvrgava izvanumetničkim previranjima u opasnom



vremenu u kome ova umetnost nastaje, a upravo time umetnici na koje se ove dijagnoze odnose kao da nanovo uspostavljaju načine čitanja, razumevanja i vrednovanja umetnosti kakvi su utemeljivani, primenjivani i naprosto podrazumevani u onim savremenim praksama koje ni danas ne prestaju da računaju s pojedinim operativnim tekovinama ili s ukupnim duhovnim nasleđem istorijske moderne.

Tekst pročitao na međunarodnom simpozijumu "Lokalno i univerzalno u umetnosti 90-ih", održanom u organizaciji Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", Novi Sad oktobra / novembra 1995. godine.

Novembar 1995, neobjavljeno.





# KRIKA, POSTKRIKA I KRIKA KRITIKE





## **SCENA ZA ZNAK**

### **INSTALACIJE, FANTAZMI, ORNAMENTI I KONCEPTI MIRJANE ĐORĐEVIĆ**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

#### **1. KA STRUKTURI RADA – SMISAO I ZNAČENJA**

##### **1.1. Definicije / ornamenti, ambijent, scena, znak i označitelji**

Predmet se transformiše u instalaciju (raspored, strukturu) predmeta u prostoru. Prostor postaje ambijent (okružje, sredina) koji obuhvata svetlost za pogled. Ambijenti Mirjane Đorđević nastaju u suočenju (ne sintezi, već razlici koja nastaje iz suočenja) poretka predmeta, svetlosti i potencijalnog tela koje ulazi u prostor (perceptor). Svaki stupanj transformacije od predmeta do instalacije i ambijenta vođen je, otvorenim i nestabilnim znakom sa polivalentnim rasutim (kao sećanje) indeksnim značenjima. Znak je opsesivno ishodište radova Mirjane Đorđević, ali i fantazmatska nepostojanost, trag (označitelj) koji više nagoveštava nego što govori (pokazuje, prikazuje) o prisutnosti, odsutnosti i raskolima jezika (istoriji, civilizaciji, subjektivnosti, simbolu, slikarstvu i skulpturi). Primarne i doslovne materijalne predmetno–prostorne strukture pružaju otpor (kontratransfer) naraciji, metafori i alegoriji. Zato su njeni radovi prag znaka, a time i prag jezika.

Znakovi se strukturiraju, a strukture znakova postaju ornamenti. Umetnici je poznata kontroverza o predmodernističkoj dekorativnosti ornamenta i o modernističkoj negaciji dekorativne ispraznosti ornamenta. Njen ornament (ornament devedesetih) je sinhrono: (1) daleki (semantički) trag dekorativnosti predmodernističkog ornamenta, (2) modernistički iskorak u konceptualni, mentalni i strukturalni rad sa repeticijskim modula, može se reći da su serije i paterni svojim konceptualnim poretkom istisli ornament, i (3) postmodernističko (semantičko) produkovanje mogućeg podteksta i indeksa kroz ukazivanje na arhetipske paterne koji proizvode značenja (simboličku energiju) u istoriji civilizacije (kosmogonijski ornament na Istoku, dekorativni čisti ornament na Zapadu, tajanstveni ornament Južne Amerike).

Ambijenti su materijalni oslonac (označitelj) koji konkretna beseda sveta (svetlosti, prostora, predmeta) uzajmljuje jeziku umetnosti i zato po svojoj prirodi uvek anticipiraju primarni simbolički smisao razotkrivajući njegove kontemplativne (semantičke, konceptualne, mentalne) namere. Semantički nivo radova Mirjane Đorđević potencijalno je (nagovešteno) značenje simboličkog poretka (predmetne, prostorne i jezičke igre znaka). Jezička igra je potencijalni jezik i delatnost kojom je protkan, a to znači uvek životna igra transformacije–prelaženja značenja. Konceptualni nivo rada je splet okolnosti koje povezuju projekt (zamislao i nacrt rada) sa postupkom realizacije (industrijska realizacija po projektu) i situacijama (performansima) recepcije. Takođe, konceptualni nivo omogućuje naše znanje o ambijentu kao dovršenom umetničkom delu (TU pred okom). Mentalni nivo rada je čudesni učinak predmetno–prostornog sveta (strukture instalacije i ambijenta) na prostor mentalnih reprezentacija (slika, pojmova i fantazija). Mentalno je posledica ambijentalnog efekta koji kroz konceptualno razumevanje postaje znanje (mentalna slika, imaginarno, fantazija) o prirodi ambijentalnog poretka.

Ambijenti stvaraju realnu i doslovnu scenu za mogući događaj znaka i zato su pre anticipacija jezika nego njegov ples. Značenje u radovima Mirjane Đorđević uvek kliza, nepostojano je i ezoterično, mada pri prvom pogledu izgleda kao TU prisutno. Potreban je i drugi pogled, usredsređenost pogleda. Primarna prostorna iskustva obezbeđuju jak (jak u ekspresivnom vizuelnom smislu) psihološki naboj. Jer, steći unutrašnje iskustvo o njenim prostornim strukturama ne znači pasivno estetski ih kontemplirati, već znači živeti ih, shvatiti ih, prisvojiti ih, otkriti njihovo unutrašnje značenje i pronaći njihove spoljašnje i unutrašnje kriterijume kako prostorno–fenomenološke, tako i konceptualno–mentalne protežnosti. Središnji problem instalacija Mirjane Đorđević je simultana moć delovanja primarnih ambijentalnih struktura kao: (1) predmetnog i materijalnog odnosa, (2) prostorno–svetlosnog fenomena–efekta i (3) potencijalne (konceptualno–mentalne) anticipirajuće scene za performans ples znaka. Repertoar elemenata koji mogu da stvaraju ambijentalne formulacije (fenomene, efekte) tog tipa je širok, od geometrijskih odnosa zlatnog preseka preko simetrije do serijalnosti, repeticija i kombinatorike. Njen strukturalni zahvat je rigorozan, egzakatan, tehnološki konzistentan projektu i konceptualno razrađen. Rad nije zasnovan na reduktivnom svodenju bogatstva mimetičkog sveta na primarne geometrijske strukturalne odnose i pojavnosti struktura (to je za nju daleka istorija modernizma), već je, naprotiv, materijalno i optički bogat, višeslojan i sofisticiran. Ona svesno igra sa potencijalnom baroknošću: (1) materijalnih odnosa prozirnosti–neprozirnosti stakla i boje, (2) iluzionističkih odnosa ogledalnog odsjaja stakla i mat površine nastale prskanjem voskom u spreju, (3) vizuelnih, taktilnih i zvučnih situacija, ili (4) konkretnog optičkog odnosa gumenog pro-





fila (upija svetlo) i brušenog čelika (reflektuje svetlo). Prividna strukturalna primarnost njenih radova prikriva kompleksne odnose materijala koji ambivalentno produkuju efekte optičkog bogatstva i potencijalno beskrajin lanaca i mreža simboličkih značenja. Materijalni, geometrijski, prostorni, konceptualni, znakovni i mentalni efekti suočavaju se u tački prošivenog boda (point de caption) koja je uvek mogućnost jedne konkretne egzistencije (životne aktivnosti, koncentracije na poredak materijala, složenost receptivnih situacija i performansa koji proizlazi iz percepcije ambijenta).

Ambijenti Mirjane Đorđević su postsemiotički zato što pokazuju nestabilnost, otvorenost, rasutost i potencijalnost znaka (znakovnog poretka). Njihovi strukturalni odnosi pripadaju poretku označitelja kao takvog. Oni anticipiraju značenja, ali značenja ostaju pred–tekst (tekst koji im prethodi) ili post–tekst (tekst koji im sledi). Njeni ambijenti su scena koja se otvara za potencijalni ples znaka, ali znak se još nije pojavio ili znak je već nestao. Scena je otvorena i izazovna.

## 1.2. Poetički i autopoetički aspekti

Svakako ima nešto neizrecivo. Ono se pokazuje, ono je mistično. Ali, postoji i jedno suštinsko svojstvo umetnosti ovog veka, a to je zahtev da se izgovori poetski princip. Dijalektika napetosti neizrecivog (mističkog) i izgovorenog (poetskog principa) zagonetka je koju svaki umetnik mora rešiti na svoj način. To je ona tačka (prošiveni bod) u kojoj subjekt stvaranja gleda sebe kao objekt stvorenog. Ja i Drugi se suočavaju u govoru o stvaranju (poetici) formalizujući ga u diskurs razlikovanja i lociranja granica, na osnovu kojih se može reći šta jeste umetnost i šta nije umetnost, kako jeste umetnost i zašto jeste umetnost. Tehnika (postupak građenja dela) ne može se shvatiti, pa prema tome ni ispravno primeniti, ako se ne poznaju pojmovi na kojima je zasnovana.

Autopoetički principi su eksplicitno ugrađeni u strukturalni poredak radova Mirjane Đorđević, pošto ona radi sa konceptom i projektom umetničkog dela, a ne sa direktnom i nekontrolisanom automatskom ekspresivnom realizacijom. Njen postupak je sledeći: (1) izvođenje zamisli rada (koncepta) kao osnovnog okvira realizacije instalacije (od subjektivnog jezika misli–osećanja do meta–govora), (2) izrada tehničkog projekta po kome se elementi rada mogu realizovati u industrijskom proizvodnom procesu, (3) proizvodni proces elemenata instalacije u kome ona najčešće nema direktno–manuelno učešće, i (4) realizacija prostornih konfiguracija predmeta, tj. postavljanje konstrukcije instalacije u prostoru prema propozicijama projekta. Autopoetički princip je izveden do steitmenta (stava) koji pruža konceptualnu i proceduralnu legitimnost za rad: “U biti, po pitanju POSTAVKE svi moji radovi su instalacije objekata – ambijenti. Instaliram ih na sledeći način: Kao REPETICIJU u relaciji 1 – 1; ili kao VARIJACIJU 1 – 2 – 3, gde je 3 POSREDNIK; spot–svetlo–muzika... Gotovo u svim postavkama pridržavam se simetrične pravilnosti. Po pitanju FORME u pitanju su elementarne, nedvosmislene: kvadrat, prava, kocka, krst, krug.

Tema–SADRŽAJ radova je memorisanje, iluzija, broj, odnosi, uzročnost, relacije, identitet... o čemu eksplicitno govore nazivi radova.

Od rada do rada koristim nove MATERIJALE, koji najvećim delom i karakterišu prirodu rada, tačnije kvalitet taktilnosti materijala i njihovih kombinacija. Najčešće su u pitanju industrijski materijali, rađeni u fabrici PO PORUDŽBINI–PROJEKTU koji podrazumeva preciznu dimenziju, kvalitet. U tom smislu raspon materijala je od folija, porculana, stakla, čelika, gume, bitumenskih folija. Svaki od navedenih materijala podrazumeva i specifičnu tehnologiju obrade, TEHNIKU IZVOĐENJA.”

Umetnica jasno poetski razlikuje dva slučaja konačne realizacije prostorne postavke (instalacije): (1) slučaj kada rad postavlja majstor–profesionalac po projektu (ovaj postupak bi se mogao prepoznati kao reinterpretacija konstruktivističke i minimalističke tradicije impersonalnosti, gde se od rada ne očekuje subjektivna ekspresija direktnog manualnog gesta, već vizuelna optička ekspresija materijala i strukturalnih odnosa), i (2) slučaj kada rad dovršava i u prostoru postavlja sama umetnica (ovaj postupak bi se mogao prepoznati kao reinterpretacija kontemplativnog procesa sačinjenog od repetitivnog manualnog poteza i kontrolisanog automatizma tipičnog za siromašnu umetnost, anti form radove, body art i novu skulpturu osamdesetih).

Iz primarnog tehničkog autopoetičkog nivoa izvode se opštiji smisaoni i vrednosni stavovi (koordinate) učinka: “Sve radove izvodim uz dugu pripremu, sa željom da kao finalni zrače energijom emocije, duhovnošću i snagom. Ono što me zanima u svim delima je prećutno, a nagovešteno, praznina, predah, trenutak pauze... “specijalizacija senzibiliteta”... Na pomen spiritualnog, pada mi na pamet pitanje koje Platon pominje u “Fedonu”: “Šta treba da uđe u telo da /ono/ živi? – Duša.” Postavljam pitanje “Šta treba da uđe u delo da /ono/ živi? – ?”



Meta–nivo smisla i vrednosti je tek nagoveštaj (a ne tema). Nagoveštaj je indeks koji upućuje pogled oka šta, kuda i kako da gleda. Indeks nije ono što oko vidi (sadržaj), on je komunikacioni kanal koji omogućava pravo viđenje. Steitment i intervjui umetnice su elementi prve interpretacije koja je ugrađena u podtekst (pred–tekst, post–tekst) dela, ali koja ne opterećuje delo i ne gradi barijeru drugoj ili trećoj interpretaciji.

Moguća druga ili treća interpretacija poetičkog okvira radova Mirjane Đorđević je ovaj spis pred vama. Njegov zadatak je da predloži poetičku shemu druge ili treće interpretacije, da pokaže da umetničko delo postoji i razvija se kroz sledeće, nove i nove interpretacije. Interpretativna shema izgleda ovako: (1) instalacija je deo arhitektonskog ambijenta, a to znači da zidna postavka (ornament, patern ili struktura) determiniše (anticipira) na označiteljski način prostor ispred zida kao scenu za potencijalni događaj ili spektakl znaka, i (2) ambijentalni prostor je primarni strukturalni odnos koji je osnova transcendencije ambijentalnih efekata: (2.1) u potencijalna značenja (simbolički znakovni nivo koji je tek nagoveštaj i anticipacija, osnova potencijalnih diskurzivno–retoričkih spekulacija), (2.2) u fenomenološko iskustvo prostorne pred ili postznakovne protežnosti strukturalnog poretka (iskustveni fenomenološki nivo poniranja i saznavanja prostora, označiteljski postsemiotički nivo transformacije znaka u samo stanje stvari, doživljaj optičkog učinka, itd.) i (2.3) u doživljaj kontemplativne usredsređenosti (pojavnost životne igre, usredsređenost mentalne predstave, rezovi duhovnog i transcendentni pomaci estetskog). Naznačeni nivoi mogućnosti su i prošireni bodovi polja recepcije rada. Oni se mogu povezati u sintezi celovitog doživljaja dela, ali mogu ostati i izolovani slučajevi ili distinkcije analitičke recepcije, odnosno moguće kombinacije jezičke igre.

### 1.3. Devedesete godine: modernizam posle postmodernizma

Potrebno je izvesti kontekstualne i istorijske lokacije učinaka Mirjane Đorđević, da bi se značenja i vrednosti instalacija ukazale na horizontu govora i teoretizacije o umetnosti. Njen rad istorijski pripada umetnosti devedesetih, a kontekstualno projektu ostvarenja modernizma posle postmodernizma.

Umetnost devedesetih određuju četiri temeljna aspekta: (1) kritika i odbacivanje relativizma karakterističnog za postmodernizam osamdesetih koji je zasnovan na neoekspresionističkoj negaciji moderne umetnosti i na istorijskom eklektizmu uživanja u manuelnosti sugestivnog slikarstva, (2) realistički, konkretistički i konstruktivni pristup koji polazi od uverenja da smisao, značenja i vrednosti umetničkog rada ne proizilaze iz anegdotskog narativnog poretka istorijske likovne ikonografije, već iz direktnog iskustva rada sa materijalima, medijima i fenomenom prostora, (3) postsemiotički pristup zasnovan kao oblik transformacije znakovnih produkata (simbola, predstava, figura) u označiteljske strukture ili prostorno–materijalne konfiguracije (označitelj ili nosilac znaka su materijal novog oblikovanja ili konstruisanja, ali i semantička reinterpretacija memorisanih tragova prethodnih simboličkih značenja), i (4) lakoća u radu sa medijima u rasponu od intimnog suptilnog kontakta sa materijalima do rada sa savremenom otuđenom proizvodnom, medijskom i informacijskom tehnologijom. Upotreba medija ili materijala je za devedesete godine izvor (generator) retorike koja za razliku od postmodernizma osamdesetih ne proizilazi iz eklektičnih ikonografskih i narativnih istorijskih značenja, već iz lakoće preobražaja: (1) materijala ili medija u znak (strukturu znakova, scenu za znak), i (2) znakova (simbola, alegorija, mitova) u formalni poredak strukturalnih izraza medija i uobličena–konstrukcija materijala. I tu treba navesti precizno zapažanje Mirjane Đorđević: “Ne bih odustala od svog koncepta, već bih tehnologiju maksimalno prilagodila zahtevima samog dela. Tehno–radove vidim kao budućnost arta, tačnije, transformaciju jezika tehnologije. U tom smislu tehno–radovi ne moraju biti antiteza spiritualnim, niti visoka tehnologija izvođenja rada mora, u pežorativnom smislu, taj isti rad obeležiti kao “tehno”.”

Umetnost devedesetih je teška i intelektualna umetnost koja sa lakoćom ulazi u likovno–barokne i vizuelno–optičke egzibicije, ekscentrične izuzetnosti i egocentrične retoričke kombinacije sinestetskih efekata. Ali, umetnost devedesetih je i bihevioralna atmosfera kulture i sveta umetnosti koju umetnica opisuje rečima: “Na neki način mi smo odrasli u SKC–u. Tačnije, razvili smo kriterijume vrednovanja, još od vremena new wave–a, preko praćenja rock programa, izložbi i svih ostalih sadržaja. Zatim upisom na FLU (Fakultet likovnih umetnosti) počinjem da razmišljam o realizaciji nekih ideja. Startujemo Ivan Ilić i ja zajedno, i tokom ove dve godine ostvarujemo niz nastupa. Međutim, mi nismo sami, neki od ljudi počeli su pre nas, neki od njih nisu nastavili ovim putem... Ali, značajno je u jednom trenutku napraviti potez, ostaviti znak... i druga bitna stvar, nisu svi ljudi sa FLU, već i sa drugih fakulteta. U svakom slučaju tu su najprisutniji: Dejan Damjanović, Dejan Mujačić, Nikola Medić, Nenad Racković, Selman Trtovac, Nenad Glišić... Formirao se generacijski krug i meni je jako drago da mogu da prepoznam



neke radove kao bliske. Znači, ne radi se o nekom traganju sa strane, niti je umetnost van nas, već, jednostavno se stvari rađaju. Dobru saradnju imamo i sa umetnicima drugog generacijskog kruga, posebno sa skulptorima: S. Apostolovićem, D. Petrovićem, D. Krgovićem, Z. Joksimovićem. A tu su još i muzičari Darkwood Dub, Presing, Euforija... U svemu tome primarno je da mi, pored druženja, sve više komuniciramo preko rada i na nivou rada. To je naš jezik." (1991)

Ali, dve godine kasnije YU, pa i beogradski, prostor je sasvim izmenjen i umetnica govori o novoj egzistencijalnoj atmosferi: "U ovom trenutku čini mi se nemogućim da govorim o YU-sceni. Možda o beogradskoj? U tom slučaju, uslovljena izolovanost je pravi termin. U gradu koji frapantno menja svoju fizionomiju, iz koga još uvek sve više ljudi odlazi, ja se krećem u uskom krugu. U profesionalnom smislu u još užem, gotovo usamljeno. Trenutno, u tome vidim način da se sačuvam, distanciram od artistskih egzibicija, nekontrolisanog amaterizma i lokalizma u bilo kom obliku. Ohrabrujuće je postojanje mladih muzičara. Oni su talentovani, profesionalni i lepi. Imaju šta da kažu i umeju to da kažu. Pre svih Presing i Darkwood Dub."

Razmak od dve godine koji obeležavaju navedene izjave je i period kada Mirjana Đorđević svoj rad razvija do monumentalne retorike, preuzimajući konsekvence individualnog umetničkog rada i kada izlazi na internacionalnu scenu (Četvrti internacionalni azijsko-evropski umetnički bijenale u Ankari 1992. i izložba Koegzistencija umetnosti na XLV venecijanskom Bijenalu 1993). Ali, devedesete su i vreme užasa koji prekriva balkanske prostore.

Projekt ostvarenja modernizma posle postmodernizma je jedna specifičnost umetnosti devedesetih koja označava pristupanje umetnosti modernizma kao kontejneru, depou ili arhivu formi, značenja i vrednosti koje umetnici istražuju, simuliraju, kritički preispituju ili u novom vremenu retorički iskušavaju. Dok su konceptualna umetnost (teorijski) i postmodernizam osamdesetih (pragmatično) dovodili u sumnju dostignuća modernizma, umetnost devedesetih pokazuje/poseduje poverenje u modernističke učinke i efekte. Modernizam posle postmodernizma je za beogradski umetnički prostor veliki izazov kako u skulpturi (beogradska nova skulptura), tako i u slikarstvu (slikari okupljeni oko projekta Mondrian), odnosno, u slučaju Mirjane Đorđević u ambijentalnoj umetnosti. Istraživanje prirode visokog modernizma za Beograd devedesetih je značajno: (1) pošto visoki modernizam u beogradskom umetničkom prostoru nije globalno dostignut, sem u ekscesnim strategijama skulptura Olge Jevrić i geometrijskog slikarstva tvrdih ivica Radomira Damjanovića Damnjana, i (2) pošto je nužno radikalno preispitati optičke, vizuelne i likovne determinacije umetničkog dela koje otvaraju novi prostor za istraživanje prirode umetnosti posle postmodernizma. Beogradska umetnost devedesetih, modernizam posle postmodernizma, novi je prodor ka kosmopolitskoj umetnosti i otpor ludilu – užasu – balkanskog provincijalizma.

Pristupi modernizmu Mirjane Đorđević nemaju karakter omaža ili simulacije modernističkih rešenja. Ona preispituje transcendentne granice vizuelnosti (pred-znakovno – označiteljsko – post-znakovno) i kreće se preko formalnih rešenja datih: (1) u slikarstvu Barnetta Newmana (sistem vertikala-horizontala koji prethodi znaku krsta), (2) u umetnosti Yvesa Kleina koji sliku, predmet, ambijent ili ritual pokazuje kao osnovu transcendentnog iskoraka (Klajново plavo, nepokretnost, kontemplativna usredsređenost na prazninu), (3) u formalizmu i pragmatizmu specifičnog objekta Donalda Judda (čiji objekti nisu ni-slike-ni-skulpture, ni-organski-ni-geometrijski), (4) u jednoznačnoj, egzaktnoj usredsređenosti na sam fenomen skulpture, instalacije i land art radova Waltera De Marie, i (5) u lakoći transformisanja prostorne-predmetne konfiguracije u mentalni model i mentalnog modela u jezik konceptualističkih spekulacija Davida Neza. Memorisani kôdovi i reference podteksta istorije modernizma nisu bitni za direktni doživljaj njenih ambijentalnih postavki, ali u analizi se ukazuju kao prošiveni bodovi spekulacije o interpretativnim moćima modernizma posle postmodernizma. Umetnost postoji samo kroz odnose sa drugim umetnostima.

## 2. RAZRADE – AMBIJENTI, PRIMERI I MODELI

### 2.0. Tipologija radova

Mirjana Đorđević je izvela 13 ambijentalnih radova (i varijanti) u periodu od 1989. do 1993. Radovi se tipološki mogu klasifikovati u tri grupe:

(1) nekonceptualistički radovi: Lavirint – Ljudi, Statično – Pokret i Identitet – Stanje;

(2) kontemplativne vežbe: Stanje – Gest – Molitva i Uzrok – Posledica;

(3) ambijenti (modernost posle postmoderne): Bez naziva, Mesec, Horizontala-Vertikala i Prelaz faze 06. u 07. – 28.04.1993. – Kizi Radoviću.

## 2.1. Neokonceptualistički radovi

Neokonceptualistički radovi su medijski radovi koji uključuju koncept (ideju) kao element realizacije rada i rade sa postojećim oblicima ponašanja, slikovnog prikazivanja ili kulturom kôdiranim znacima–slikama. Neokonceptualistički postupak determinišu tri pristupa: (1) ready made strategije preuzimanja postojećih (gotovih) reprezentacija kulture kao označitelja umetnosti, (2) upotreba medija prikazivanja kao značenjskog generatora – sam medij obezbeđuje okvir za razumevanje značenja rada, i (3) uporedno prezentovanje različitih oblika prikazivanja, što znači da rad ne prikazuje da bi pripovedao, već pokazuje da bi naznačio sinhronu medijske reprezentativne razlike, raskole i rascepe.

Rad Lavirint – Ljudi (projekat za riječki Bijenale mladih, 1989) nerealizovan je koncept. Na podu je nacrtan tlocrt lavirinta sa više ulaza, slepih staza i jednim izlazom (dimenzije lavirinta su 10x10 m). Zidove lavirinta je trebalo da grade ljudi koji stoje jedan do drugog po konturi. Materijal rada je publika koja dolazi na otvaranje izložbe. Postavka je trebalo da izazove poremećaj u uobičajenom ponašanju posetilaca izložbe. Od prvih posetilaca bi se gradili zidovi, a svi sledeći posetioci da bi ušli u galeriju morali bi da pronađu put kroz lavirint. Medij rada je oblikovanje ponašanja publike (bihevioralna situacija programiranih i slučajnih gestova i međuljudskih odnosa).

Rad Statično – Pokret (Galerija SKC, 1989) je ambijent konstruisan od kvadratnih elemenata poređanih u prostornom nizu. Na čeonom zidu Galerije načinjen je crtež grafitnom olovkom koji je kopija 1:1 slavne Maljevičeve slike Beli kvadrat na belom (1918). Ispod, na postamentu se nalazi televizor. Televizor je uključen, ali je bez programa, sa snegom (belo, crno). Na televizoru se nalazi fotografija, portret umetnice, koji je snimila Goranka Matić. Na 3 do 4 metra ispred instalacije nalazi se stolica. Postavka ima trijadnu strukturu: (1) galerija je mesto umetničkog čina, a ne prostor izlaganja rada koji je načinjen na drugom mestu, (2) suočena su tri medija karakteristična za pozni modernizam i konceptualnu umetnost: crtež kao citat, fotografija kao dokument stanja–tela umetnika i televizijski aparat kao sredstvo prezentovanja artificalne neorganske digitalne slike, odnosno, svaki upotrebljeni medij je neka vrsta ready madea unesenog odlukom umetnice, što znači da se kreativni potencijal njenog rada ne nalazi samo u likovnoj morfologiji upotrebljenih medija, već i u konceptu koji upravlja upotrebom i povezivanjem medija, i (3) crtež, fotografija i ekran su medijske varijacije paradigmatškog belog kvadrata. Radom se suočavaju različite topologije prikazivanja: topologija konkretne površine (crtež na zidu), topologija prozora (fotografija je pogled u prostor iza površine emulzije) i topologija ekrana (artificalno generisana slika). Pri tome, crtež na zidu je statična slika, fotografija je zamrznut pokret (jedna sekvenca događaja), a ekran televizora je generator permanentne pokretne slike.

Rad Identitet – Stanje (tri verzije, Galerija SKC–a, 1990) čine 24 porculanska tanjira. Na 12 dubokih tanjira je tehnikom foto–keramike odštampano 12 portreta umetnika (Boccioni, Duchamp, Maljevič, Mondrian, Pollock, Fontana, Newman, Warhol, Beuys, Smithson, De Maria), a na 12 plitkih fragmenti reprodukcija njihovih dela. Izvedene su tri varijante instalacije: (1) na centralnom zidu galerije u krugu prečnika oko 3 m postavljeni su tanjiri sa portretima umetnika, a na stolu ispred zida kružno su poređani tanjiri sa reprodukcijama dela, tako da oba kruga međusobno korespondiraju, (2) na centralnom zidu galerije poređani su tanjiri u dva koncentrična kruga prečnika oko 3 m, manji krug su činili tanjiri sa portretima, a veći sa delima, i (3) tanjiri su poređani u dva paralelna niza dužine oko 3,5 m, u gornjem redu su portreti, a u donjem dela. Izvedene varijante postavke su neokonceptualističke realizacije zasnovane na neutralnom mediju (relizaciju obavlja majstor) i upotrebi kôdova kulture i umetnosti kao materijala stvaranja predstave. Portret umetnika i fragment njegovog dela se premeštaju iz njihovog istorijskog (muzejskog, kataloškog) prostora u aktuelni prostor čina (samoodređenja) umetnice čime postaju znaci jednaki drugim znacima aktuelne masovne kulture. Ono što ovaj rad smešta u logiku semiotike masovne kulture činjenice je da se i lik umetnika i reprodukcija njegovog dela dovode u istu značenjsku i vrednosnu ravan upotrebe, kombinovanja i potrošnje. Postoji i nivo internog čitanja mogućih formalnih kombinacija (čitanje po krugu, po vertikali, po horizontali ili po dijagonalama) i time nastaju pseudo–istorijske simulacijske interpretativne relacije različitih umetnika (Maljevič dijagonalno naspram Warhola ili Smithson linijski pored Beuysa). Upotrebljavajući portrete velikih umetnika moderne, Mirjana Đorđević ovim radom dovršava i zaokružuje svoj autoportret: autoportret umetnika u mladosti. Autoportret umetnika u mladosti je uvek skup znakova koji iz kolektivne memorije grade ličnu istoriju, samosvest o pripadnosti, o mogućem sledećem iskoraku u sopstveno “jastvo”. Nekad je neko negde zapisao: “Ono što se pojavljuje mora da se izdvoji da bi se pojavilo”.

## 2.2. Kontemplativne vežbe

Vežba je specifičan tip umetničkog rada kojim umetnik ispituje svoje moći koncipiranja, koncentracije, manuelne veštine, koordinacije konceptualnih i medijskih aspekata. Vežba je egzistencijalni i produktivni čin preispitivanja i stvaranja. Kontemplativne vežbe su vežbe usredsređenosti na gest, odnos čulnih efekata i TU prisutnih fenomena. Kontemplativna vežba izražava kontemplativni potencijal umetnika i vodi rasuti pogled posmatrača ka fokusiranju pažnje na delo (biće, mentalno stanje, simbol). Vežba je prekretnica od tradicije stvaranja kao umetnosti ka produkciji kao obliku simultane artikulacije umetničkog dela i sveta umetnosti. Vežba u istu ravan dovodi delo kao predmet, egzistencijalnu–jezičku igru u svetu i svest (koncept, mentalne reprezentacije) o delu.

Rad Stanje – Gest – Molitva (Galerija SKC, 1990) ambijentalna je postavka koja je trajala tokom jedne večeri nekoliko minuta i time je zadobila karakteristike performansa (prezentacije umetničkog čina, vremensko–prostornog gesta). Rad čine dva drvena objekta (letve dimenzija 180x8x2 cm), po sredini jednog je izveden rez mašinom, a po sredini drugog je iscrtana crvena linija. Komadi su postavljeni paralelno vertikalno na zid u središte svetlosnog kruga (spot svetlo) u zamračenoj galeriji. Sa trake je reprodukovana muzika Molitva za mrtve Sholomona Katza. Događaj je simultana realizacija emocije (duhovnog stanja) zvukom i prostornom instalacijom. Svetlost naglašava dramatični retorički karakter sinestezijskog trenutka. Naslov rada Stanje – Gest – Molitva ukazuje da je u pitanju vežba koja koordinira tri egzistencijalna modusa: (1) stanje na nivou podteksta može biti i stanje duše, (2) gest je konkretni učinak odluke i koncepta, odnosno trag reza mašine, poteza rukom i bojom, suočenja mraka i kruga svetlosti, i (3) molitva je zvučna muzičko–semantička naddeterminacija vizuelno–prostornog poretka. Prostor se ukazuje kao scena (i scenografija) za ples znaka, ali znak je u ovom radu zvuk (muzika) i time je ambijentalna atmosfera određena kao fantazmatski performans ne–bića. Na sceni se ne vidi akter (znak), akter je ezoterički prisutan kao zvučni znak (performans muzike) koja govori o posvećenosti mrtvima, a to je carstvo ne–bića. Ovo je kontemplativna vežba o ne–biću.

I rad Uzrok – Posledica (Galerija SKCa, 1990) gestualna je vežba. Postavka na zidu je mali komad koji se ukazuje kao gest ostavljanja traga u prostoru. Realizovana je kao maketa. Na zlatnoj foliji formata A3 nacrtana je geometrijska shema razvijene mreže kocke. Razvijena mreža kocke je krst. Srebrna kocka dimenzija 7x7x7cm je pričvršćena jednim uglom za desno teme kraka krsta. Konfiguracija je obasjana spot–svetlom tako da stranica kocke baca senku na kvadrat (krak krsta), čime kocka i podloga isijavaju srebro u zlato i zlato u srebro. Rad se iluzionistički gubi u belini zida galerije i iluzionistički se pomalja iz beline zida. Rad je o iluziji prostora, podloge, površine i trodimenzionalnosti predmeta. Rad je od iluzije prostora, podloge, površine i trodimenzionalnosti predmeta. Ukazuju se razlike nastale suočenjem: (1) predmet kao predmeta (skulptorski principi), (2) projekcije predmeta u ravan (principi slikarstva), i (3) konceptualne korespondencije trodimenzionalnog predmeta skulpture i projekcije predmeta (principi skulpture i principi slikarstva). Svetlost je iluzionistički element koji retorički naglašava relativnost pikturnog i skulpturalnog odnosa. Senka je uvek indeks koji ukazuje da je slikarska ili skulptorska situacija iluzionistička. Postavka govori o koncentraciji na jedan uski opseg odnosa predmeta i njegove slike, odnosa koji započinje senkom u prirodi i završava se ideologijom mimezisa u kulturi.

## 2.3 Ambijenti (modernizam posle postmodernizma)

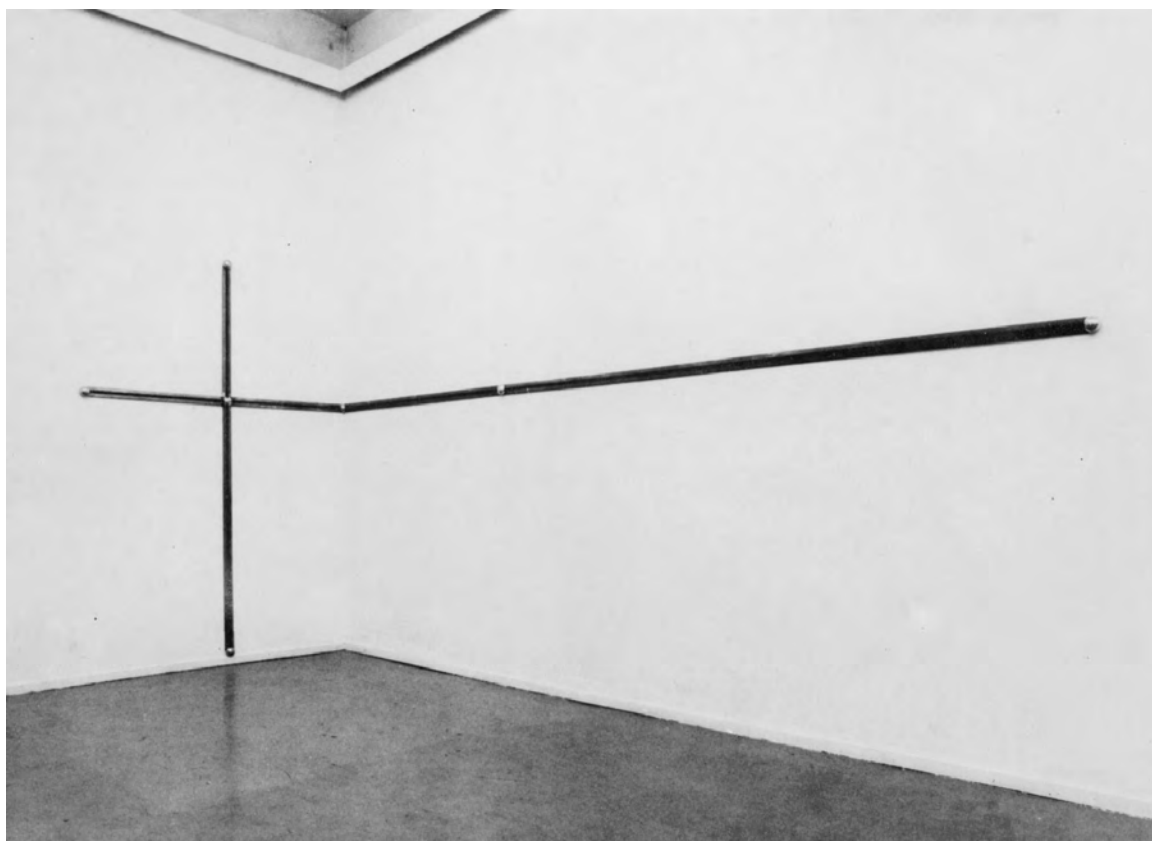
Rad Bez naziva (Galerija SKCa, 1990) ambijentalna je artikulacija unutrašnjeg prostora galerije. Od stakla izrađene konture prozora (4 konture–komada dimenzija 200x320x0,6 cm) postavljene su na zid nasuprot prozorima galerije. Svaka kontura–komad je izrađena od 3 ploče, svaka ploča je uramljena u gumeni profil, a za zid je pričvršćena čeličnim držačima. Akrilnom crnom i belom bojom na licu i naličju stakla slikane su 4 varijacije ornamenta krsta (motivi sa arhijerejskih odeždi sa fresaka u Sopoćanima). Kako je akrilna boja nanošena sa obe strane stakla (crno, belo) dobijena su dva kvaliteta, mat i ogledalni. Rad problematizuje: (1) makro–ambijentalni odnos unutrašnjeg prostora galerije kao zatvorenog sistema (prozor kao konkretna arhitektonika naspram svoje slike kao fantazmatske arhitektonike) i (2) mikro–ambijentalni odnos površina staklenih ploča koji suočava fenomene–efekte prozirnosti–neprozirnosti, sjajnog i mat nanosa boje. Rad je postsemiotička struktura koja polazi od krsta (arhetipski znak kôdifikovanih značenja i vrednosti u hrišćanstvu) i transformiše se u ornamentalni poredak paterni čime znak postaje označitelj (trag znaka, memorisani znak). Paradoks sa semiotičkog gledišta je u tome što svaki naslikani krst, budući da je deo ornamentalnog paterni, prestaje da bude znak i postaje označitelj, ali ako se ukaže na određeni izolo-



vani krst u paternu, on opet počinje da funkcioniše kao znak krsta. To je suštinski paradoks označitelja, on tvori umetničko delo, ali ako se u recepciji i analizi izdvoji i pokaže, postaje znak. Označitelj uvek anticipira znak i uvek izmiče recepciji skrivajući se u obličje (funkciju, pojavnost i izgled) znaka.

Mesec (dve verzije Galerija SKCa, 1991; izlagano na Bijenalu mladih u Rijeci 1991; i Bijenalu u Ankari 1992) zidna je instalacija 28 kružnih staklenih diskova. Postavka je realizovana u dve varijante: (1) diskovi su postavljeni po krugu približnog prečnika 3,5 m i obasjani su spot-svetlom, i (2) diskovi su postavljeni u niz dugačak oko 9,5 m na visini 3 m od poda. Svaki stakleni disk (prečnika 28 cm) je serigrafisan crnom bojom na poledini tako da se, posmatrano sa lica, dobija ogledalna crna površina. Ogledalna crna površina je podloga za nanošenje belog voska u spreju. Vosak je nanošen na svaki disk posebno prema shemi mesečeve faze koju prikazuje. Diskovi su uramljeni gumenim profilom. Instalacija je određena konceptualnim sledom: (1) postoji prirodni fenomen mesečevih mena, (2) prirodni fenomen mesečevih mena može se prikazati sa 28 slučajeva (ikoničkih znakova), (3) svaki posebn slučaj može se vizualizovati mimetičkim principom prikazivanja odnosa kruga (crni ogledalni stakleni disk, puni Mesec) i kružnog odsečka koji odgovara mesečevoj fazi (beli lučni nanos voska), i (4) postavka može biti kružna, što odgovara cikličnosti mesečevih faza, ili linijska, što odgovara vremenskom proticanju jednog ciklusa. Simbolika mesečevih faza je redukovana na sofisticirani odnos materijala prema reflektujućoj svetlosti (binarni par ogledalne i mat površine, odnos ogledalne površine kao vizuelnog mesta i mat površine kao taktilnog mesta). Svaki komad je naglašeno označiteljski poredak i izveden je iz koncepta ikoničkog znaka (slika Meseca) koji se transformiše u strukturu (slika slike Meseca je paraikonički znak). Svaki pojedinačni disk ili svih 28 diskova kao zidna instalacija mogu da deluju: (1) kao ikonički znak Mesečevog ciklusa, (2) kao paraikonički znak koji prikazuje naše koncepte i vizuelizacije Mesečevog ciklusa u astronomiji, astrologiji, umetnosti, i (3) kao aikonički znak koji je čista pojavnost vizuelnog efekta instalacije u prostoru. Simboličke reference su u pod-tekstu i dolaze do izražaja u naknadnim reinterpetacijama: (1) prikazivanje različitih (kružnih, linijskih) vremenskih logika, (2) alegorijazacija ženskog principa cikličnosti, što vodi feminističkim konotacijama ili arhajskim praistorijskim simbolizacijama ženskog kosmičkog principa, ili (3) meditativne usredsređenosti na krug kao simbol duhovne celine koja sadrži i svoje Ne-Celo (lučne segmente markirane voskom). U tom kontekstu semantizacije može se indeksno ukazati i na koncept Meseca u zenu u Dogenovom spisu o Mesecu. Potencijalna prisutnost razrade vremenskih logika je princip koji ima kon-

sekvence i na simboličkom planu (korespondencija rada i prirodnog fenomena) i na označiteljskom planu (apstraktna logika izvođenja forme iz forme, sintaktički poredak površina). Sukob prirodnosti i artificalnosti subvertira idilični prizor otvarajući prostor za osećaj užasne označiteljske hladnoće i praznine beskrajnosti: mogućeg ljudskog malog vremena (linijski niz) i beskrajnog cikličnog vremena nebića (kružna struktura koja reprezentuje cikličnost večnog ponavljanja).



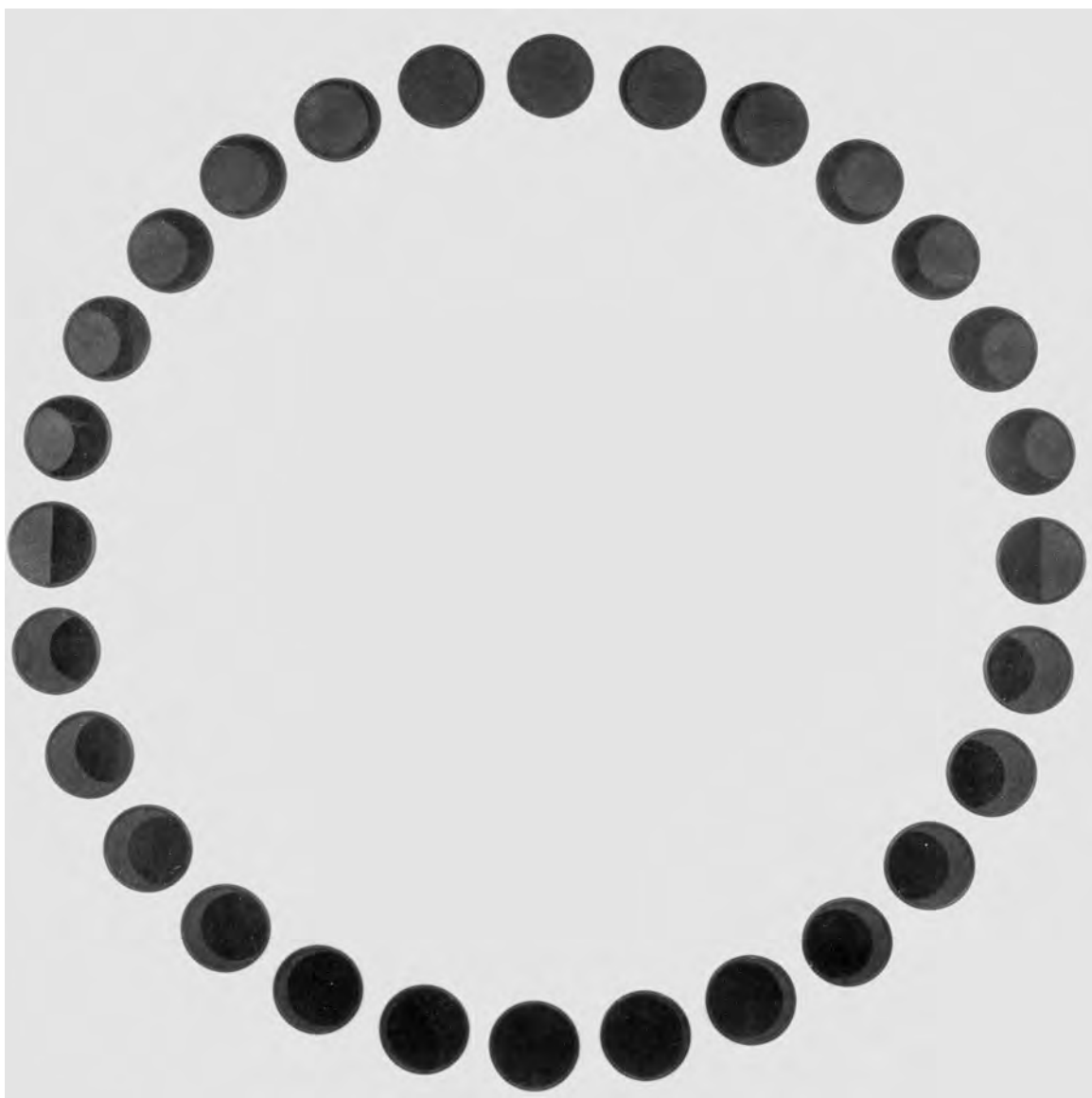
Mirjana Đorđević, Horizontala - Vertikala, 1992.  
220





### Horizontala –

Vertikala (Galerija SKC–a 1992, izlagano na Bijenalu u Ankari 1992. i na Venecijanskom bijenalu 1993) krunski je rad (prošiveni bod) u opusu Mirjane Đorđević. U praznoj galeriji na čeonom zidu postavljena je struktura čeličnih šipki u formi krsta (vertikala, horizontala) čiji se jedan krak lomi i produžava na bočnom zidu. Odnosi elemenata i dimenzija strukture su date poretkom zlatnog preseka. Dimenzije rada su 273x657x6,4 mm. Odnosi dužina linija su harmonični. Materijali su: obostrano brušeni čelik, bezbojni autolak, gumeni profil i dur–aluminijum. Svaki element horizontale–vertikale načinjen je od dva čelična komada



povezana gumenim profilom (meko–tvrdo, mat–sjajno). Karakteristične tačke instalacije su markirane poluloptama prečnika 7 cm. Smeštanjem horizontale i vertikale u prostor dobija se krst, svedeni ornament, čije su karakteristike: simetrija i ortogonalnost. Instalacija Horizontala – Vertikala je upravo temeljni primer nestabilnosti znaka. Zidna struktura se lako na prvi pogled prepoznaje kao krst i time kao kôdiran znak. Ali, umetnica ga pre svega određuje kao odnos vertikale–horizontale i tako ga naziva. Odnos vertikale i horizontale uvek prethodi znaku koji je krst i uvek anticipira znak krsta mada još nije krst. Predznakovno stanje (označiteljski poredak) krsta je anticipirao–razradio Barnett Newman u seriji slika Stanja krsta (1966) određivši konceptualnu podlogu za prikazivanje–razvijanje i–znaka–i–neznaka. Na njegovim slikama se ne pojavljuje krst, on se tek nagoveštava odnosima horizontale i vertikale. U radu Mirjane Đorđević postoji unutrašnja cikličnost od označiteljskog poretka preko znaka do označiteljskog poretka: (1) horizontala i vertikala su tek potencijalno krst (označiteljski poredak), (2) sama konfiguracija na zidu gradi krst (poredak znaka), i (3) lomljenjem horizontalnog kraka saglasno poretku arhitekture (ugla prostori–je) i pretežnosti kraka gubi se konzistentnost krsta i nastaje prostorni efekat markiranja scene (novi označiteljski poredak). Nastalo prelaženje (transformisanje) znaka: od pred–znaka preko znaka do post–znaka središte je njene poetike – carstvo označitelja. U carstvu označitelja se priprema scena za označitelj koji kada stupi na nju postaje znak. Rad je determinisan i sekundarnim aspektima koji su pred–znakovni i uvek označiteljski: (1) skriveni brojni poredak, (2) optički efekat brušenog čelika, (3) odnos gume (mat površina) i brušenog čelika (sjajna površina), (4) skulptoralni odnos horizontale i vertikale sa markiranim poluloptama (serije asocijacija i analogija koje slede iz tih odnosa). Instalacija se zasniva na jakoj vizuelnoj pikturno–skulpturalnoj ekspresiji koja nije rezul–



taf subjektivne emocije, traga ruke ili jakog ličnog manuelnog gesta, već koncipiranog (proračunatog) strukturalnog poretka. Formalni strukturalni poredak je ishodište direktne vizuelne ekspresije koja je jednostavno TU–prisutna i ostvaruje transcendentni obrt iz materijalne datosti u doživljaj binarnog para CELO–NECELO prostora (o čemu se ne može govoriti, o tome se mora ćutati).

Prelaz faze 06. u 07. – 28.04.1993. – Kizi Radoviću (Galerija SKCa, 1993) jednostavna je zidna kružna instalacija (prečnika 182 cm) koju gradi crtež polukruga i simetrični poludisk. Crtež polukruga je izveden pomoću kanapa učvršćenog u središtu i grafitne olovke. Poludisk je troslojni sendvič koga čine polukružno staklo debljine 8 mm na koje je stavljena bitumenska folija (gralbit) istog oblika, koja je zatim prekrivena drugim staklom istog oblika i dimenzija. Poludisk je sa tri tipla pričvršćen na zid. Nastalu konfiguraciju karakteriše akumulacija osećanja razlike ezoteričnog crteža i materijalne punoće diska. Dualnost crteža i diska pripada redu metafizičkih dualnosti tipičnih za zapadnu civilizaciju: materija–duh, žensko–muško, dobro–zlo, život–smrt, označitelj–označeno... Trijadni karakter diska (staklo–bitumen–staklo) materijalna je punktuacija koja ide od ogledalnog efekta preko efekta težine do efekta heterogenosti–slojevitosti. Celo i Ne–Celo se akumuliraju kao odrednice sinestetskog efekta. Zidnu konfiguraciju prekriva niz pod–tekstova koji upravljaju recepcijom: (1) prikazani odnos polukrugova odgovara Mesečevoj fazi na dan izlaganja rada, (2) taj izabrani dan je dan rođenja umetnice i Yvesa Kleina, (3) naznačena podudarnost je povod da se grade tautologije između Mesečeve faze (kosmičkog beskraja) i galerijske postavke (konačnosti svake konstrukcije), (4) odnos crtanog i materijalnog poludiska je klajnovski odnos materijalnog i nematerijalnog, (5) pojavljuje se i priča o Kleinovom osećanju nepostojanja ravnoteže i o traženju nepokretne slike (dok se napolju dešava Mesec u kretanju kretanja, u galeriji postoji mirovanje mirovanja), (6) rad nosi posvetu Kizi Radoviću, itd. Pozivnica za otvaranje izložbe indeksno ukazuje na ove pod–tekstove. Instalacija je osnova (ekran) za rad pod–tekstova. Rad pod–tekstova je sentimentalna i nežan. Zidna postavka je statična. Statičnost je opozicija sentimentalnosti i nežnosti. Rad kao i Kleinovi fantazmi govori o otporu materijala (datosti) beskraju kosmičkog prostora (sentimentalnosti i nežnosti, zapravo, želji). Ekspresivni efekti rada nisu jednoznačni, heterogeni su i nekonzistentni. Proizilaze i iz zidne postavke i iz rada pod–tekstova.

Projekta(r) br. 2, Novi Sad, decembar 1993, str. 20–24

Literatura:

(1)

Mirjana Đorđević, dokumentacija 1989–1993.

Mirjana Đorđević, Tehnički opisi radova – ambijenata – prema redosledu izvođenja, 1989–1992, rukopis.

Dobrića Denegri, Intervju sa Mirjanom Đorđević, rukopis, 1991.

Mirjana Đorđević, Mesec, katalog, Galerija SKCa, Beograd, 1991.

Mirjana Đorđević, The Moon / The Horizontal – Vertical, The Gallery of the Student Cultural Center, Beograd, 1992.

Marina Martić, Intervju sa Mirjanom Đorđević, rukopis, 1993.

(2)

Žak Lakan, Spisi, Prosveta, Beograd, 1983.

Slavoj Žižek, "Od prošivenog boda do nad–ja" iz Birokratija i uživanje, SIC, Beograd, 1984.

Ludwig Wittgenstein, Tractatus Logico–philosophicus, "Veselin Masleša" i "Svijetlost", Sarajevo, 1987.

Žan–Fransoa Liotar, Raskol, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.



## Lidija Merenik

1. *Carstvo originala nasuprot carstvu simulakruma* – tako bi se mogla parafrazirati valjda jedina vredna teza o savremenom umetničkom trenutku domaće umetnosti, koju ističe Dejan Sretenović u svom predgovoru ovogodišnjoj izložbi *Od aprila do aprila*. Ujedno, ta izložba nam nudi jedan relevantni fragment našeg savremenog umetničkog okruženja, podvlačeći činjenicu da se niti jedna morfološka ili morfologiji bliska uopštavajuća definicija umetnosti ne može dati, a da se pri tom ne upadne u zamku uzaludnog generalizovanja osobenih i brojnih umetničkih fenomena.

To „carstvo umetnosti“ kao carstvo originala nastaje u sada već apsurdnoj i iracionalnoj situaciji izolacije, nametnutoj izopštenosti od sveta, u staklenom kavezu. Iluzija slobode je valjda ono što jedino preostaje. Svet je određen formatom stakla, sloboda vidokrugom kaveza. Odatle se svet posmatra, ali se u njemu ne učestvuje. Zato je savremena umetnost iskoristila slobodu unutrašnjeg putovanja, autonomne refleksije, ne podležući „uceni sadržaja“ niti uceni stvarnosti. Glavni izazov umetnosti dolazi izvan nje same – nepostojanje volje ili mogućnosti da se u stvarnoj stvarnosti učestvuje, proizvodi paralelni svet fikcionalne stvarnosti: *carstvo umetnosti*.

2. Umetnost umnožava svoje pojave, nadovezujući se i na strategije poznate iz osamdesetih godina. Kao ni tada, ni sada ne postoji nešto što bi se olako moglo nazvati umetnošću „devedesetih“. Nema promene, nema programa, nema sistema iz koga bi se dalje funkcionisalo. Ili, drugačije rečeno, kult individualnog pristupa umetničkom isključuje potrebu za programom i sistemom. Skeptični pogled u stvarni svet povećava distancu te umetnosti od njenog opipljivog okruženja – tako se u jednom času, izolacija shvata kao prednost na putu izgradnje sopstvene umetničke autonomije.

Ostaje „pravo na eklektičko ponašanje“ /S. Stepanov/, tačnije, pravo na slobodu najšireg eklektičkog diskursa, nešto poput bodrijarovske „bogate hipoteze“ o svetu u kome ništa nije nepovezano, nekorelativno ni aleatorno. To je jedini prostor umetnikove slobode s kraja veka. Zato metode, načini, sredstva koje umetnik koristi u realizaciji svoje „bogate hipoteze“ ostaju tek podređeni instrumenti.

Ova umetnost nije „slepa“, ona samo želi da čuti. Ipak, ona se nije odrekla prava da „režira umetnost“ uz pomoć svoje tihe strategije. Zato što su zabavne, zato što fasciniraju i zavode u lavirintsku putanju, strategije nas obmanjuju, one *nas*

posmatraju. Sada umetnik, uz pomoć svoje strategije koju ne deklarise, konačno posmatra likovnog kritičara.

Cinizam i crnohumornost te pozicije razumljivi su samo onoj kritici koja za svoju strategiju ima *odstojanje*.

3. Zanimljivi su najnoviji zapleti u umetnosti kada je u pitanju upotreba modernističke morfologije ili modernističkog kameleonstva. Tipična zabuna nastaje oko tzv. „geo“ i tzv. „redukcionističke“ struje zapažene u nevelikom broju dela najmlađih umetnika. U svemu, najviše pada u oči izbor obeležavajućih termina i kovanica, koji, opet, ukazuje na osnovu metodološkog pristupa. Kada je Tomaž Brejc pisao svoj predratni tekst *Modernizam posle postmodernizma*, isključivo na primerima nekoliko slovenačkih umetnika pa i na osnovu svog aktivnog animoziteta prema novoj ekspresivnosti, nije ni slutio da će postati *lux in tenebris* novog trenda savremene srpske likovne kritike. Uostalom i sam Brejc je *loprezno* relativizovao svoju tezu – krilaticu objasnivši da „...proces označava udaljavanje od reduktivnog, tautološkog definisanja forme...od Reinhardtovog i Rymanovog minimalizma...“ te da se slika ne ostvaruje kao logički strukturisan tekst, već kao intuitivno bojeno polje / *Moment* 11/12, 12/. Ako se umetnost tokom poznih osamdesetih godina do danas rasteretila balasta ekspresije, narativnog i alegorijskog, i tako „očistila“ i redukovala značenjski plan dela, ona svoju formu nije „napunila“ novim kapitalnim idejama, a najmanje onom koja bi implicirala obrt ka „modernosti“ ili njenoj idejnosti.

Dalje se desupstancijalizuju recidivi modernosti i off-modernosti. Transformacija izraza i forme ne znači nužno i napuštanje metoda intertekstualnosti. Konkretna medijumska leksika, forma, materijal i konačna realizacija (kao podređeni elementi „bogatoj hipotezi“) nisu (još?) povratnim procesom niti bumerang efektom promenili suštinu te fatalne umetničke strategije, njene eskapističke, ravnodušne i distancirane eklektičke mreže. Ili – „hladne“, implozivne i neekspresivne simulacije modernističke forme ili njenih stereotipa. Krajnji efekat tog fenomena jeste da delo „liči“, ali nije. Uostalom, paradoks i jeste u tome da je kultura *remake*-a konačno stvorila svoj original.

4. Upotreba pseudomoderne forme bliža je kameleonskoj strategiji dedramatizacije i poziciji „druge refleksije“ no projektu ostvarenja modernosti. U svakom slučaju, ne može da se apsolutizuje kao vodeća odlika savremene umetnosti, između ostalog i zato što krhka produkcija nije u stanju da je podrži, ni podražava. Ostaje tako otvoreno

pitanje da li se isticanje problemna forme u jednom krilu savremene umetnosti (i time metoda bliskog morfološkom) može poistovetiti s idejnošću modernizma, te da li se dominacija forme nad ostalim likovnim elementima dela može označiti kao „projekt ostvarenja modernosti posle postmodernizma“ /M. Šuvaković/, i na kraju, da li je moguće da umetnička percepcija jednog modernističkog stereotipa bude „...model koji posredstvom umetnosti predlaže utopiju kao projekciju pogleda na svet“ /J. Denegri/.

Ostaje i druga mogućnost – neverovanje apsolutnoj manifestaciji strategije. Tada fragment /koji je sve/ i „kratka priča“ nemaju svoju istorijsku misiju. Uzimajući izvesne oblike citatnosti kao alibi, oni se isključuju iz kulture projekta. Cinizam takve forme i njen naglašeni individualizam opovrgavaju bilo koju eventualnu nostalgičnost i patetičnu referencijalnost, kao i takvu mogućnost njenog doživljavanja. Ona je visoko estetizovana, brižljivo modelovana, koncizna, pedantna i nema.

5. Zato što liči, a nije, zato je relativna a ne apsolutna. I zato je daleko od jedne /monolitne/ Istine i jednog Reda. Zato se manifestuje kao niz pojedinačnih istina i /ili strategija. Sada je vreme da likovna kritika konačno uči od umetnosti -- o opuštenosti, o zabavnoj prevrtljivosti, o nenostalgičnosti i odstojanju. Jezik koji je plod usamljeničkog scenarija, iz teskobe i lakoće stvaranja u staklenom kavezu, odlaže stvarno življenje. Distanca postoji, ona se ispunjenjem ne ukida, pa se i dalje živi na distanci.

Scenario koji danas dedramatizuje i zatire nostalgiju, pa makar ona bila i modernistička, kaže: *Gledam te, ali ti ne govorim*  
A AKO TI GOVORIM, MOŽDA I NEMAM ŠTA  
DA TI KAŽEM. maj, 1994.



Foto M. Maoduš

## I N F O

## Bon

Evropa, Evropa  
Vek avangarde u Srednjoj i  
Istočnoj Evropi  
Umetnička i izložbena hala  
SR Nemačke  
maj-oktobar 1994.

Ova multidisciplinarna izložba predstavila je oko 200 likovnih umetnika i 700 njihovih dela (skulpture, slike, objekte, instalacije, video radove, fotografije) i 1000 dela drugih umetničkih disciplina (arhitekture, filma, muzike, književnosti i pozorišta). Selektori umetničkih ličnosti i dela bili su Rišard Stanislavski, direktor Štuki muzeja u Lodju i Kristof Brokhaus, direktor Vilhelm Lembruk muzeja u Duisburgu. U izložbenom prostoru, velikom 5500 m<sup>2</sup>, bilo je smešteno 1700 ekponata, među kojima i dela jugoslovenske umetnosti od simbolizma (R. Jakopić) do novih tendencija (M. Abramović, B. Dimitrijević, itd.). U pokušaju da sažmu najvažnije aspekte evropske umetnosti XX veka, selektori ovog zaista grandioznog projekta obratili su se jugoslovenskim istoričarima i teoretičarima umetnosti. U reprezentativnom katalogu (podeljenom u četiti toma od 200 do 400 strana) objavljeni su tekstovi J. Denegria ("Internacionalni stil u arhitekturi Balkana"), B. Aleksića ("Srpski nadrealizam"), M. Susovskog ("Jo Klek i zenitizam"), Ž. Košćevića (o modernoj hrvatskoj skulpturi). Treba istaći da su u tomu 3 (Dokumentacija) objavljeni tekstovi svih jugoslovenskih umetnika koji su predstavljani na izložbi, a u tomu 4 objavljene su njihove biografije. Od literature korišćeni su tekstovi M. Dordevića (o fotografiji), P. Volka (o filmu), M. B. Protića (o jugoslovenskoj umetnosti XX veka), Z. Manevića i dr. (o arhitekturi).

## London

Marko Kratochvil  
Alternative Arts Galleries  
januar 1995.

Druga samostalna izložba Marka Kratochvila u Londonu od kada se 1991. godine tamo nastanio. Zapaženo je da je njegovo skulptorsko delo, veličine čelične konstrukcije, upravo "vizuelni eho rata", elegantne prostorne instalacije koje se poigravaju istraživanjem prostora i vremena. Sam Kratochvil kaže: "Priroda skulpture je na prvom mestu, a njena tema dolazi kasnije. Ja prostor shvatam kao stalnu interakciju između snažnih polja koja imaju svoju fizičku, emocionalnu, mislenu i socijalnu dimenziju".

## Johannesburg

### Prvi bijenale južnoameričke umetnosti

Glavni umetnički događaj u postaparthejd Južnoafričkoj Republici kao i glavni projekat Gradskog veća Johannesburga za 1995. godinu predstavlja organizovanje prvog bijenala južnoafričke umetnosti. Predviđeno je da ova manifestacija bude otvorena 28. februara i da traje do kraja aprila. Tema ove izložbe biće vezana za pitanje južnoafričkog identiteta kojeg čine i ostavština vrlo dugovečne politike rasne diskriminacije i sva iskušenja (zvaničnog) napuštanja ove politike. Stoga se organizatori Bijenala nadaju da će se sa izložbama kao što je ova podstaci kritičko istraživanje posledica politike aparthejda onako kako se one javljaju u domenu umetnosti.

## Skoplje

Thomas McEvilley:  
Postmodernizam i  
postkolonijalizam –  
Umetnost i Drugi  
MSU, Skoplje, 20. januar  
1995.

"Lord, Jessie, I do not believe what I am seeing", bile su reči supruge senatora Jessie Helmsa, kada je videla izložbu Roberta Mapplethorpa u njujorškoj galeriji Serrano. Njena građanska zgroženost bila je dovoljan razlog da "Lord, Jessie", katalog izložbe javno iscepa i izgazi nogama u američkom Senatu. Ovo je jedan od događaja koji mogu otvoriti diskusiju o postmodernizmu, a predavanje Thomasa McEvilleya pokazalo je da takvih ozbiljnih opuštenih razgovora nikad nije dosta, uprkos najnovijim polemičkim trendomanskim tonovima po kojima: a) postmodernizam je definitely maybe out; b) o postmodernizmu, naime, "SVE" znamo jer smo jako načitani; c) postmodernizam je passé – na redu je opet modernizam (sic).

Zato predavanje T. McEvilleya, koje je, istini za volju, uglavnom sintetisalo osnovne teze ovog autora izente u njegovim delima poput "Art & Otherness" i dr, budući opušteno u svojoj ozbiljnosti i šarmantno u svojoj neozbiljnosti, ponovo otvara polemičke tonove na koje smo zaboravili negujući lokalne mitove i mode. Uoliko je veća šteta što nije bilo načina da se ovo predavanje održi i u Beogradu, pres-tonici "postmodernizam je out" trenda. Jer, jedini problem u vezi sa terminom nije u tome što je on passé već u tome što on (neispravno) sugerise mogućnost hro-

nološkog reda koji McEvilley naziva "tube with only one vocabulary". Po Thomasu McEvilleya, umetničko delo poseduje panoramski pogled: ono je "nečisto" jer je hibridno, jer je fragmentarno, jer je sazdano od međusobno kontradiktornih, sporadičnih elemenata. Ono odbija "apsolutno". Njegova uloga je više kritička no estetska. Na kraju, kako bi modernisti kazali, on je "opasnost" – da će se konačno izgubiti dobri stari pojam hegemonije i Reda. "The joke is on us".

## Novi Sad

Aktuelnosti u slikarstvu  
Vojvodine 1973 - 1993.  
Galerija savremene likovne  
umetnosti

Studijska izložba, kojom se nastavlja serija ranije održanih (Slikarstvo u Vojvodini 1900-1944, Likovna umetnost u Vojvodini 1944-1954, Slikarstvo u Vojvodini 1955-1972), ambiciozne je koncepcije i pomalo "posustale" realizacije. Naime, svaka "velika" izložba koja za zadatak odnosno cilj ima kritičko pokrivanje većeg vremenskog perioda i obuhvatanje svih, ili gotovo svih, relevantnih pojava i ličnosti u slikarstvu određenog terena i mentaliteta, krije u sebi zamku (ne)povodenja za ličnim ukusom, pa i porivom.

Autor Miloš Arsić, kustos GSLU, jednonastavno je prevideo zamku i krajnje subjektivističkim pristupom nije ostavio prostora niti sebi a ni "svojoj" izložbi za naknando i eventualno "opravdanje" pojedinih propusta, previda i grubih izostavljanja. Neke od ličnosti, čija dela uvrštena u postavku spašavaju zadatu temu sadržanu u nazivu izložbe jesu: Jožef Ač, Dušan Todorović, Rada Čupić, Višnja Petrović, Dragomir Ugren, Olivera Marić, Milica Mrda Kuzmanov, Dragan Rakić, Zoran Pantelić, Rastislav Škulec i dr. Objektivniji, a samim tim i sveobuhvatniji pregled/presek jednog perioda, koji se približio kraju veka, mogao je da – umesto insistiranja na duhu tolerancije i miroljubive koegzistencije često vrlo oprečnih poetika i slikarskih zahvata – istovremenost pojedinih umetničkih pojava i programa iskoristi za preciznije potcrtavanje "pojedinačnih slučajeva", a ujedno i za analitičku formulaciju vojvodanske scene kao posebne, heterogene i iznad svega složene. Dakle, trebalo je ili pomiriti različita stanovišta i često suprotstavljene slikarske izraze, ili se pobrinuti za njihovu namernu i "normalnu" konfrontaciju.

Priredili: Aleksandra Esteta Bjelica,  
Jovan Despotović, Jasmina Čubrilo,  
Lidija Merenić, Suzana Vukasović

## **KRITIKA KRITIKE**

### **NAPOMENE O TEKSTU LIDIJE MERENIK, "PROJEKA(R)T" BR. 3**

#### **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

1.

Kritičar je pred de-teritorijalizacijom, a ne pred odbranom svoje teritorije, svoje generacije i svoje decenije. Nema alibija za moć koju pružaju jedna teritorija i jedna fraza. Pravo na razliku i raskol je za nas sa ove strane granice i etičko i političko i estetsko i umetničko pitanje. Jedinstven (holistički) kriterijum za koji se na samom početku teksta zalažete ("Carstvo originala nasuprot carstvu simulakruma – tako bi se mogla parafrazirati valjda jedina vredna teza o savremenom umetničkom trenutku domaće umetnosti...") ne postoji. U igri je više postmodernih svetova pomerenih i fazno i vrednosno i semantički. Jedan od tih svetova tematizuje, preispituje, koriguje, nastavlja, simulira ili upotrebljava modernističke estetske i umetničke potencijale produkovanja smisla, značenja, vrednosti i formi.

2.

Drugi odeljak (#2) započinjete konstatacijom da umetnost umnožava sve pojave, nadovezujući se i na strategije poznate iz osamdesetih godina. Umetnost postmoderne se ne nadovezuje, ona upotrebljava, proizvodi, reinterpreтира i prelazi preko različitih svetova umetnosti (ne samo preko osamdesetih) preobražavajući se u mnoštvo novih ili drugih svetova aktuelnosti (ne savremenosti). Kao što prelazi preko osamdesetih prelazi i preko veoma različitih strategija tridesetih, četrdestih, ranih šezdesetih (visoki modernizam), kasnih šezdesetih (alternativa) i ranih sedamdesetih (ambijentalna umetnost, instalacije). Bolje je baratati tehničkim terminom stilova, tendencije, škola, pokreta ili trenutnih situacija, nego neutralnom frazeologijom decenija. U tom smislu i termin moderna posle postmoderne(izma) ili bilo koji drugi termin indeks je teorije umetnosti, kritike ili same prakse kojim se označava, markira ili opisuje relativni i trenutni poredak odnosa na sceni umetnosti, a ne ontološka definicija dela, autorstva, stila, škole ili epohe.

U istom paragrafu izvodite stav: "Nema promene, nema programa, nema sistema iz koga bi se dalje funkcionisalo. Ili, drugačije rečeno, kult individualnog pristupa umetničkom isključuje potrebu za programom i sistemom." Ako govorite o postmodernoј tada niz negacija koje razvijate uključuje i negaciju individualnog. Vaše mitologiziranje individualnog je jedna specifična ideologija beogradske umereno modernističke scene još od ranih šezdesetih koja parira i blokira svaku kritičku problematizaciju subjekta, mita umetnika, mita subjektivnosti, pa i originalnosti. Odgovor koji bi se kretao postmodernističkim rizomatičnim putanjama između nastajućih i nestajućih svetova umetnosti glasi: Nema individualnog, postoje predstave, zamisli, mimezisi, rekonstrukcije ili modeli individualnosti, subjektivnosti ili racionalnost na mestima gde bi se očekivao tradicionalni individuum. Postmoderna započinje smrću autora ili posmatranjem individue ili subjektivnosti kao mimezisa ili kolaža ili simulacije ili konstrukcije hipoteza. Nema individualnosti, postoje hipoteze subjekta. Ako postoje hipoteze, zašto ne mogu biti i hipoteze modernosti (od dela do mogućeg sveta umetničkog čina i dela). Zar grupa autora koja je radila na Mondrianu mora biti mimezis evolucije transavangarde (kao Mileta Prodanović ili Mrđan Bajić) ili parafraza političkog simptoma Irvina (NSK) ili estetske beskrupuloznosti subverzije jezika-ponašanja umetnika (Raša Todosijević), zašto ne može biti upravo hladna, proračunata i ne-emocionalna upotreba Mondriana i njegovog sveta umetnosti? Mimezis Mondriana (kao ličnog imena i kao umetničkog kulturološkog rada) ne mora biti ironična igra ili subverzija, može biti i korekcija Mondriana i Mondrian doveden do ekstatičke i opsesivne hipermodernosti.

Reći da nema programa, već samo individualnosti protivureći vašem podtekstualnom pozivanju na Baudrillarda i njegov simulacionizam. Simulacionizam je upravo konsekvencа hiper ili superprogramiranosti hipoteza subjektivnosti, racionalnosti, egzistencije. Pažljivo čitanje Baudrillarda pokazuje da su projekt i programiranje dovedeni do ekstatičkog, opsesivnog i opscenog dejstva i učinaka.

3.

U trećem odeljku (#3) polazna teza je pogrešna: nije reč o zabuni oko tzv. geo i redukcionističke struje zapažene kod mlađih umetnika. Autori beogradske nove skulpture (Dobrivoje Krgović, Srđan Apostolović, Dušan Petrović...), grupa autora koja je nastupila sa radom o Mondrianu, tehnospiritualne instalacije (Mirjana Đorđević, Ivan Ilić), itd. ne zasnivaju svoj rad na redukciji ni na geo strategijama.



Neo geo ili geo geo strategije pripadaju sasvim drugom lancu pojava simulacije i prikazivanja kompjuterskog ili reklamnog artificijelnog sveta (hiperrealnost, virtuelna realnost, mimezis simulacijskih prostora animacije), dok tendencije o kojima je reč kod nas nastaju na relativno različitom prikazivanju (ili razvijanju ili prekoračenju ili upotrebi) formalističkih modernističkih metoda. Taj rad nije redukcionistički pošto ne polazi od apstrahovanja i pročišćenja forme, na primer u grinbergovskom smislu, već od postojećih formalnih i čistih oblika i kôdova kao umetničkih, estetskih i kulturnih datosti (polaznih propozicija i činjenica). Ovde se postavlja karakteristično kulturološko pitanje: da li u komunističkim i postkomunističkim zemljama koje nisu imale pravi visoki modernizam, tek posle konceptualističkih analiza ili transavangardnih i neoekspresionističkih mimikrija i katarzi nastaje situacija koja omogućava razvoj umetnosti visoke estetizacije i autonomije. Prvi put u srpskoj kulturi sa autorima nove skulpture i tehnospiritualnosti nastaje masovnija proizvodnja dela koja se mogu uvesti u tekuću svetsku proizvodnju visoke umetnosti. Da bi ova umetnost opstala u ovom surovom prostoru treba je teorijski podržati, ali ne građenjem svoje teritorije (mreže moći), već interpretacijom, opisivanjem i kulturološkim transfiguracijama njihovog dela. (Zato je i nastao moj kratki tekst o radu Mirjane Đorđević). Teza Tomaža Brejca, koju sa dozom ironije spominjete, tehnička je i operativna teza primenjena na nekolicinu slovenačkih autora koji rekonstruišu modernizam na sličan način na koji su to činili i francuski autori oko Support Surfacea ili časopisa Peinture. Lanci umnožavanja modernističkih reinterpretacija, rekonstrukcija, simulacija i evolucija otvoreni su za ispitivanje kroz različite primere i istorijske strategije. Pažljiva analiza i praćenje činjenica i indeksacija pokazala bi da se interesovanje za modernizam podjednako javlja kod zapadnih umetnika (kao autokritika modernističke dogme – britanska skulptura i njen dijalog sa Anthony Caro) i kao koncipiranje super ili hipermodernosti u postkomunističkim zemljama koje nisu imale puni razvoj modernizma (Češka, Hrvatska, Slovenija, Srbija).

I jedna lična primedba: ne vidim zašto treba izbegavati primenu – upotrebu pogodnih rešenja slovenačkih autora, kao i bilo kojih drugih autora. Slovenačka kritika je uvek bila na interpretativnom i produktivnom (tekst kao produkcija značenja) planu dovoljno dobra da se može razmatrati i primenjivati. Kao što umetnost nastaje kroz umetnost, tako i kritika nastaje kroz rasprave i raskole kritike. Fraza novi trend savremene srpske kritike je puka besmislica i retorička ubojita strela – postoje samo strategije, tehnike i postupci za specifičnu situaciju saučestvovanja sa ovdašnjim umetnicima i situacijama izvesnih tendencija na internacionalnoj sceni. Ne postoji kritička tendencija. Premda, sredini u kojoj delujemo ne bi škodilo terapijsko dejstvo teorijske ili kritičke i metakritičke tendencije. Neodgovorna, aljkava, trapava, neobrazovana i polupismena kritika ili nasuprot njoj beskrupulozna, proračunata i jedino okrenuta finansijskoj i političkoj moći kritika su dovoljan izazov da se možda razmišlja o kritici kritike kao tendenciji.

Način na koji sam upotrebio termin modernizam posle postmodernizma (u tekstu o Mirjani Đorđević) tehnički je termin različit od Brejcovog pro-francuske-koncepcije i konvergira čitanju Greenberga i anglo-američkih polemika oko modernizma. Rad o kome sam govorio je postmodernistički, a uže je određen kao projekt preispitivanja modernističkih konceptualnih i formalnih parametara (rad sa znakom i granicama znakovnosti, rad sa prostorom, materijalom, konceptima i projektovanjima dela, impersonalnom ne-ekspresivnom realizacijom). Tu nema retrogarde, remakea, citata i povratka, već razrade mogućeg sveta: scene za označitelj. Napomena: ponovo čitajući tekstove u kojima se pojavljuje sintagma modernizam posle postmodernizma (ili slično) ne pronalazim da se ona upotrebljava kao globalna paradigmatička koncepcija, kao što vi nagoveštavate. Naprotiv, u pitanju su uvek zapažanja za specifičnu namenu, situaciju i trenutak. U mom tekstu eksplicitno je naglašeno da se radi o postmodernističkoj situaciji.

Vaše teze o tome da je krajnji efekat tog fenomena da liči, ali nije i da je paradoks u tome da je kultura remake-a konačno stvorila svoj originalni su passe. To je primena transavangardnog Olive na simulacionističkog Baudrilarda, a to teško ide zajedno čak i kao postmodernistički paradoks. U pitanju su sasvim različite strategije, svetovi i istorije.

Dela o kojima je reč nisu remake, ali ni original. U pitanju su suptilne razlike: (1) preispitivanje, rekonstruisanje, pa čak i simuliranje, modernizma nije remake, pošto ova dela nisu citati, mimezisi i projekcije modernističkih konkretnih memorisanih ili kulturnih rešenja, već rad (rekonstruisanje, preispitivanje, retko simuliranje i često razvijanje ili korigovanje) sa principima oblikovanja i formulama produkcije prostorno-objektnog poretka utvrđenog u globalnim stavovima modernističkih estetika i poetika, (2) ova dela nisu čisti i nevini originali upravo zato što ne nastaju na polju intuicija, već na spoznaji prirode umetničkog rada i umetničke rasprave modela izražavanja i konstruisanja – ovo je eksplicitno formalistički rad, a formalistički rad



u tradiciji apstrakcije dvadesetog veka uvek nastaje iz umetnosti referiranjem na druga umetnička dela, svetove umetnosti, konceptualizacije ili poetičke formulacije. Nemoguće je raditi sa binarnim parovima opozicija moderna postmoderna, kao što vi, barem mi se tako čini, želite. Moderna i postmoderna nisu prosti parovi opozicija, već kompleksne situacije odnosa koji se mogu različito postavljati.

Baudrillard ovde malo može pomoći na nivou opštih i globalnih parola. Svakako on, kao i niz drugih pisaca o kulturi ili teoriji (Lacan, Derrida, Lyotard, Wittgenstein), može biti koristan u pragmatičnim i konkretnim analizama dela nastalih u postkomunizmu (kontekstualna dimenzija, jezička igra, mogući svet) ili u tumačenju, na primer, obrade ekranske površine metala u radovima (na primer, Mirjane Đorđević, što nas vodi Davidu Smithu, itd...). Rad umetnika treba prikazati, braniti ili kritikovati u njegovoj kompleksnosti fenomenološko-konceptualno-semioloških rešenja, a ne u njegovoj prosto prepoznatljivosti u operativnom zauzimanju teritorija i crtanju mapa. Deteritorijalizacija, a ne teritorijalizacija; razlike a ne moć; suptilne razlike, a ne proste binarne suprotnosti.

4.

U četvrtom odeljku (#4) koristite formulacije pseudomoderna i kameleonska strategija. Oba termina su passe i pripadaju strategijama poznih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina – ukazuju na umetnika varalicu ili izdajnika. Ali, umetnici o kojima sam pisao nisu ni varalice ni izdajnici ni kameleoni, već autori opsesivno posvećeni specifičnom tipu formalnih rešenja (posvećeni magiji formula). O njima bi pre trebalo govoriti kao o post-post-modernistima ili supermodernistima ili hipermodernistima. Za njih je postmoderna prostor koji pruža dovoljnu istorijsku i fizičku (pa i telesnu) distancu da se moderna koriguje ili uveća ili usložni, a ne sredina prostih simetrija i suprotnosti, kao u ranoj postmodernoj na prelazu sedamdesetih u osamdesete. Možda bi ovde bio koristan Levinas sa zapažanjima o asimetričnom Drugom. Njihov modernizam se može nazvati, na primer, asimetričnim modernizmom.

Niz autora o postmodernoj govori kao o supermodernoj (Peter Koslowski) ili kao o unapređujućoj korekturi projekta moderne (Heinrich Klotz) ili o pluralnoj modernoj (Wolfgang Welsch). A, reda radi, da podsetim i na to da očevi postmoderne Barthes, Lacan, Derrida i Baudrillard nikada sebe nisu svrstali u kategoriju postmodernista. Lyotard je uveo tematizaciju termina postmoderna, ali je rado tim terminom referirao na, na primer, Burena. Kao što vidite rasprava statusa dela koja imaju reference ka modernoj nije samo slovenački i srpski sindrom, već jedno od temeljnih pitanja razumevanja raskola epohe u kojoj provodimo naše dane.

I još jedna napomena o kameleonskim strategijama: ne može se sve što se dešava u umetnosti na ovim prostorima svesti na šablone kameleonskih strategija i cinizma, autora kao što su Todosijević, Irvinovci (NSK), Hadžifejzović, anonimni umetnik (?), itd. Ne možete od paradigme karakteristične za jedan istorijski trenutak, koja je kritički želela da poremeti poredak logocentrizma, praviti novu dogmu i shemu celovite postmoderne (postmodernog logocentrizma) – tako nešto je samo puka spekulacija ili igra plamičcima nove hijerarhije moći.

Umetnici koje sam nazvao modernisti posle postmoderne ne mogu se nazvati cinicima, možda će ih jednog dana život učiniti cinicima, ali oni danas imaju poverenja u svoje mozgane, konceptualizacije i materijalna rešenja. Možda je za vas cinizam ne biti cinik u današnjem vremenu – možda (i tu bi se mogao pronaći neki smisao)!

Zalažući se za fragment i oduzimanje smisla istorijskoj misiji, vi negativnu dijalektiku stavljate u centar i nudite kao istorijski horizont (novi kriterijum celine). Ali, istorijski horizont i u takvoj binarnoj logici koju razvijate pokazuje naprsline – jer neki umetnici imaju svoju misiju, a drugi je nemaju – u pitanju su različite strategije i različite hipoteze i produkcije mogućih svetova.

Zamisao projekta u njegovoj fragmentarnoj i tehničkoj upotrebi prisutna je kako na teorijskom tako i na praktičnom planu već nakon jenjavanja prvog talasa transavangarde (krajem prve polovine osamdesetih). Tu nije reč o projektu u Arganovom ili Meninom smislu (epohalnog obrta), već o projektu specifičnih jezičkih igara, mogućih svetova umetnosti ili konkretnih strategija. Reč je o projektima za specifičnu jednokratnu ili višekratnu upotrebu. Projekt u pristupima autora koje sam razmatrao ima dvostruku karakterizaciju: (1) projekt konkretnog dela (nacrt i plan za proizvodnu realizaciju dela), (2) projekt jedne specifične kontekstualne strategije rešavanja formalnih (plastičkih, prostornih, znakovnih problema i uspostavljanja referenci ka istorijsko-umetničkim situacijama). Danas su u savremenoj umetnosti na delu različiti projekti realizacije dela i sveta umetnosti – upoređite samo rivalske projekte ne-ekspresionizma (Celant) i super-arta (Oliva), britanske skulpture i američkog tehno-arta, itd.

## 5.

I samo još par reči o poslednjim rečenicama vašeg teksta: "Gledam te, ali ti ne govorim / A ako ti govorim, možda i nemam šta da ti kažem". Ova eksplicitna formulacija može se razumeti dvostruko: (1) kao vaš autokritički stav i tada je prihvatljiva i (2) kao vaša interpretacija ili proizvođenje smisla za dela izvesnog broja autora o kojima je reč, a tada je neprihvatljiva. Ona je tada neprihvatljiva iz dva razloga: (1) zato što ti radovi govore jezikom sintakse i jezikom označitelja (jezicima različitim od jezika naracije, simbola, paraknjiževnog prikazivanja i figure), oni govore i ukazuju na kompleksne istorije, efekte i znakovne transformacije (u pitanju su dela puna smisla i značenja, bez obzira da li ih dekonstruišu ili konstruišu), i (2) zato što je vaša formulacija stara parafraza tradicionalista, antimodernista, socijalističkih realista, novih nacionalrealista, itd. o apstraktnoj umetnosti ma kakva ona bila i u ma kom vremenu nastajala.

Projeka(r)†, br. 4, Novi Sad, decembar 1994. str. 97–99



## KRITIKA U PRVOM LICU





## **LIKOVNA UMETNOST OSAMDESETIH I DEVEDESETIH U BEOGRADU**

### **RAZGOVORI - MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

**Zoran Božović:** Kako vidiš scenu i pravce razvoja umetnosti u Beogradu?

**Miško Šuvaković:** Scena u Beogradu nije jedna scena, već više istovremeno postojećih svetova umetnosti. Teško je govoriti u opštim terminima i nema mnogo smisla generalizovati stvari. Mora se ići od primera do primera, od mogućeg sveta umetnosti do mogućeg sveta umetnosti. Jednostavni binarni parovi suprotnosti koji su karakterisali modernizam (tradicija–moderno, moderno–avangardno, ja–ti, mi–oni, kapitalizam–komunizam, duhovno–materijalno, ekonomsko–političko, lepo–ružno) više ne opisuju scenu(e) na adekvatan način.

Zatim, kada se govori o beogradskoj umetničkoj sceni ili scenama danas, potrebno je ukazati na specifičnu kaleidoskopsku sliku u kojoj se preklapaju razlike i raskoli postkomunizma kao sistema proizvodnih odnosa. Istovremeno kultura i umetnost egzistiraju (deluju, protežu se) u institucijama realnog (samoupravnog) socijalizma (ili barem njihovim istorijskim i semiološkim ostacima, deridijanski rečeno, u tragovima), u institucijama kapitalističkog društva koje ima odlike i prvobitne akumulacije kapitala i poznog kapitalizma, ali i u institucijama tradicionalističkog pred–građanskog antimodernizma. U pitanju su nerazrešive razlike i raskoli koji postkomunističke kulture određuju kao postmodernističke, svakako, različite od postmodernizma Zapadne Evrope, Amerike ili od različitog postmodernizma trećeg sveta. Postoje razlike i proizvodnje razlika. Nesvodivost i nerazrešivost. Ako je u pedesetim godinama, prisetimo se egzistencijalista, dominantni osećaj bio osećaj apsurdna, danas je to osećanje raskola (nesvodivih i neizmirivih razlika).

Situacija u Beogradu je danas interesantna, a to znači da je ponovo u igri raspodela ili borba za raspodelu teritorija, uticajnih sfera i dominacije u kulturi i umetnosti. Pri tome, za razliku od nekih drugih vremena ima puno dobrih umetnika. Ta borba je isključiva i surova. Ne treba zaboraviti da pluralizam postmoderne nije nevina harmonija new agea, već da je u pitanju lukava travestija označitelja koji pokreću znake umerenog modernizma, umerenog post–modernizma, nacionalrealizma, konceptualističkih evolucija, izraza eklektičkog postmodernizma, paradoksalnih alternativnih umetnosti, visokog modernizma i modernizma posle postmodernizma. Borba za teritorije je mnoštvo osvajačkih ratova koji se vode na različitim nivoima i za različito shvaćene teritorije. Ne postoji jedna teritorija, već više teritorija koje se vremenski poklapaju i prekrivaju:

(1) u igri je ekonomski uticaj koji se zasniva na državnom novcu (interesi ministarstva, partije), privatnom novcu različitog porekla (različite interesne sfere novih kapitalista), novcu stranih fondacija (različiti interesi donatora, domaćih činovnika koji zastupaju strane donatore, ali i sebe, i različitih korisnika);

(2) u igri je ideološki interes koji se globalno lomi kroz svetotrojstvo komunističkog hermetizma (sačuvati estetske i ideološke vrednosti real–komunizma), antizapadnog tradicionalnog pravoslavnog predmodernističkog konzervativizma ili grubo rečeno fundamentalizma i ideološki nekoherentnog kosmopolitizma (internacionalne umetnosti);

(3) u igri je estetsko–umetničko razlikovanje koje se gradi oko devetnaestovekovnih i dvadesetovekovnih praksi i koncepcija u svim mogućim spojevima, kombinacijama, iskoracima ili uzglobljenjima.

Sve je moguće u svakom trenutku – nedoslovno–bodrijarovski rečeno, umetnik beogradskih scena jeste istovremeno i subjekt i objekt.

Radi lakšeg snalaženja razmotrimo tri globalne sinhronne scene: (I) antimodernizam, (II) umereni modernizam i post–modernizam, i (III) visoka kosmopolitska umetnost.

Antimodernizam je umetnost i kultura koja se konstituše oko uverenja da moderno doba predstavlja duhovni, moralni, estetski i ljudski pad čovečanstva. Antimodernizam veruje u izgubljeno transcendentno i mitsko jedinstvo koje se smešta u različite epohe i doba – u arhajska vremena arijevac, u antička vremena, u srednjovekovno doba ili romantizam sa svim njegovim fantazmatičkim projekcijama i ogledalnim iskrivljenjima. Antimodernizam je globalno protiv zapadne kulture koju shvata kao tehno–racionalističku alijenaciju. Mada je antimodernizam antikomunistički, blizak je komunističkom strahu od kapitalizma. Retorički antimodernizam izjednačava modernizam i komunizam, ali se oslanja na njegove institucije (označiteljske mehanizme). Antimodernizam je okrenut simboličkim–univerzalnim vrednostima, populizmu, nacionalizmu, mitomaniji i pseudometičkom izrazu. Kao univerzalni umetnički izraz prihvataju se forme para–klasicizma (kao–klasicizma) ili pseudo–romantizma (romantizma kao izvornog stila), odnosno, u savremenim egzotičnim varijantama forme zasnovane na ikonologiji stripa ili pri-







menjenog socijal–realističkog prikazivanja sa odlikama naivnog pop arta ili hiperrealizma. Razlikuju se tri modela antimodernizma: (1) tradicionalni religiozni antimodernizam koji se vraća vizantijskim varijantama pravoslavlja i zamisliva patrijarhalnog ruralnog i kooperativnog društva, (2) egzotični ili masmedijski antimodernizam zasnovan na masovnim medijima (radio, TV, štampa) i populističkoj kulturi koja paradoksalno, ali moguće, povezuje aspekte (moduse) zapadne potrošačke kulture spektakla i aspekte (sadržaje) postkomunističke, nacionalne, etničke ili regionalne etnologije (balkanski populizam, srednjoevropski folklor, maloazijski ili orijentalni egzotizam), i (3) postmodernistički antimodernizam koji nastaje trećerazrednim prenosom efekata perestrojka umetnosti ili postnaci–umetnosti u lokalni, na primer, folklorno tradicijski okvir balkanskog populizma. Ishodišta ideja antimodernizma u tradiciji beogradskog modernizma postoje. Na primer, produkcija Mediale (iz pedesetih) u velikoj meri je bila antimodernistička. Treća ili četvrta generacija umetnika koja je pod uticajem Mediale, zadržala je i razvila ovaj karakteristični antimodernizam povezujući ga danas sa panslovenstvom, nacionalizmom, antiamerikanizmom, antikomunizmom, antidemokratijom, monarhizmom, pravoslavljem. Lokalno se interpretira kao univerzalno, a odsustvo svake smislenosti najvišim (ili najdubljim) smislom. To nije u evropskom smislu visoko estetski i etički konzervativizam, na primer, jednog Paunda ili Eliota ili, danas, Levinasa. To je provincijalni tradicionalizam periferija Austrougarske monarhije, otomanskog carstva, slovenskog sveta – periferija periferije.

Umereni modernizam i umereni postmodernizam su dve srodne pojave. Umereni modernizam kao tip umetničkog izražavanja (asocijativna apstrakcija, lirska figuracija, sinteze apstrakcije i figuracije, dekorativnost, ideološka i etička autonomija u odnosu na kulturu i društvo, nečiste forme, slavljenje originalnosti i individualnosti) karakterističan je za prelazne ili prosečne forme umetničke produkcije koje popunjavaju prostor između visoke i popularne umetnosti, odnosno, između zahteva vladajuće birokratije (ideologije) i interesa (ukusa) tankih još–ne–sasvim uspostavljenih slojeva građanstva. Umereni modernizam u Beogradu počeo je da se zasniva tokom pedesetih godina kada je u socijalističkom samoupravnom društvu došlo do opadanja doslovnog revolucionarnog uticaja i do porasta uticaja novonastajućih postrevolucionarnih birokratskih i tehnokratskih slojeva (zapravo socijalističke srednje klase). Umereni modernizam duhovno se nastavlja na intimizam međuratne umetnosti. Za beogradsku scenu, na primer, bio je karakterističan razvoj nove figuracije kao tipičnog modela umerenog modernizma. U početnom trenutku, šezdesete, nova figuracija je možda i imala izvesne reference ka fantastičkom realizmu, narativnoj figuraciji, pop artu i figurativnim trendovima zapadnoevropske i američke umetnosti, da bi ubrzo zatim postala prototipski primer lokalnog umerenog modernizma (bezidejnost, mrzovoljna originalnost, akademski nekritički sadržaji, dekorativnost, intimizam).

Većina postmodernističke produkcije koja je početkom osamdesetih nastala iz transavangardnog ili neoekspresionističkog talasa, sem u retkim primerima, postala je, ili preciznije, inicirala je revitalizaciju tema i postupaka nove figuracije šezdesetih i sedamdesetih. Karakteristične vrednosti transavangarde i neoekspresionizma, kao što su eklekticizam, uživanje u slici–slikanju, citat–kolaž, smrt autora, cinička učenost, mimikrija, ironija i paradoks ostale su izvan tog slikarstva. Ostao je loš zanat, velike dimenzije, neopravdana ili nemotivisana ekspresija, nejasni (pravdan kao lični i originalni) mitologizam, nemotivisana fragmentarnost. Umereni postmodernizam je prihvatljiv za širi propusni opseg loše–obrazovanog–usmerenog stanovništva pošto pruža privid visoke umetnosti, originalnosti i ludizma, a ne zahteva angažman, što znači da deluje kao popularna umetnost. Ali, u pragmatičnom smislu umereni modernizam i umereni postmodernizam jesu otpor (barijera) za nacionalnerealizme. To je njihova pozitivna strana. Čuvaju minimum građanštine i minimum racionalnosti pred miškom iracionalnošću.

Visoka kosmopolitska umetnost nije homogeni umetnički tip, već mnoštvo pojedinačnih primera, grupa, situacija ili,





u pojedinim istorijskim trenucima, ekscenčnih slučajeva. Prvo, kažem visoka umetnost zato što je to umetnost koja se zasniva na eksperimentu, istraživanju i ekscenčnom pomeranju granica egzistencije i mišljenja umetnosti kao umetnosti, kao kulture ili kao društvene prakse. Visoka umetnost u njenim modernističkim i postmodernističkim varijantama je umetnost koja ima svest o sebi kao produktivnoj disciplini, o svojoj prirodi i svojim granicama. Svaka umetnost koja želi da napreduje i da se razvija mora da postavlja teška pitanja o sebi bilo u tehničko–produktivnom smislu, bilo u produktivno–konceptualnom (semantičkom, ideološkom) smislu. Drugo, kažem kosmopolitiska umetnost. Ne postoji nacionalna umetnost – ako takvo nešto postoji to je najčešće folklor, mada bi me tu antropolozi osporili ukazujući na linije folklornih ulančavanja i povezivanja.

Grubo govoreći, postoji umetnost istorijskih, kulturnih i političkih cenatra i u odnosu na njih referirajućih periferija. U malim sredinama, a naša je upravo takva, bitni su oni trenuci kada se uhvati sinhronicitet sa svetom. Takvih trenutaka nije bilo mnogo. To su bili trenuci kada se osećao ezoterični odjek Aleksijeve dade, kada je izlazio Zenit, kada je Vujadinović publikovao 50 u Evropi, kada se konstituisao nadrealistički pokret, kada se Poljanski u Parizu vraćao slikarstvu (panrealizmu), kada je nastao enformel, kada je visoka modernistička skulptura Olge Jevrić prikazana u Veneciji, kada je Radovanović započeo genezu voko–vizuelnog, kada se Šejka lomio između integralnog slikarstva (provincijalizam) i asamblaža–hepeninga neodade (kosmopolitizam), kada se pojavio časopis Bore Ćosića Rok, kada je nastala konceptualna umetnost (u trenucima od dematerijalizacije, preko analitičkog rada do performansa i ambijentalne umetnosti), kada su se sukobljavali konceptualci levičari i konceptualci analitičari, kada je nastala nova formalistička skulptura i tehnoumetnost. To su samo trenuci, iskorači iz užasa prosečnosti i svakodnevne umerene kontuzovanosti. Kod nas, u gradu, često se izrečenom stavu kontrira pitanjem ili stavom o originalnosti. Kaže se da je kosmopolitizam zabluda, gubljenje identiteta, nekreativnost, sledbeništvo, itd. I tu je suštinska greška. Umetnost ne nastaje iz neprozirnih demonskih (faustovskih, na primer) intuicija i beskrajnog neznanja, već iz umetnosti znanja, umeća. Umetnost nastaje iz umetnosti intersemiotičkim i intermedijским razumevanjem medija, koncepta, estetike, ideologije. Umetnosti bez istorije i konteksta nema, a ta istorija i kontekst nisu jednostavne anegdotske lokalne priče, već složene kulturološke, društvene i umetničke mreže koje prelaze preko nacionalnih, religioznih i etničkih granica.

Danas u Beogradu postoji više scena i više mogućih potencijalnih istorija. Za mene su interesantne one tendencije ili individualne prakse koje kritički preispituju i dovode pod sumnju današnji postmoderni trenutak, (imanentna kritika ili zavođenje postmodernizma modernizmom) odnosno, istražuju otvorene hijatuse modernizma i postmodernizma. Mislim da je za Beograd, ili šire za današnju Jugoslaviju, važna ona umetnost koja se zasniva na: (1) razvijenim tehnološkim postupcima, (2) na autorefleksivnom i autokritičkom promišljanju i pročišćavanju metoda produkcije dela, (3) na visokom estetskom, često formalnom izrazu, učinku i produktu, i (4) na spremnosti da se umetnički rad konceptualizuje i sinhrono rešava u različitim registrima postojanja dela i sveta umetnosti i kulture. Ona je bitna zato što kao visoka umetnost gradi jedan mogući svet umetnosti, poredak. Pokazati da ovde postoji umetnost kakva ne postoji u Njujorku, Parizu, Rimu, Dizeldorfu nije teško, ali ne znači ništa. Govoriti o korenima je glupost, nebuloza. Kada je reč o korenju tu možda ima posla za botaničare ili agronome. Jer, ponavljam, nema umetnosti bez istorije i konteksta umetnosti, ali umetnosti kao internacionalnog (modernizam) ili trans (postmodernizam) procesa. Ali, istorija nije mitsko pripovedanje. Svakako postoje izvesne tradicije (tradicije modernosti, tradicije antimodernosti, itd., ali to nisu ishodišne ili izvorne mitske pra–strukture identiteta, već interkulturene ili multikulturene tendencije). Nema privilegovanog porekla i imena – privilegija da se bude umetnik ili učesnik svog vremena stiće se u trenutku i za sebe. Ne kroz odnos ka pra–liku nacionalnog, etničkog ili ideološkog mita, već kroz odnose sa stvarnom istorijom epohe u kojoj se deluje – koju proizvodimo i koja nas proizvodi. Pokazati da je ovde moguća upravo onakva umetnost kakva je moguća u Njujorku, Parizu, Rimu, Dizeldorfu, civilizacijski je zahtev da se bude živ danas i ovde. To znači biti svestan da se pravi umetnost i da to što se čini jeste umetnost.

**Zoran Božović:** Reci nešto o budućnosti umetnosti, njenom razvoju i prirodi umetničkog projekta?

**Miško Šuvaković:** O budućnosti se teško može govoriti. Razvoj umetnosti u Beogradu, Novom Sadu i okolini biće onakav kakav bude razvoj na svetskoj sceni. Izvesne teorije i analize pokazuju da taj razvoj nije ni pravolinijska evolucija ni binarna ili trinarna borba dve ili tri koncepcije. Istorija kasnog XX veka može se posmatrati kao istorija udara i kontraudara (transfera i kontratransfera), lomova i produkovanja paradigmi. Postmodernizam izaziva reakcije unutar sebe i izvan. Modernizam posle postmodernizma je reakcija na kanonizacije postmodernizma i tendencije da se aspekti postmodernizma



(fragmentarnost, relativizam, narativnost, kritičnost, ekstatičnost, mimikrija, ironija, loš (bad) zanat) učine novim logocentričnim kriterijumima vrednovanja i ukusa. Ali, i modernistički proboji iz postmodernizma će izazvati odgovore (kontratransfere) eklektičnog i narativnog postmodernizma. Umetnost postoji kroz interakcije, korekcije, regulacije i deregulacije. Ni modernizam ni postmodernizam nisu koherentne paradigme, već pre zbirke/zbrke različitih i raskolničkih paradigmi. Samo ovlaš! Ovogodišnji Venecijanski bijenale će, verovatno, izazvati euforiju tradicionalnih i konzervativnih antimodernističkih postmodernista ili njihovih simulakruma. Izgledaće da su mnoge stvari pokopane, da je konzervativizam na ceni. Ali, sledeći trenutak će već biti odgovor i reakcija (kontraudar) koji će možda ići ili u smeru ekstatičkih izraza ili u smeru racionalnih konstrukcija, ili... Pazite, u domenu filozofije, Derrida smišljeno projektuje konzervativne trajektorije za Levinasa i Heideggera, a zatim piše Marxove duhove. Pazite, to je velika igra koja ima uticaja i na umetnost. Duchamp nije slučajno koristio metaforu šahovske igre. Na redu su novi potezi. Umetnost je i uzbudljiva zato, jer trijumf jednog koncepta znači i njegov prividni kraj, a ima mnogo onih, međusobno veoma različitih, koji upravo čekaju taj trenutak... Kraj umetnosti je uvek privid, a upravo je umetnost postmodernizma pokazala da su kraj umetnosti, početak umetnosti ili prelazne forme umetničkog delovanja (nomadizmi) proizvodi sveta i istorije umetnosti. Ne zaboravite, umetnost ne čine samo dela, već ona ima i tu privilegiju (produktivnu moć), da stvara sebe kao svet i kao istoriju. Tendencija ili individualni rad ili istorija ne započinje iz bezinteresnog neznanja, makar ono bilo i transcendentno, već iz kritičkog ili apologetskog (dijapazoni su široki) preispitivanja istorije i projektovanja budućnosti. Za neke umetnike je bitan Courbet, za druge Cézanne, a za treće rani ili kasni Picabia, odnosno, Freud, Wittgenstein, Lacan ili Baudrillard. Često izgleda da su neke teme ili neki veliki umetnici iscrpljeni, i zaista decenijama niko se ne bavi njima, zatim iznenada započinje lavina. Neko je negde povukao 'označiteljski okidač', dao novu preusmeravajuću i preuređujuću interpretaciju. Zaboravljena dela postaju najvažnija, izgledaju kao da su jedina na celom svetu i u celoj istoriji, da bi opet u nekom sledećem N-tom trenutku bila pomerena iz žiže pažnje, prekrivena prašinom i prepuštena opsesivnim poklonicima. Dela čekaju, zavode, bude čežnju, postaju nepoželjna, iritiraju, lepe se za prste-oči, skrivaju se, postaju znanje, služe ideologiji, podrivaju normalne i prirodne vrednosti, konstruišu moguće svetove.

O projektu. Zamisao projekta je velika i uzbudljiva tema umetnosti XX veka. Ideja projekta se javlja u renesansi sa uspostavljanjem svetovnog ili građanskog poretka. Veoma grubo govoreći: (1) mitsko doba je doba velikog početka koji prethodeći determiniše individuum i ne ispušta ga iz svojih sudbonosnih kandži – tu projekta nema, postoji ispunjenje prvobitnog impulsa (arhajskog, arhetipskog pra-gesta), (2) religiozno ili hrišćansko doba unosi smisao (carstvo božije, Spasitelj) i proizvode izvesnu transcendentnu usmerenost koja je spoljašnja subjektu, i (3) moderno doba ostvaruje projekt u dvostrukosti tehničke procedure proizvodnje objekta i konstruisanja vizije budućnosti – biće postaje individuum (izdvojeno, specifično) i, zatim, subjekt (intencionalno, odlučujuće projektovanja sebe i sveta).

Kritika pojma projekta je započeta posle poslednje avangarde (neokonstruktivizma, situacionizma) u kasnom modernizmu i ranom postmodernizmu: u konceptualnoj umetnosti, kod tel-kelovaca, post-frankfurtovaca, kod poststrukturalista i semio-umetnika. To su, pre svega, bile teorijske kritike istorijskog optimizma i ideološko teorijskog logocentrizma i hegemonizma modernizma. Ali, tek sa pragmatičnim transavangardnim pučem Achile Bonita Olive na prelazu sedamdesetih u osamdesete došlo je do odbacivanja ideje projekta kao osnovne karakterizacije modernizma. Pri tome, Olivin čin ima precizne reference – on misli na ideju projekta kakvu su formulisali u italijanskoj kulturu G.C. Argan i Filiberto Menna. To je, zaista, bio trenutak u kome se nije moglo više govoriti o projektu, barem ne na taj način. Međutim, danas i sam Oliva uvodi (vraća na mala vrata) pojam projekta ukazujući da se umetnost ne može baviti samo prošlošću (istorijom), da ona ima ambicije da prođe (označiteljski anticipirajući) budućnost. Kada se danas govori o projektu, slično kao kada se govori o teoriji, ne misli se na velike univerzalne sintetičke sveobuhvatne tvorevine ljudskog duha kao što su Hegelova koncepcija istorije, Marxova vizija društva ili Freudova teorija nesvesnog. Naprotiv, misli se na praktične, pragmatične i za jednokratnu ili ograničeno-višekratnu upotrebu izvedene konstrukcije koje projektuju delo, konkretni svet umetnosti ili istorijski trenutak (interval kulture). Projekt je oruđe inteligentnog, kritičkog i samosvesnog umetnika. Ako bismo danas retrospektivno govorili o Olivinom transavangardnom puču ili, u sasvim drugom, tj. filozofskom kontekstu, o Derridinoj dekonstrukciji i kritici logocentrizma, morali bismo da priznamo da su i oni, mada su odbacivali ideju projekta, konstruisali specifične projekte promene aktuelnosti i pomeranja u budućnost. Derridina Gramatologija je pisana kasnih šezdesetih, a svoj puni uticaj i realizaciju kao postmodernističkog štiva je



ostvarila u sedamdesetim i osamdesetim stvarajući te decenije kao prostor za čitanje upravo takvog štiva.

**Zoran Božović:** Tvoje viđenje kritike danas kod nas?

**Miško Šuvaković:** Ono što sam govorio o umetnosti, u prethodnim odgovorima, odnosi se i na kritiku. Kritika i umetnost nisu dve odvojene, međusobno paralelne i autonomne discipline. Između klritike i umetnosti ne postoji objektivna distanca. Kritika je konstitutivni aspekt sveta umetnosti, kao što je to i umetnička produkcija. Svet umetnosti čine registri različitih fenomena i diskursa. Zato smo pre više godina Nenad Petrović, Zoran Belić W. i ja skovali termin teorija u umetnosti. Želeli smo da pokažemo da u svetu umetnosti nije sve jednostavno i prosto, da postoje interakcije, intertekstualne razmene, proizvodnje i potrošnje.

Stavovi o tome da prvo dolazi stvaranje, a zatim kritička interpretacija su ordinarna glupost i iluzija. Takvim stavom kritičari prikrivaju svoju stvarnu moć, a umetnici se uljuljkuju u samo-uživanju genijalnih i egzotičnih inovatora. Naprotiv, kritika i umetnost stvaraju dati trenutak u rasponu od dela do sveta umetnosti. Delo i njegova značenja nisu dve odvojene stvari, već međusobno povezani efekti čiju semantičku i aksiološku vrednost stvaraju i umetnik i kritičar. Američki filozof Arthur Danto je jednom zapisao da bi nastala umetnost pećinskih crteža, prvo su morali da nastanu pećinski estetičari. Ne važi formula: umetničko delo + (plus) interpretacija, već formula: da bi nešto bilo umetničko delo u njega mora biti ugrađena interpretacija (kompleksni interdiskursivni odnosi umetnika, kritike i drugih činilaca kulture). Moderna umetnost počinje u onom trenutku kada umetnik eksplicitno pokaže konvencije na kojima gradi svoje delo. Postmoderna umetnost počinje u onom trenutku kada umetnik ironično, parodijski, simulacijski, kritički ili ekstatički od svojih konvencija pravi umetnost udvajajući je u beskrajnim sistemima semioloških ogledanja. Modernista sa konvencijama radi kao sa aspektima granica svog sveta (jastva), a postmodernista kao sa fetišima (on konvencije fetišizira, ritualizuje, retorički preneglašava, multiplicira).

Kada u svom pitanju kažeš kritika kod nas, ja to nas moram da problematizujem. To nas nije jednostavno. Moje ja nije biološko ja, ali ni etničko, već skupina (familija) hipoteza koje grade nešto što se u tekstu koji pišem kao kritiku ili o kritici uspostavlja kao moj glas (ili identitet ili indeks subjekta). Ta hipoteza sa kojom se identifikujem kao pisac o umetnosti (nazovimo to i kritičarem, mada se udobnije osećam u ulozi teoretičara umetnosti ili specijalizovanog estetičara) nastala je iz mojih asimetrija u odnosu na sredinu i izvesnih upotrebljivih homologija sa Drugim. To znači da sam kritički metod učio čitajući američku i englesku kritiku i teoriju umetnosti (Clement Greenberg, Michael Fried, Lucy Lippard, Charles Harrison, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloch, Crage Owens, Robert Morgan, Paul Wood, Fred Orton, Joseph Kosuth, Art&Language), nekoliko autora iz francuskog kulturnog kruga (Marceline Pleynef, Louis Marin, Jean-Louis Schefer, Marc Devad), tri italijanska pisca (G.C. Argan, Filiberto Menna i Germano Celant, Olivu teško čitam, mada je upotrebljiv, sve ga više koristim u primerima). Zatim, u nekadašnjoj Jugoslaviji slovenačka kritika je za mene bila izuzetno važna, važnija od srpske ili hrvatske: reizam – Taras Kermauner; radikalni strukturalizam i semiotika – Braco Rotar (on je za moje pisanje izuzetno važan); estetizam – Tomaž Brejc, psihoanaliza – Jure Mikuž i nekoliko važnih filozofa: Matjaž Potrč, Slavoj Žižek, Rastko Močnik, Alenka Zupančič i Aleš Erjavec. Slovenačka kritika je imala jednu osobinu koju hrvatska i srpska kritika nisu imale: (1) jasno opredeljenje za teorijsku školu (hermeneutika, strukturalizam, lakanovska teorijska psihoanaliza, analitička filozofija), (2) poznavanje savremene i primenljive teorijske aparature (uvek pozivanje na glavna dela u datom trenutku vodećih autora), (3) pisanje kompleksnog interpretativnog teksta koji po svojoj strukturalno-semantičkoj konstituciji odgovara kompleksnosti umetničkog dela, i (4) ozbiljnost. Volim ozbiljnost. Prezirem temeljnu neozbiljnost i neodgovornost. Neozbiljnost nije maska subverzije, kao što se to često pričinjava, već izraz neodgovornosti i onoga što je povezano sa neodgovornošću, a to je lenjost. Zato čitam Greenberga i Harrisona ili Krausovu, odnosno, Rotara oni su ućeni, ozbiljni i odgovorni.

U Beogradu sam procedure kritičkog i teorijskog zanata naućio od Biljane Tomić tokom sedamdesetih. Tokom osamdesetih sam blisko saradivao sa estetičarem Milanom Damnjanovićem i filozofom Matjažom Potrčem. To mi je pružilo mogućnost da se bavim metakritikom. Dobro poznajem kritički rad Ješe Denegrija i njegove koncepcije umetnosti posle 50-e (druga linija). Izućio sam i fenomenološke procedure analize likovnog dela (receptije) profesora Ljube Gligorijevića.

**Zoran Božović:** Zašto su tvoji kritički tekstovi opširi i teški?

**Miško Šuvaković:** Pitaš zašto pišem opširno i teško. Teško pišem zato što umetnost o kojoj pišem zahteva kompleksnu aparaturu. Odnosno, zato što koristim teorijske modele koji su uslovno govoreći teški (oslanjanje na filozofiju jezika, semiologi-



ju, dekonstrukciju i psihoanalizu). Nemam ambiciju da budem saučesnik naše ili bilo koje druge kulture u celini, ja pišem tek o nekim umetnicima i nekim konceptima, a to su teške, složene i višeznačne prakse (samo da spomenem moje bavljenje radom Marka Pogačnika, Vlade Marteka, Mangelosa, Neše Paripovića, Slobodana Tišme, Mirjane Đorđević, Ivana Ilića, Marije Vaude i Nikole Pilipovića). Inteligentnoj, formalno kompleksnoj i semantički razrađenoj umetnosti, kao što je njihova produkcija, ne može se pristupiti na uobičajeni polu-idiotski ili, u nešto boljem slučaju, deskriptivno-štreberski način zasnovan na prosto-proširenim rečenicama, usput zahvaćenim parolama i jednostavnim opozicijama (da – ne, jeste – nije, dobro – loše, belo – crno, moderno – postmoderno). U radu se mora učestvovati i rad se mora istraživati. Kod svakog pojedinog umetnika mora se razaznati njegov svet, njegov rečnik, njegova gramatika. Nekada se mora zajednički prelaziti put od ne-znanja i nemosti to brujanja glasova. Pozni Barthes je pisao da su stari Grci osluškivali brujanje prirode otkrivajući zakone kosmosa, a da on osluškuje brujanje jezika. Brujanje jezika je uzbudljivo!

Kažeš da su moji tekstovi dugački. Ovde se često dužinom kritičkog teksta meri vrednost umetnika o kome on govori. Tek od skora mogu da objavim duže tekstove (15 do 20 strana teksta) ovde. Tokom osamdesetih sam duže tekstove uglavnom objavio u Sloveniji ili u sam-izdatima (časopis Mentalni prostor). I to nisu dugački tekstovi, svega 20-ak strana. Naša kultura još nije prešla put od prikaza (recenzije) do kritičkog teksta i od kritičkog teksta do analitičke ili monografske studije i knjige. Tek kada se budu pisale knjige o umetnicima (150-300 strana) moći će da se govori o ozbiljnim analizama i korisnoj kritici. To će biti izvesni civilizacijski pomak.

Kažeš da se priča po gradu i okolini da su moj tekst o radu Mire Đorđević i knjiga o radu Neše Paripovića predugački, da daju tim umetnicima značaj. Moji tekstovi se ne bave značajem, već značenjima. Vrednosno prosuđivanje (značaj) je tek sekundarni učinak, primarni učinak je interpretacija (značenje). Vidiš, nije problem što sam napisao tekst ili knjigu o ta dva umetnika tog obima, već u tome što drugi kritičari nisu spremni da žrtvuju svoje dragoceno vreme ili znanje i da ga posвете umetnicima čiji rad podržavaju. Ne šalim se. Kritičar mora da reskira kao i umetnik, da plaća svoje opredeljenje i izbor. Kritičar mora da konceptualizuje svoj ukus i da ga teorijski verifikuje. Voleo bih kroz tri ili pet godina da, na primer, o Miri ili Neši, vidim nekoliko monografija pisanih od različitih autora sa različitih stanovišta. Njihov rad to zaslužuje, mada to nisam u knjigama i tekstovima napisao sada ću izgovoriti: oni su veliki umetnici. I to je moj kritički sud. Vidiš, lakše je izreći kritički sud, nego zasnovati interpretaciju. Dovoljna je jedna jedina rečenica. Interpretacija je potrebna od procene, mnogo potrebna. Vrednosti su stvar ukusa, a interpretacija koncepata. Kritičar ne sme da ostane samo na nivou ukusa, mora da se kreće ka konceptima.

**Zoran Božović:** Zbog čega se digla buka oko moderne i postmoderne?

**Miško Šuvaković:** Oko moderne i postmoderne se uvek dizala buka. Buka je dobra, ako ne iz drugih razloga, onda iz razloga što će više ljudi pročitati tekstove koje ne bi bez buke čitali. Tada će možda nešto naučiti, potražiti nove knjige, načitanost nije nedostatak, već preduslov da se neko uopšte i bavi, na primer, kritikom ili teorijom. Nažalost, umetnost se uči i kroz čitanje, a ne samo kroz druženje i gledanje.

Sukob oko moderne i postmoderne, naravno nije sukob oko postmoderne i moderne, već oko uticaja, realne ili prividne moći u kulturi, oko fantazmatskih, institucionalnih i simuliranih teritorija i umetnika. To je surova borba – svako protiv svakog. To je borba za pravo na autoritet. Šalim se, stvari nisu tako dramatične i ne mogu biti. Jer suviše malo novca je u igri da bi rat bio pravi i rezultati vredni žrtava. Kojoti vrebaju i čekaju na Hamleta ili Hamletovog oca ili... Kojoti su prava opasnost!

I sada sasvim drugačija priča. Sukob oko moderne i postmoderne je sukob između dva koncepta savremene umetnosti. U pitanju je sukob između želje da se dobije stabilna kultura (milje, vez, mapa) gradskih vrednosti i odnosa i katastrofičkog modela koji ukazuje na stalne promene, pomeraje, izmene i uplive asimetričnog Drugog. Vidiš, kada sam pisao tekst Kritika kritike za Projekat (br.4, 1995) imao sam cilj da jedan ružan sukob pretvorim u pozitivan efekt. Da učinim da besmislena borba postane produkcija smisla za neke umetnike i neke pisce o umetnosti, da se pokaže da stvari nisu proste, već suprotne. I, neočekivano bez posebnih napora i namera, poslednji broj Projekta je izašao sa jednim razrađenim konceptom (projektom) ovog trenutka – konceptom koji pokazuje kako se praktično i teorijski odnose modernizam i postmodernizam u devedesetim. Pokazalo se da crtice mogućih svetova koje grade odnosi Argan – Oliva, Oliva – Denegri, Greenberg – Kraussova,

Greenberg – Harrison, Pilipović – Mondrian ili Klotz – Merenik mogu da pruže izvesne plodne heuristike za rešavanje aktuelnosti. Besmisao surove ulične borbe za teritorije uticaja u kulturi i umetnosti, treba premestiti u domen diskursa i pokušati da se dođe do gledišta, pozicije i situacije. Problem pred kojim se nalazimo je kako entropičkom prostoru balkanskih kultura suprotstaviti proizvodni princip. Poslednjim brojem časopisa Projekat stvorena je značenjska i teorijska vrednost (interpretacija) – načinjen je kôd za dati trenutak i opseg umetničkih činova. To je uzbudljivo i važno.

Ako želiš da konkretno nešto kažem o odnosu modernizma–postmodernizma na beogradskoj ili novosadskoj sceni, tada moramo da se usredsredimo na izvesne konceptualizacije.

Prvo! Ako postoje u ovom trenutku različite hipoteze mogućih svetova umetnosti, zašto ne mogu biti i hipoteze modernosti. Zar grupa autora koja je radila na Mondrianu mora biti mimezis evolucije transavangarde (kao Mileta Prodanović ili Mrđan Bajić) ili parafraza političkih simptoma Irvina (NSK) ili estetike beskrupuloznosti subverzije jezika–ponašanja umetnika (Raša Todosijević), zašto ne može biti upravo hladna, proračunata i neemocionalna upotreba Mondriana i njegovog sveta umetnosti? Mimezis Mondriana (kao ličnog imena i kao umetničko–kulturološkog kôda) ne mora biti ironična igra ili subverzija, može biti i korekcija Mondriana i Mondrian doveden do ekstatičke i opsesivne hipermodernosti. Tehno–serijalne instalacije Ivana Ilića ili pikturalne transfiguracije iz plohe slike na plohu zida Dragomira Ugrena nisu parodije ili citati modernizma, već korekcije metafizike modernizma (optike i pikturalnosti). Kada se govori o skulptorima (novoj beogradskoj skulpturi) nije bitan toliko njihov geometrizam (to nema veze sa simulakrumima neo–geo umetnosti) ili minimalizam (oni grade objektno–optičku retoriku koja se ne može smatrati minimalističkom), već formalizam i esteticizam. Upravo dva svojstva koja u istoriji, recimo beogradske, umetnosti nisu dobro primana, ali koja su za ovu sredinu, zaista, mogu postati novi kvalitet. Formalizam ovde znači svest o objektnoj zatvorenosti i dovoljnosti sintaktičkog i sintetičkog poretka koji objekt kao objekt nudi. Formalizam znači da odnosi elemenata dela nisu narativno, simbolički i semantički produkovani, da njih vode pravila koja su zasnovana na kombinatorici i povezivanju koje rezultuje optičkim, materijalnim ili plastičkim efektom. Značenja takvih dela su značenja njih kao strukturalnog poretka. Estetizam ovde znači da se delo ne realizuje u ekspresivnom lošem maniru, već da se polaže pažnja na majstorstvo, preciznost, kontrolisani gest i optički efekat dobrog ili savršenog komada.

Zoran L. Božović, Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – Razgovori, Zoran L. Božović, Beograd 1996. str. 129–142

**ZORAN L. BOŽOVIĆ: LIKOVNA UMETNOST OSAMDESETIH I DEVEDESETIH U BEOGRADU****RAZGOVORI - LIDIJA MERENIK**

*Zašto si se ranije više bavila produkcijom a sada je više pratiš?*

Počela sam da se ozbiljnije zanimam za savremenu umetnost kada sam počela da radim u SKC-u, honorarno kao student-saradnik u likovnoj radionici, krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina. Tako da sam sticajem okolnosti, bila u epicentru dešavanja oko stvaranja te novotalasne scene, najpre u SKC-u, a zatim i oko svega onoga što se sada uopšteno naziva umetnost osamdesetih. Opet, desilo se da sam se susrela sa ljudima svoje generacije sa kojima sam imala srodne stavove o umetnosti, sličan ukus, generacijski ukus. Desilo se da sam prateći njihov rad, neminovno bila učesnik u svemu tome. Ali ja se nikad i ni na koji način nisam uplitala u njihov rad. U tom smislu nisam se bavila produkcijom, bila sam samo saputnik i vrlo bliski saučesnik svih tih dešavanja koja su probudila i moju radoznalost prema savremenoj umetnosti i moju ljubav da se njome bavim. Mislim da svaki istoričar umetnosti, odnosno likovni kritičar, koji se bavi aktuelnom scenom, uvek ima jedan period svoga života kada je generacijski uključen u jedan određen umetnički fenomen. Znači, period o kome sad pričam bez ikakvog sentimenta ili patetike, jeste period od osamdesete do kraja osamdesetih godina, i ja sam presrećna što sam bila svedokom svih tih jako važnih zbivanja.

Sada, uz sve eventualno moje predznanje, senzibilitet, razumevanje umetničkih fenomena, ne mogu biti uključena u neki generacijski tok, jer su to sve ljudi koji su od mene dosta mladi, sa kojima ja nemam tako blizak prijateljski i drugarski kontakt kao što sam imala sa umetnicima kao što su, recimo, Mrdan Bajčić, Mileta Prodanović, Vlasta Mikić... Eto, to je ta razlika. S druge strane, posle izvesnog broja godina pusti vas mladalačka euforija i egzaltacija, i na sasvim drugi način, spoznavši koliko, zapravo sve učeći malo znamo, počinjemo da se smirenije bavimo nekim problemima, da o njima mnogo više razmišljamo, te sada ja, valjda, kao istoričar umetnosti, "pratim" savremenu vizuelnu umetnost.

*Kako ti vidiš današnju scenu i pravce razvoja umetnosti u Beogradu? Može li se uspostaviti neka paralela između scene osamdesetih i devedesetih?*

Scena devedesetih ne postoji na način na koji je postojala osamdesetih godina. Čini mi se da je, uz svu konfuziju i fragmentisanost pojava u osamdesetim godinama postojala globalna scena, koja je imala svoje centre dešavanja, kao što je bio Studentski kulturni centar, imala je drugo vreme i drugu, društvenu, kulturološku,

ekonomsku, političku pozadinu, drugačije referentno polje i drugačiji kulturni prostor, jugoslovenski kulturni prostor. Ta scena je funkcionisala i imala potpuno drugačiji identitet. Ovo je scena jednog tegobnog razdoblja, to je zapravo niz usütnjenih individualnih opusa i pojava između kojih se mogu, svakako, povući nekakve paralele i mnogima se može naći zajednički imenitelj. Mogu se grupisati dve - tri bitne pojave, kao što je, recimo - nova nova figuracija, zatim druga pojava jezika geometrije, jezika forme, ali nekakva živa scena koja bi u globalu obuhvatala niz drugih pojava, kako je to bilo osamdesetih, kroz druge medije, mislim da ne postoji. Sada se nešto nazire oko Cinema Rexa, ali to je opet više u duhu generacije X, svojevljni andergraund, svojevljna marginalizacija. To je jedna andergraund scena koja nesporno postoji, a ovo drugo su sve pojedinačne pojave, što se mene tiče?

*Kako vidiš kritiku danas kod nas?*

Ja nikad nisam imala jako dobro mišljenje o domaćoj likovnoj kritici, jer sam se početkom osamdesetih opekla. Doživela sam da je većina mladih ljudi koji su pokušali da se bave novim umetničkim fenomenima, bilo da su pisali, bilo da su stvarali umetnost, sačekana sa mnogo negativnog raspoloženja i negativne energije koja je sve to apriori odbijala. Doživeli smo da je početkom osamdesetih godina sav taj rad direktno bio pljuvan u nekakvim manje ili više etabliranim medijima, novinama, časopisima i na televiziji. Etablirana kritičarska scena meni nije ulivala poverenje, jer likovna kritika koja nema radoznalosti da izuči novi umetnički jezik koji se javlja u njenoj sredini, za mene nije prava likovna kritika. Znači da ona nema ni fleksibilnosti, ni tolerancije, ni znanja, ni razumevanja da se pozabavi nečim, pa da kasnije, eventualno, o tome sudi. Naša kritika voli da sudi unapred, ne znajući stvari, ne gledajući, prezirući ih, terajući ih na marginu i zaista u neko balkansko podzemlje. To je i dan danas omiljeni "metod" te kritike.

Naravno, tu su se izdvajale ličnosti koje su iz različitih rakursa posmatrale i pratile stvari. Što se tiče umetnosti koja mene zanima, i one scene koja mene zanima poslednjih 15 - 20 godina, to su, svakako, par nekih imena poput profesora Denegrija, koja se ne mogu zaobići. Kod nas je likovna kritika u vrlo nezgodnoj poziciji. Ona, do izvesne mere, može da promovise izvesnu pojavu, ali budući da nema nikakvu moć ili da ima minimalnu moć u medijima, finansijsku, u institucijama, tržištu itd., ona ne može mnogo da uradi.



Ja sam protiv negativno intonirane likovne kritike. Mislim da je vrsta pasivnog otpora ili kritičkog ćutanja mnogo delotvornija i bitnija nego otvoreno negativno intoniran tekst. Ja sam protivnik ovih poluprimitivnih agresivnih polemika koje se vode po žutim i dnevno-političkim novinama o tome da li je neko dobar slikar ili nije dobar slikar ili dobar kritičar. Mislim da to samo unižava kriterijum naše struke, pre svega istorije umetnosti. Umesto da se bavimo nečim sa maksimalno negativnog aspekta, mnogo više možemo da učinimo pišući studije i tekstove, ozbiljne knjige, preglede, hrestomatije, o onim umetničkim pojavama u poslednjih pedeset godina u ovoj sredini koje zapravo nisu pokriveno, nisu na adekvatan način obradene, nisu sistematizovane, nisu periodizovane. Znači, istorija umetnosti ima jako mnogo zadataka, i likovna kritika u kreativnom smislu intonirana, takode, ima mnogo finih zadataka. Ja sam protiv ratničkog mentaliteta likovne kritike uopšte, i kajem se što sam svojevremeno napisala dva, tri negativna i pretenciozna teksta, a da to nikom nije bilo potrebno. Kao i u životu, svaka "kritika" mora da nudi sopstveni rezultat. Dakle, da ne bude destruktivna.

S druge strane, jako je malo visokoobrazovanih likovnih kritičara. To nije nikakva uvreda, jednostavno, mi smo, silom prilika, naročito poslednjih godina, odsečeni od sveta i strašno se mučimo da pročitamo nove stvari, da dobijemo nove knjige, da dobijemo nove instrumente za naš rad. Jer nešto se iz nečega mora čitati, ne može se čitati iz stomaka, ja sam protiv impresionističke, ad hoc kritike i publicistike koja je, zapravo, nekakva ekstremno bočna pojava i koja ne spada u domen tekuće istorije umetnosti.

Što se tiče mladih ljudi, mislim da tu ima nekoliko talentovanih osoba koje će se, ukoliko im ova sredina ponudi dovoljnu motivaciju, što nikad nije izvesno da li će i kako, razviti u pisce o umetnosti.

*U poslednje vreme prilična buka se podigla kod nas u krugovima istoričara umetnosti, čak ljubitelja umetnosti, oko odnosa moderne, postmoderne, moderne posle postmoderne.*

Mene je jako iritirala ta krilatica "moderna posle postmoderne". I moderna i postmoderna, su kao termini već strašno degradirani upotrebom. Nažalost, isto se dešava i sa krilaticom "moderna posle postmoderne", koja je u učestaloj upotrebi još od trenutka kad je Tomaž Brejce preuzeo pišući o slovenačkim slikarima. Mislim

da je ona potpuno obesmišljena i da sada više ne može ništa naročito da znači. Razne varijante, ako bismo se šalili na tu temu, mogle bi da se naprave. Sama postmoderna je već nesrećno imenovana, jer pogrešno ukazuje na navodni vremenski sled, na nešto što sledi posle moderne, iako, zapravo, moderna prožima sve te fenomene postmoderne. I zato mislim da ne može da bude posle postmoderne, kao što ni postmoderna nije posle moderne, nego je jedna od bitnih staza, devijacija ili revizija same moderne misli. Ovo je mala sredina, i ovde se lako usvajaju krilatice, floskule, parole, od politike do umetnosti, često se površno poimaju i olako koriste. Desilo se prošle godine, od Bijenala mladih u Vršcu, ili pre toga, da je "moderna posle postmoderne" postala krilatica koja više nervira nego što vas je nervirala transavangarda koja vas je takode jako nervirala, jer je 1983. godine sve bila transavangarda, čak i odeća.

Izvesni termini su zaista nužno zlo, zbog kategorizacija i istorizacija koje su neophodne. Međutim, onog trenutka kad neka krilatica postane toliko pomodna oni koji je upotrebljavaju moraju da se zapitaju da li smeju da je i dalje koriste. Teoretičari na zapadu više ne koriste termin postmoderna, između ostalog, i zbog toga.

Što se tiče moja dva teksta, bila sam pozvana od redakcije "Projekta" da napišem šta mislim o tome. Jednostavno sam rekla da mislim da umetnička produkcija koja je još prilično skromna i u pivoju, jer su tu vrlo mladi ljudi, koja se stavlja pod krilaticu "moderna posle postmoderne", da to i nije neka moderna, već pre svojevrсна revizija moderne s pozicije tradicije modernog i da je ona više postmoderna nego moderna u svom autentičnom biću.

Biti protiv jedne krilaticе ne znači (a tu je u polemici zamenjena teza) biti protiv, recimo, modernizma, biti protiv apstraktne umetnosti, i slično. Nisam znala da ću, budući pozvana da napišem svoje mišljenje, biti imenovana kao negativni lik u celoj priči. No, dobro.

*Samo de facto dogada se da je to što nazivamo postmodernom potpalo pod reviziju, a da zatim dolazi do neke nove revizije.*

Jeste, samo što ja i dalje mislim da su metodi koje je utemeljila tzv. postmoderna i koji su bili u upotrebi krajem sedamdesetih i osamdesetih, kao što su varijante rimjeka, kao što je citatnost u najsuptilnijim svojim oblicima i dan danas sadržani u

savremenoj umetnosti. Mislim da samo slikanje po Mondrijanu, Mondrijan kao uzor, ne znači automatski i vaspostavljanje modernog projekta. Samo sam to htela da kažem. Citirati na jedan način Velaskeza i na drugi način Mondrijana, to je ista priča, to je ista metodologija, to je isti duh. Zašto te mlade umetnike privlače modeli istorijske moderne, to je zaista legitimno pitanje. Samo baratanje Mondrijanom je baratanje jednim stereotipom, to je isto što i baratanje amblemima, kao što su Coca cola, Miki Maus itd., on je doveden do tog stupnja, a to je tipičan postmoderni fenomen brkanja sa popularnom i komercijalnom kulturom. Sam Mondrijan, tako gledano, nije garancija ni za šta, ni za kakvu vrstu autentičnosti, ni za kakvu vrstu moderne misli. Nije stvar u tome da se suprotstavi moderna postmoderni. To je odlika diskursa koji ide iz uslovnog dogmatizma moderne i koji je tokom vremena postao norma.

*Kako ti vidiš to što zovemo postmoderna, na internacionalnoj sceni i na našoj, lokalnoj sceni? Ima li tu nekih razlika u pristupu?*

To što zovemo postmoderna veoma je rastegljivo u vremenu i prostoru da ne znam šta sa čim da uporedim. Užasno je teško ozbiljno se baviti postmodernizmom u nas a ne raščistiti šta je modernizam u nas bio. Meni je to bio veliki problem kad sam pisala svoj magistarski rad, jer sam smatrala da, ako sad počnem time da se bavim, nikad neću završiti ni jedan jedini tekst. Meni sve liči na, recimo, priču Maršala Bermana o Petrogradu i modernizmu nerazvijenosti. Ja bih našu situaciju sa tim poredila. Mislim da nama nedostaje takva vrsta studije, takva vrsta teksta koja bi domaću likovnu scenu sto godina unazad, studirala kroz prizmu male sredine, a čiji se duh najpre može uporediti sa duhom koji iznosi Berman u svom tekstu koji je uzoran i za nas jako inspirativan.

Što se tiče glavnih karakteristika postmodernog mišljenja, mislim da su one postojale u modalitetima i nekakvim oblicima, pravim ili devijantnim i ovde, i da postoje i dan danas, i da nema nikakve razlike u tom smislu. Problem opstanka scene koja je imala oznake moderne i postmoderne, ili ove tzv. "moderne posle postmoderne" mora se gledati u vrlo klimavom, siromašnom, ograničenom, kriznom, društvenom, kulturološkom, ekonomskom i političkom prostoru ove sredine, gde se nikakvi automatski šabloni ne mogu postavljati po kojima bi se moglo a priori krojiti. U tom smislu mi nemamo dosta valjanih tekstova. Tu su početne studije o srpskom modernizmu Lazara Trifunovića, tu su decenijske retrospektive

Miodraga Protića i novije knjige prof. Denegrija i to je manje više sve. Sad treba ići dalje s pozicija nove metodologije, u skladu sa savremenom literaturom, sa savremenim mišljenjima i ponovnim čitanjem modernizma i moderne. Da li smo mi imali avangarde, kakve smo avangarde imali, imaju li one svoj kontinuitet? Kako je živio taj modernizam, šta se dešavalo s modernizmom posle rata, da li je to uopšte bio modernizam? Mi možemo da dižemo buku oko termina i da se bavimo parcijalnim stvarima, ali bez upuštanja u neku valjanu studiju tog tipa, mi nećemo znati uopšte da li smo i kako, na primer, imali modernu, kako je nastajala moderna slika.

*Posle tvog rada u SKC-u i svega ostalog, ti si se našla u Muzeju savremene umetnosti. Kako je to izgledalo i šta se s tobom dogodalo u to vreme?*

Samo da se podsetim SKC-a. To je najdragoceniji period u oblikovanju mog rada sa savremenom umetnošću. Na toj vrsti edukacije mnogo dugujem Biljani Tomić. Kad sam prešla u Muzej, za mene nije bilo nepoznanica u poslu koji se tiče organizacije izložbi, znala sam već mnogo umetnika i imala sam viziju kako treba raditi. Na svu sreću, da su mi dopustili (direktor je tada bio Zoran Gavrić) da u jednom periodu vodim Salon Muzeja savremene umetnosti, jer bih, radeći dokumentaciju u Muzeju, verovatno umrla od dosade. Program se formirao u skladu sa mišljenjem stručnog veća i direktora Muzeja, a ja sam uvažavala njihove primedbe i predloge nekih izložbi. Program u tom smislu nije mogao da bude radikaln, niti sam ja to želela, ali sam se svojski trudila da one umetnike sa kojima sam saradivala u SKC-u i koji su u tom trenutku bili izuzetno perspektivni i već sazrevali, izložim - znači, Mrdan Bajić, Mileta Prodanović, cela ekipa umetnika, Zoran Grebenarović i mnogi drugi. Tu je uraden niz vrlo poštenih izložbi sa relativno čestitim katalozima, koliko se moglo u tim uslovima, jer je Muzej već bio počeo da oseća krizu i nije bilo dovoljno novca, teško se radilo.

Pre mene je u Salonu radio Jovan Despotović koji se potrudio da u program ubaci neke vrlo bitne tekuće stvari i ja sam se, s druge strane, trudila da profesionalizujem svoj rad. Tamo sam provodila mnogo vremena, ne u onom administrativnom smislu od osam ujutru, već uvek kad je to bilo potrebno, kada se izložba radila. Ja sam sa puno ljubavi, požrtvovanja i histerije radila sve te izložbe i uvek sam na otvaranjima bila mrtva, ali prezadovoljna. Kad pogledate hronologiju izložbi, kroz izveštaje Muzeja savremene umetnosti koji se s vremena na vreme štampaju i objavljuju, vidite da je to bio jako plodan period, to su vrlo renomirana imena umetnika srednje i starije generacije, i inostranih umetnika.

Trudila sam se da medijski promovišem Salon više nego što je to bio slučaj ranije, ljudi su se bili navikli da dolaze, novinari takode, što je mnogo značilo. Smatrala sam da ukoliko ljudi ne znaju da vi radite izložbu, da ona i ne postoji. Ja sam Salon, u najpozitivnijem smislu te reči posmatrala kao svoj dom. Kasnije sam, jedan kraći period, već pred napuštanje Muzeja, radila na međunarodnoj saradnji. To je već bilo vreme kada se znalo da će početi rat, iako mi u to nismo verovali, kada su izložbe šakom i kapom otkazivane. Recimo, nismo mogli da dobijemo osiguranje za Vorholovu izložbu, jer je Jugoslavija već tada bila proglašena za područje visokog rizika. Napravila sam i kontakte, recimo, sa Pistoletom koji je pristao da radi svoju specijalnu izložbu, projekt za Beograd, sa Anišom Kapurom, koji je takode, bio zainteresovan da izlaže, sa još nekim ljudima, međutim, to je sve propalo, prvo iz finansijskih razloga, a zatim i zbog onoga što se nama svima desilo u jednom trenutku.

*Slušajući te kako sa radošću pričaš i o organizatorskom delu svoje karijere, koji je bio i organizacioni, i kreativni, pitam se zašto si onda to ostavila?*

Sa radošću pričam zato što je to sve iza mene, šalim se. Meni veliko zadovoljstvo čini da povremeno radim izložbe a da to više nije ona stalna obaveza, jedan konstantni ubitačni ritam, jedna izložba mesečno, kako je bilo u Salonu. S druge strane, ja sam svoju struku bila potpuno zapostavila, želeći da što bolje radim sve te izložbe. Nisam imala mnogo vremena da čitam, da pišem, potpuno sam se bila u intelektualnom pogledu zapustila. S radošću sam primila vest da mogu da radim na Fakultetu i obradovala me činjenica da ću imati prilike da se iskušam i u nekom drugom poslu, pošto su velika iskušenja uz veliku radoznalost za mene snažna motivacija. Znala sam takode da moram da radim, da pišem, da mnogo ozbiljnije neke stvari radim. Ne znači da jednog dana neću poželeti sve to da promenim. U međuvremenu sam radila nekoliko izložbi i izložbica, i Oktobarski salon prošle godine, na Cetinjskom bijenalu prošle godine, baš na organizaciji. Sve to može da se uskladi i to je jedna srećnija kombinacija. Najvažnije je ne shvatati sebe preterano ozbiljno.



## ZORAN L. BOŽOVIĆ: LIKOVNA UMETNOST OSAMDESETIH I DEVEDESETIH U BEOGRADU

### RAZGOVORI - DEJAN SRETENOVIĆ

#### *Kako vidiš scenu i pravce razvoja umetnosti u Beogradu?*

Umetničku situaciju poslednjih godina karakteriše sve veća ekspanzija instalacije kao dominantne izražajne forme, naročito među mladim umetnicima. Instalaciju je u jednom eseju Đermano Čelant nazvao "vizuelnom mašinom" zato što otvara široko polje likovnih i semantičkih ukrštanja, što predstavlja složenu strukturu sastavljenu od više sličnih, raznorodnih, a ponekad i protivurečnih elemenata. Instalacija je, mogli bismo slobodno reći, relacionistička umetnička forma zato što ne stavlja naglasak na elemente, koji često mogu funkcionisati i kao autonomni entiteti, već na njihov međusobni odnos iz koga proizilazi smisao ove umetničke forme. U tom smislu, instalacija je forma koja se kreće u širokom rasponu od konstrukcije do dekonstrukcije, od materijalizacije do dematerijalizacije, od čisto likovnog do scenskog, od fragmentarnog do totalnog itd. Naravno, instalacija je izum istorijskih avangardi i ima čak i samostalnu istoriju koja tek treba da bude napisana i kao takva nije ni u našoj sredini nov fenomen. Podsetiću da su za njenu pojavu najzaslužniji protagonisti "nove umetničke prakse" 70-ih, a za njenu dalju ekspanziju umetnost "nove predstave" 80-ih. Umetnost 90-ih inkorporira sva ta iskustva, s jedne strane, zato što su mnogi protagonisti pomenutih pojava i dalje aktivni na sceni, a s druge strane, zato što je instalacija izražajna forma koja najviše pogoduje savremenom umetničkom senzibilitetu i duhu vremena, kako kod nas, tako i u svetu. Bez obzira da li iza njih stoji slikarsko, skulptorsko ili fotografsko iskustvo, ovi umetnici u instalaciji pronalaze formu koja im otvara široke mogućnosti eksperimentisanja, rada u različitim materijalima i medijima. Internom relacionizmu instalacije pridružuje se i eksterni zato što je to forma koja je, manje ili više, u interaktivnom odnosu sa prostorom u kome je izložena i koji zahvata, obeležava, označava, transformiše. Mobilnom i tranzitivnom senzibilitetu savremenog umetnika ova forma omogućava prilagodavanje različitim prostornim situacijama, galerijskim i ne-galerijskim prostorima, kao i učestvovanje u različitim kulturnim procesima, društvenim i idejnim kontekstima. Naravno, ovo markiranje instalacije ne znači da su slikarstvo ili skulptura u drugom planu i da tu nema zanimljivih događanja, ali činjenica je da instalacija postaje sve dominantniji fenomen sa tendencijom ekspanzije.

#### *A kako vidiš stanje umetničke kritike kod nas?*

Ja vidim kritiku kao neku vrstu detektivskog posla. Na studijama istorije umetnosti profesor Sreten Petković nam je govorio da dobar istoričar umetnosti mora da



poseduje odlike vrsnog špijuna. Kao primer, naveo je slavnog britanskog vizantologa i orijentalistu Dejvida Talbota Rajsa koji je za vreme II svetskog rata bio jedan od šefova Intelidžens servisa sa sedištem u Kairu. Zašto mislim da dobar kritičar mora da nalikuje detektivu? Ako pogledamo tipičan zaplet većine detektivskih romana videćemo da tu uvek postoji osumnjičeni na koga svi sumnjaju i to na osnovu nekih manifestnih tragova i dokaza, dok glavni junak, detektiv, obično ima drugačije mišljenje jer se ne povodi za onim što je neposredno dato već za neupadljivim detaljima. Svojom lucidnošću on pronalazi neočekivane tragove i uspeva da pronade pravog krivca rušeći pogrešnu konstrukciju na kojoj se zasniva oficijelna istraga. Uspeh Agate Kristi počiva na takvoj vrsti neočekivanih i iznenadnih obrta koje vrši njen glavni junak, detektiv Herkul Poaro. Smisao kritike je da pronade tajno mesto, tajni ulaz u delo, pogled kroz ključaonicu koji će otvoriti put tumačenju van klišeja i onoga što je manifestno vidljivo. Uvek postoji direktan pristup delu koji zahvata ono što je evidentno i neposredno vidljivo, kao opis ili stilsko određenje, ali takav pristup ne nudi ništa više od birokratskog registrovanja i klasifikovanja, lišenog uzbuđenosti i elektriciteta koji će oko dela stvoriti jednu intrigantnu situaciju. Kritičar, kao i detektiv, mora da insistira na nevidljivom, na skrivenim detaljima i sekundarnim tragovima, na "skrivenom radu" dela, odnosno, da se izrazim psihoanalitičkim rečnikom, on mora da detektuje podsvesni mehanizam dela. Da bi tako nešto bilo moguće kritika mora biti mobilna i tranzitivna kao i sama umetnost, mora da zahvata širok interpretativni prostor, a za to je neophodno određeno teorijsko utemeljenje i široko obrazovanje. Kako kaže Akile Bonito Oliva, kritičar mora da poseduje umeće prerađivanja, lukavost, dovitljivost. Ako samo delo nikad nije fiksirano u jednom mestu, ako je njegov identitet stalno otvoren, onda je i kritička interpretacija pre artikulacija nego nominacija. Naravno, ovakav pristup je najteži ali i najizazovniji jer ne samo da i samom kritičaru otvara prostor za kreativan pristup delu, već obogaćuje i nadopunjuje ideju samog umetnika. Bojim se da ovakvu vrstu kritičkog diskursa ne srećemo često u našoj sredini.

*U zadnje vreme, u našim krugovima bilo je dosta buke oko moderne i post-moderne. Kako ti to sagledavaš?*

Ja sam svoje mišljenje o tom problemu već izneo na simpozijumu održanom povodom Bijenala mladih u Vršcu i to izlaganje publikovano je u časopisu "Zlatno oko". S obzirom da deo kritike i dalje opsesivno insistira na sintagmama "moderna posle postmoderne" i "druga moderna", pod koje podvodi jedan deo aktuelne produkcije, koristim ovu priliku da još nešto kažem o tome.

O čemu se tu zapravo radi? Ne samo o "terminološkoj filateliji" – kako sam nazvao ovu potrebu kritike da aktuelnu produkciju pošto-poto imenuje i klasifikuje – već i istorizaciji sadašnjosti, o pokušaju da se proizvede istorija od materijala sadašnjosti. Ako neki umetnici pokazuju sklonost ka resemantizaciji ili korekciji nekih modernističkih idejnih i jezičkih formacija, onda kritika treba da insistira na razlikama, a ne na sličnostima koje su evidentne i kao takve već akademizovane i institucionalizovane kao deo kolektivnog nasleđa. Posebno je pitanje da li ta umetnost, ta "druga moderna" čini dovoljno intrigantan i zanimljiv iskorak u odnosu na predložak, da li stvara takve situacije koje će te već prilično iscrpljene, istrošene modele učiniti operativnim u aktuelnom umetničkom okruženju. Sloterdijk govori o "zastarevanju moderne" baš zato što se istorija umetnosti danas piše brzo. Mi živimo u vreme kada više nema čistih ni misaonih ni jezičkih modela, ovo je doba sveopšteg promiskuiteta, ukrštanja različitih kodova, diskursa, vektora, pa je svako insistiranje na čistoći ili autonomiji samo po sebi anahrono i kao takvo predstavlja vrstu bekstva od istinskih problema savremene umetničke teorije i prakse. Umesto da se nostalgčki obraća istoriji kritika treba da proizvede kontra-istoriju stvarajući takve problematske zaplete koji će ta dela locirati unutar savremenog duhovnog i jezičkog korpusa. Čini mi se da se u ovom slučaju manje insistira na modernizmu kao stilu a više kao ideologiji, što ovu kritiku čini retrogradnom.

Svoj stav najbolje ću ilustrovati primerom iz recentne umetničke prakse. Izložba "Mondrian 1872–1992", održana u galeriji SKC-a, prva je inicirala direktan dijalog sa jednim od modernističkih pionira, a taj dijalog se vodio kroz prepoznatljive jezičke obrasce. Kada kažem prepoznatljive, onda mislim na rešetku za koju je Rozalind Kraus svojevremeno utvrdila da predstavlja jedan od fundamentalnih modernističkih patterna, kao i na monohromiju koja nije specifično Mondrijanov izum, ali mu nije potpuno ni strana. Iako radovi prikazani na ovoj izložbi, po mom uverenju, više duguju praksi postmondrijanovskog visokog modernizma i umetnicima kao što su Barnett Njumen i Ad Rajnhard, nego samom Mondrijanu, ona ipak na jasan i direktan način ulazi u dijalog sa modernizmom mondrijanovske provenijencije. Ova izložba je bila mamac na koji se kritika upecala i na osnovu koje je i rođena pomenuta sintagma.

Medutim, instalacija Bate Krgovića i Zorana Naskovskog, održana u Narodnom muzeju u okviru ciklusa "Na iskustvima memorije", inicira jedno radikalno drugačije čitanje Mondrijana. Jednim kopernikanskim obratom, ona vrši nešto što bismo mogli nazvati fetišističkom inverzijom koja Mondrijana izmešta na



neku drugu scenu, a da pri tom zadržava Mondrijanovu rešetku kao dominantnu formalnu strukturu, ali što je još važnije, zadržava i isti energetski bilans te strukture kao i originalna slika. Umesto direktnog pogleda na Mondrijana, koji karakteriše prvu izložbu, ova instalacija proizvodi vrstu anamorfoze, iskošenog pogleda koji afirmiše "skriveni rad" i potencijale Mondrijanove umetnosti i njegovog duhovnog korpusa. Ako prva izložba insistira na onome što je manifestno i evidentno, ova instalacija otkriva ono što je latentno i nevidljivo, ono što Mondrijana re-aktuelizuje ne samo u sferi aktuelnog likovnog, već, što da ne, i pornografskog i scenskog izraza. Možda je najbolja ilustracija ovakvog pristupa drama Toma Stoparda "Rozenkranc i Glidenstern su mrtvi", jedan sjajan komad, u kome sporedni likovi iz Šekspirovog "Hamleta" postaju glavni junaci. Hamletova psiho-drama se tu promatra iskošenim pogledima dvojice marginalnih likova koji, sticajem okolnosti, od svedoka postaju žrtve zavere oko Hamleta. Na isti način reaguje i ova izložba. Ona svesno i, rekao bih, jednim briljantnim rezom zaobilazi sve ono što smo već znali o Mondrijanu, zarad onog što bismo mogli smestiti u parafrazu: "Sve što ste oduvek želeli da saznate o Mondrijanu a niste se usudili da pitate". Ovaj rad najbolji je protivodgovor kritici koja se zaglibila u modernističkoj rešetki, a uputstvo toj istoj kritici kako bi i sama trebala da iščitava Mondrijana nalazi se u tekstu Jovana Čekića koji prati ovaj rad. Ovde se neposredno manifestuje nadmoć umetničkog nad kritičkim diskursom koji na ovaj način otvara sebi širi prostor kretanja unutar modernističkog korpusa nego što ga ima kritika. Kako kaže Benjamin, smisao revolucije je da prekine pogrešan kontinuitet istorije, kao kada putnik shvati da voz ide u pogrešnom smeru i pritisne kočnicu za slučaj opasnosti. A ta kočnica je, da završim, u našem slučaju upravo Mondrijanov korbač izložen usred Narodnog muzeja u Beogradu.

*Da se vratimo tvom radu u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu. Kako ti to danas vidiš?*

Pet i po godina provedenih u Muzeju predstavlja jedno dragoceno iskustvo, pre svega zbog svakodnevnog kontakta sa najbogatijom zbirkom jugoslovenske umetnosti XX veka. Međutim, već u vreme mog dolaska Muzej je bio zapao u duboku koncepcijsku, komunikacijsku i finansijsku krizu. Kao što je to njegov osnivač i dugogodišnji upravnik Miodrag Protić više puta istakao, Muzej je sazdan po uzornom, hegemonističkom modelu koji je 20-ih godina postavio Alfred Bar, osnivač njujorškog muzeja moderne umetnosti. U pitanju je jedna istoricistička muzeo-

logija koja dela reprezentuje u hronološkom sledu, prateći smenjivanja stilskih formacija, pokreta, poetika, pojedinaca. Ovaj model, koji je dugo godina neprikosnoveno vladao svetskim muzejima i sam je produkt modernističkog purizma koji strogo klasifikuje i razdvaja dela po stilskim grupacijama što znači da je, kao i sam modernizam, zatočenik ideala progressa i inovacije.

Kada sam počeo da radim u Muzeju shvatio sam da postoji potpuna analogija između Protićevih knjiga i muzejske postavke. Ako postoji snažna veza između muzeologije i historiografije, onda je jasno da su Protićeve knjige vodiči kroz muzejsku postavku koja je opet ilustracija teza iznetih u knjigama. Tada sam shvatio da je ovaj model anahron i neprimeren vremenu u kojem živimo, da proizvodi dezinformacije i da je kao takav opasan jer navodi na pogrešne, često besmislene zaključke. A znamo da je strategija savremene muzeologije u stvaranju značenja a ne istorije. Ideja da se istorija odmotava poput klupka i da linearno redanje fenomena samo po sebi proizvodi značenja relativizovana je razvojem same umetnosti ali i tehnikama posmatranja primerenim savremenom posmatraču. Kako je to formulisao Rudi Fuks, Sezan postavljen u istom prostoru sa Džadom i sam deluje kao savremeni slikar jer se u tako uspostavljenoj relaciji skreće pažnja na formalne elemente Sezanovog slikarstva koji nalaze svoje analogije u savremenoj umetnosti. To skokovito, problematsko premošćavanje distance između moderne i savremene umetnosti jedan je od temelja savremene muzeologije koja, dakle, sve više insistira na proizvodnji specifičnih značenja, na tematizacijama koje čitanje istorijskog materijala čine produktivnijim i uzbudljivijim od prostog muzejskog hoda kroz vreme. Muzej je umesto vremenske mašine danas shvaćen kao veliko polje poredjenja, jer je to jedini način da se istorijska dela aktuelizuju u kontekstu savremenosti. Vraćajući se na beogradski Muzej, problem je u tome što Protićev pionirski model nije tokom vremena elaboriran niti kritički preispitivan, kako zbog snage Protićeve harizme, tako i zbog nepostojanja alternativnih koncepcija koje bi imale jako teorijsko i kritičko utemeljenje. Ovako, MSU je ostao konzerviran u duhu 60-ih, ne prateći savremene muzeološke trendove i ne prilagodavajući se novim okolnostima na samoj umetničkoj sceni. Možda je najveća Protićeva greška ta što nije oformio inostranu zbirku, jer kao što se srpska umetnost ne može sagledati izvan konteksta jugoslovenske, isto tako i imperativ razumevanja jugoslovenske moderne leži u njenom sagledavanju u širem evropskom, pa i svetskom kontekstu. Da postoji inostrana zbirka sigurno bi se i jugoslovenska umetnost drugačije čitala i vrednovala i tu se ponovo vraćamo na prethodni problem vezan za stalnu postavku. MSU je organizovao brojne izložbe inostranih umetnika i imao je

prilike da tokom svih ovih godina oformi internacionalnu kolekciju, ali to, iz meni nedovoljno poznatih razloga, nije učinjeno. Ako se setimo da je početkom 70-ih Muzej organizovao retrospektivu Iva Klajna, u vreme kada je ovaj umetnik bio gotovo nepoznat u Francuskoj i kada je Klajnova udovica bila spremna da po povoljnoj ceni nešto proda, onda je jasno kakve su šanse propuštene da MSU ude u red svetski relevantnih institucija u svojoj kategoriji. Da ne pominjem kakav bi uticaj takva zbirka mogla imati na razvoj umetnosti kod nas. Kolekcija inostrane grafike ne može da popuni ovu prazninu iz prostog razloga što grafika nije medij koji može dostojno da reprezentuje iskustvo moderne umetnosti.

Mi danas imamo jedan drugi problem, a to je aktuelna produkcija koja se samom svojom prirodom opire muzealizaciji. Taj proces je iniciran još krajem 60-ih sa "novom umetničkom praksom" i pojavama dematerijalizacije umetničkog dela, a danas je prisutan u širokom spektru onog što nazivamo instalacijom. Pre nekoliko godina u Italiji je među vodećim muzealcima i kritičarima vodena polemika o tome šta činiti sa delima Arte povere koja, radena u trošnim materijalima, počinju da propadaju, da nestaju. Polemika je vodena oko toga da li treba pustiti da delo proživi svoj životni vek i taj proces propadanja ili umiranja ostaviti vidljivim pred očima javnosti ili ih treba restaurirati ili čak ponovo proizvesti tamo gde je to moguće. Zagovornici obe teze imali su jake argumente, ali činjenica je da smo svedoci sve većeg ulaženja umetnosti u zonu imaterijalnog. Tom fenomenu je Liotar pre desetak godina posvetio izložbu u Boburu kojom je pokazao kako savremeni muzej sve više gubi auru svetišta, zaštitnog omotača za "besmrtna" dela i sve više postaje prostor zabave, edukacije, interaktivne komunikacije. Ako sama umetnost više ne insistira na besmrtnosti onda to ne treba da čini ni muzej koji mora imati sluha za duh vremena. On ima obavezu da dokumentuje i registruje umetničke pojave, ali ako polazi od premise da treba muzealizovati samo dela proizvedena u trajnim materijalnim nosiocima, kao što je to slučaj sa Muzejem savremene umetnosti, onda on falsifikuje istoriju. Taj Liotarov predloženi model pokazuje da se muzej može transformisati u jednu vrstu lavirinta, borhesovskog univerzuma, gde će se estetski i neestetski predmeti sučeljavati u jednoj postavci koja će reprezentovati široko vizuelno iskustvo.

S druge strane muzej može biti i "radni prostor umetnika", što je već odavno praksa u svetu. Zašto muzej ne bi naručivao i producirao radove namenjene izlaganju u određenim muzejskim prostorima ili u okvirima specifičnih projekata. Ti radovi mogu ostati trajni deo stalne postavke ili biti izloženi u jednom ograničenom

vremenskom periodu. Mnoga kapitalna dela savremene umetnosti nastala su na ovaj način. Možda je dobar primer iniciranja takve prakse projekat "Na iskustvima memorije", održan u Narodnom muzeju, koji je u periodu od godinu dana učinio ovaj muzej živim prostorom, delom aktuelne scene. Vraćajući se na Muzej savremene umetnosti, zaključiću da on mora radikalno da promeni svoju strategiju i politiku ako misli da i dalje obavlja svoju funkciju ili će se njegova agonija nastaviti.

*Ti si iz Muzeja prešao da radiš u Soros centar za savremenu umetnost. Koji su tvoji ciljevi, koji su ciljevi tog dela Soros fonda Jugoslavija, kojim ti rukovodiš?*

Soros centar za savremenu umetnost jeste program Soros fonda Jugoslavija specijalizovan za vizuelne umetnosti. Moj prelazak iz Muzeja u Centar značio je prelazak iz jedne uspavane i birokratizovane institucije koja je izgubila svaku vezu sa objektivnom realnošću u sferu jednog dinamičnog rada unutar same scene, koji pored iskustva kustosa i kritičara, zahteva i menadžerske kvalitete, što je za mene bio poseban izazov. Iskustvo rukovođenja Centrom, koji je član porodice od 15 centara rasejanih po zemljama Istočne Evrope i Balkana, za mene znači radikalna zaokret u mom pristupu umetnosti, jer sam se iz pozicije kustosa koji prati, arhivira i reprezentuje umetničke pojave, našao u poziciji aktivnog učesnika u produkciji i oblikovanju aktuelne scene. Soros centar nije institucija u klasičnom smislu reči, on je, kako volim da kažem, nešto kao "plutajuća institucija", ni na nebu ni na zemlji, koja obavlja sijaset različitih poslova vezanih za umetnost, a da pri tom nijedna od tih delatnosti bitno ne određuje profil Centra. Kada sponzorise umetničke projekte, mi obavljamo posao fondacije, kada prikupljamo dokumentaciju o savremenoj jugoslovenskoj umetnosti mi radimo muzeološki posao, kada organizujemo izložbe onda se bavimo galerijskim aktivnostima, kada pružamo informacije o stranim stipendijama i konkursima mi obavljamo posao kulturno-informativnog centra. Zbog toga je Centar u poziciji da izade u susret raznovrsnim potrebama i interesima, kako samih umetnika tako i kustosa, kritičara, studenata, medija i kulturne javnosti uopšte. Pri tom, Centar će se u budućnosti sve više orijentisati ka sopstvenoj kreativnoj produkciji, izložbama, izdavaštvu, seminarima, projektima vezanim za nove tehnologije, obnavljanju veza sa inostranstvom.

Možda najbolji primer koje novine u idejnom i produkcijskom smislu Centar unosi u naš sistem umetnosti, je naša godišnja izložba "Scene pogleda". Izložba nije imala ambiciju da panoramski predstavi jugoslovensku scenu niti da na

njoj arbitrira namećući svoje ideje i kriterijume kao apsolutne. Njena ambicija je bila da ponudi nov teorijsko–interpretativni model, da ustanovi nove produkcijske norme za poduhvate ovog tipa, kao i da stvori nov, autentičan zaplet na našoj sceni koji bi je pokrenuo iz idejne učmalosti koja je očigledno posledica dugogodišnje izolacije i materijalne nemaštine.

Jedan tako obiman projekat kao što je "Scene pogleda", ne bi mogao biti organizovan bez odgovarajućeg budžeta koji je Centar imao za tu svrhu i to je, sigurno, privilegija koju mi u Centru imamo u odnosu na kolege iz ostalih institucija koje greaju u materijalnoj oskudici. Međutim, činjenica je da su produkcijske norme u svetu danas dostigle takav nivo da se više nikakvi ozbiljni projekti ne mogu raditi bez jake finansijske potpore. Mi smo se godinama zavaravali da možemo dovitljivošću i duhovitošću, uz poneku caku, biti konkurentni na svetskoj sceni, što je ponekad i uspevalo, ali ta vremena su neumitno prošla. Siromašno društvo ne može proizvesti vrhunska umetnička ostvarenja i otuda sve veća migracija umetnika iz nerazvijenih zemalja u potrazi za sponzorima i mestom na umetničkom tržištu. Konačno, najvažniji elemenat za zdrav razvoj jedne umetničke scene jeste tržište na kome će sve vrste umetnosti imati svoj prostor, svoje galeriste, kritičare, kolekcionare, jednako kao i upliv privatnog kapitala spremnog da, na profitabilnoj ili neprofitabilnoj osnovi, investira u umetnost. U zemljama gde postoji razvijeno umetničko tržište država potpomože samo velike manifestacije i nekomercijalne oblike produkcije ili ono što bismo mogli nazvati alternativnom umetnošću koja nema tržišnu vrednost. Tako, na primer, francusko ministarstvo za kulturu finansira lokalnu alternativnu muzičku produkciju za koju velike diskografske kuće nisu zainteresovane. U našim specifičnim uslovima, Centar se skoncentrisao da potpomogne onu produkciju koja nema podršku ni države, ni tržišta i koja je kao takva prepuštena sama sebi. Naravno, odmah se postavlja pitanje pod kojim uslovima sponzori potpomažu umetnost i ja na to pitanje, kada je Soros fond u pitanju, odgovaram – nikakvim. Možda se upravo iz tog razloga funkcija Centra mnogima još uvek čini sumnjivom, jer je našem balkanskom mentalitetu, dodatno deformisanom gubljenjem svih vrednosnih parametara poslednjih godina, strana pomisao da neko iz inostranstva ulaže novac u umetnost ne tražeći ništa zauzvrat. Međutim, institucija kao što je Centar ne može da reši globalni problem kao što je materijalna oskudica sa kojom se većina umetnika susreće. Ako bi nadležni muzeji i galerije i sami počeli da produciraju umetničke projekte, ako bi otkupljivali dela po tržišnoj vrednosti umesto za mizerne, rekao bih, ponižavajuće sume praktično ucenjujući umetnike, ako bi se zakonskim regulativima smanjili porezi zarad ulaganja u kulturu, onda bismo mogli da kažemo da se stvari kreću sa mrtve tačke.

*Jedan si od članova redakcije New Momenta. To je značajan projekat, da ga tako nazovem, u našim okvirima. Kako ti sam sagledavaš rad i domete dosadašnjih brojeva?*

Od samog početka rada na časopisu, mi smo pošli od pretpostavke da ne želimo da pravimo klasičan art magazin. "New Moment" je zamišljen kao jedna produkciona mašina i to podjednako na ravni teksta, fotografije, umetničkih projekata, mode, dizajna, advertisinga. Znači, ne kritička refleksija i transmisija informacija, već autentična produkcija, prilozi koji se naručuju od saradnika i koji se, kada su u pitanju umetnički prilozi, misle i izvode u mediju i formatu časopisa. Takav pristup tekovina je časopisa istorijskih avangardi kojima "New Moment" ponešto duguje, ali taj model je itekako primeren ovom vremenu u kome mnoga iskustva istorijskih avangardi postaju ponovo aktuelna. Iz tog razloga je prvi broj časopisa i bio posvećen Valteru Benjaminu, ali je uvodni tekst istovremeno napravio luk i prema Bodrijaru čime smo želeli da ukažemo da je avangardna fascinacija raznovrsnim fenomenima masovne kulture i vizuelnih umetnosti danas, u eri vladavine ekranske slike, reaktuelizovana na novim temeljima. Od samog početka časopis je zahvatao široko polje vizuelnih umetnosti i kulturnih fenomena i pri tom se trudio da svaki broj bude različit od prethodnog, a u toj različitosti i neočekivan jer najlakše je napraviti jedan dobar model i potom ga beskonačno umnožavati. Ono što treba podvući jeste da smo od prvog broja otvorili prostor različitim vrstama diskursa, od teorije i kritike, preko esejistike i žurnalizma, do fragmenata i literarne fikcije, upravo zato što smo shvatili da se samo kroz jedno mešanje diskursa i kodova može stvoriti zanimljiva dramaturgija koja će biti podjednako interesantna ili provokativna, kako za domaće tako i za strane čitaoce, što se pokazalo ispravnim.

Ako bismo pokušali da definišemo vrstu časopisa kakav je "New Moment", onda bismo mogli da upotrebimo termin "suvereni medij", koji stoji u nazivu jednog teksta Herta Lovinka, jednog od urednika holandskog časopisa "Mediamatic". Suvereni medij je, kako kaže Lovink, dignut do ekstatičkih visina i prevazilazi stadijum apsorbovanja i transmisije informacija i kao takav on je autonoman medij koji nema mnogo referenci na spoljašnji svet, već izgrađuje sopstvenu, paralelnu realnost. Kao primere, on navodi neke hard-kor radio stanice u Amsterdamu i časopise koji izlaze isključivo u CD rom formatu. Mogli bismo reći da je "New Moment" suvereni medij prilagodan ovdašnjim uslovima i duhu. Iako konceptijski podgreva sopstveni narcizam kao dela po sebi, "New Moment" ipak gravitira prema sceni čijim se produktima hrani i nadahnjuje a koju pokušava

istovremeno i da oblikuje i obogati proizvodima iz sopstvene kuhinje. U tom smislu vredni pomenuti da su mnogi pojavu ovakvog časopisa, u vreme rasplamsavanja rata u Bosni, hiperinflacije i sveopšte depresije, dočekali kao neprimereno razmetanje glamurom i sjajem, govoreći da je takav časopis strano telo koje pruža lažnu i izveštačenu sliku objektivno sumorne realnosti. Međutim, posle četiri broja "New Moment" je i pored svih društvenih gibanja postao realnost za sebe, realnost koju je sam proizveo, a mnogi koji su ga u početku kritikovali sada su među njegovim stalnim saradnicima. Možda je problem te početne negativne recepcije i u tome što ljudi ovde nisu navikli da fetišistički uživaju u jednom luksuznom art časopisu, kao što nisu bili spremni da prihvate, a tu pre svega mislim na likovnu kritiku, jedan radikalno drugačiji model časopisa koji remeti i meša ustaljene kodove i navike. Konačno, "New Moment" je odličan reprezent naše kulture u svetu jer su reakcije iz inostranstva, prevazišle sva očekivanja. Možda smo proizveli i kontraefekat, možda "New Moment" reprezentuje jugoslovensku umetničku scenu boljom nego što ona objektivno jeste, možda je, da budem urednički neskroman, časopis jači od same scene.

*Bavio si se proučavanjem Bodrijara. Kako vidiš njegovu ulogu i ulogu ostalih teoretičara u savremenoj umetnosti i civilizaciji uopšte?*

Ja nisam nikakav bodrijarovac, ako si na to mislio, već sam samo koristio neke njegove teorijske postavke u svojim interpretacijama pojedinih umetničkih pojava. Bodrijara smatram važnim teoretičarem socio-ekonomije slike i prirode objekta i sa tih pozicija su mi njegove teze prihvatljive, jer su mi pružile nepristrasan, ali lucidan uvid u status umetničkog dela u savremenom konzumerskom društvu. Međutim, teorijski prostor u kome se krećem mnogo je širi od Bodrijarovog, jer tu su i Derida, Virilio, Lakan, Žižek, Fluser, Delez i drugi.

Ono što Bodrijara čini toliko popularnim misliocem nisu samo njegove teze, već i briljantna stilska eksplikacija tih teza. Bodrijarov primer pokazuje da teorijski diskurs ne mora biti hermetičan i nerazumljiv za širu publiku kao što se to obično misli. Savremena teorija lišena je akademske krutosti i hermetičnosti i više ne obitava isključivo u zatvorenim akademskim ložama specijalaca, već se sve više otvara širem čitalačkom auditorijumu. Umesto neprozirnih teorijskih diskursa prošlosti danas su na sceni vrsni stilisti kao Bodrijar ili Sloterdijk čije se knjige masovno konzumiraju upravo zato što predstavljaju uzbudljivo i zavodljivo štivo koje na momente ima vrednost književnog diskursa. Čak se govori o estetizaciji

teorijskog diskursa. Savremena teorija podjednako korespondira sa velikim metafizičkim sistemima i savremenom umetničkom produkcijom, konzumerskom kulturom, pornografijom, modom, medijima i slično. Upravo takvu vrstu teorije, lišene dogmatizma i akademske ozbiljnosti, neguje i časopis "New Moment" u okviru koga smo razvili koncept teorijske publicistike pod kojom podrazumevamo teorijski diskurs pisan jasnim i jednostavnim jezikom dostupan široj čitalačkoj publici. Naravno ta profanizacija teorijskog diskursa ne znači njegovu vulgarnizaciju već prekodiranje, sažimanje, omekšavanje.

Svaka teorija danas konstituiše sopstveni identitet inkorporiranjem drugih identiteta, kontaminacijom, parazitizmom, transplantacijom, ucenom. Ono što je zanimljivo jeste da se pri tom koriste i elementi teorija koje se kritikuju i osporavaju. Tako, na primer, u francuskom strukturalizmu jednako kao i kod Boudrijara inkorporirane su neke marksističke filozofeme. Ovo teoriju čini bliskom umetnosti jer i umetnost, videli smo to kada smo razgovarali o instalaciji, insistira na operacijama prisvajanja, bilo da je u pitanju ready-made, citat, simulakrum, remake. Upravo taj antidogmatizam i ležernost koji obe neguju otvara vrata plodotvornog dijaloga i razmene, čini mi se više nego ikad u ovom veku. Uzmimo slovenački slučaj za primer. Projekat "Neue Slovenische Kunst" ne bi bio moguć bez snažnog sadejstva teoretičara kao što su Žižek, Močnik, Erjavec, Gržinička i dr. Možda je najznačajniji produkt proizveden u ovoj umetničko-teorijskoj laboratoriji kritika totalitarizma koja je, videli smo to kasnije, imala i šire domete, delimično utičući na društvena gibanja u Sloveniji tokom 80-ih. Takode bih izdvojio slučaj američkog časopisa "October" i grupe teoretičara i istoričara umetnosti okupljenih oko njega koji su najzaslužniji za američku recepciju francuskog poststrukturalizma. Ono što je najvažnije, jeste da je ova teorijska grupacija izvršila značajan uticaj na deo američke umetničke scene 70-ih i 80-ih, ali da su i mnoge njihove teorijske postavke nastale pod uticajem same umetnosti. Naravno, izuzimajući slovenački slučaj koji je nastao u specifičnim uslovima jedne male sredine, ni umetnost ni teorija danas nemaju velikog uticaja na socijalnu sferu, ni kod nas ni u svetu. Ako je modernizam gajio utopijsku veru u globalni projekat transformacije celokupnog društva, a postmodernizam odustao od ovih maksimalističkih zahteva infiltrirajući se u socijalnu sferu strategijama prerusavanja, prisvajanja i simulacije, umetnost 90-ih je u nezahvalnoj poziciji da mora grčevito da se bori za svoj identitet, jer je samo društvo, ekspanzijom ekranske slike i sofisticacijom produkata konzumerske kulture, u toj meri estetizovano da su svi vrednosni kriterijumi kojima se umetničko delo definiše kao takvo, potpuno relativizirani. Izlišno je pomenuti da je i estetika



kao specifična naučna disciplina nestala. U epohi brzine i trenutačne konzumacije i umetnički i teorijski diskurs moraju i sami uvažiti taj brzinski faktor konzumacije, moraju biti svesni da se brzo i lako troše i iscrpljuju, da više ništa nije stabilno i nepromenljivo, pa ni njihov smisao i identitet. Više nego ikada ranije i umetnost i teorija podležu tržišnom sistemu razmene i potrošnje i samo oni diskursi koji uspeju da se tom sistemu prilagode imaju šanse da opstanu i ostave nekakvog traga.

*I za kraj, čime se sada baviš?*

Poslednjih godina bavim se fenomenom pogleda i na tu temu sam već publikovao nekoliko tekstova i organizovao izložbu "Scene pogleda". Fascinacija pogledom kao fenomenom za sebe sigurno proizilazi iz mog iskustva istoričara umetnosti, ali sam poseban podstrek za istraživanja dobio putujući po zemljama Bliskog Istoka i proučavajući ulogu pogleda u islamskoj kulturi. Stoga se moja istraživanja na ovu temu ne kreću samo u oblasti umetnosti već zadiru i u kulturološke i antropološke, interdisciplinarne vode, sve do pornografije i turbo-folka. Samim tim jasno je da je u pitanju jedan komparativistički pristup koji sučeljava zapadnu i istočnu optičku paradigmu i varijacije pogleda i to je ono što ovaj rad čini posebno uzbudljivim. Neke od teza već su uobličene, a neke čekaju dalja putovanja i terenski rad kako bi se do kraja uobličile i verifikovale. Nadam se da ću u skorijoj budućnosti biti u prilici da ta saznanja publikujem u formi knjige.





## DRUGA MODERNA I KRITIKA POSTMODERNE





## **NOVA APSTRAKCIJA**

### **HEINRICH KLOTZ**

Postmoderna kao odgovor na kraj avangarde i na funkcionalizam nije bila kraj moderne. Fikcionalnost postmoderne nije vodila kraju već reviziji moderne. Revizija moderne nije uništila apstrakciju, kvintesenciju umetnosti 20. veka, već ju je revidirala. Dok je nastankom postmoderne arhitekture povratak na istorijske datosti potpomogao ponovno osvajanje jedne prikazane fikcionalnosti, a u slikarstvu je novu figuraciju vratio pripovedanju, sada su samoutemeljeni termini ti koji umetnost i arhitekturu sadašnjosti opet povezuju sa korenom moderne. Nova apstrakcija i dekonstrukcija jesu estetski izrazi na početku jedne druge moderne.

Umetnost sadašnjice kroz celu postmodernu dospeva do jednog novog stanovišta s onu stranu programskih konflikata prošlosti. Dekonstrukcija i nova apstrakcija su zadržale fikcionalnu distancu prema životu – baš kao i postmoderna. Ukazujući na osnove moderne i istovremeno prevazilazeći istorijske i neofiguradne pomoćne konstrukcije postmoderne, druga moderna osvaja neočekivani zamah jedne nove apstrakcije. Druga moderna je rezultat pokreta koji je početkom stoleća kao avangarda stvorio osnove moderne, kojoj je inače bio zabranjen razvoj u 30-im godinama, a koja je zatim nastavljena kao posleratna moderna, da bi se zatim etablirala kao svetska moderna izgubivši svoj karakter napretka, zatim kao revizija moderne (postmoderna) ponovo zadobila estetsku fikcionalnost i sa njom zajedno osnovala drugu modernu.

Danas, međutim, ne postoji avangarda kakva je postojala početkom ovog stoleća. Novi rezultati druge moderne prošli su gotovo neprimećeni. Nikakvih bubnjeva, nikakvih dramskih izliva! Utisak je kao da je to samo stvar umetnosti da se razmišlja o suštini moderne. Mi ne objavljujemo nikakvu novu dogmu. Umetnost sadašnjosti nema nikakav stil; ona se ni najmanje ne pomera napred i ona ne pripoveda samo JEDNU priču.

Slikarstvo ima različita lica. Na jednoj strani širi se predeo predmetnih fikcija koje dosežu do slatkastih scena kiča: Kič kao umetnost! – je parola: Jeff Koons, Kenny Scharf, Milan Kunc su njeni proroci. Na drugoj strani, izdvaja se scena novih prostornih instalacija i environmenta, njen najpoznatiji predstavnik je Ilja Kabakov. Svaka vrsta figuracije, realistička, kao i simbolistička, zahteva uvažavanje. I skulptura pokazuje figurativne tendencije, pre svega kod nemačkih umetnika Baselitza i Lupertza. Stephan Balkenhol i Thomas Schutte jesu vodeće figure ove tendencije ka oduhovljenoj predmetnosti.

Ono što, međutim, pluralističkoj sceni daje neočekivane akcente to je nova apstrakcija. Ona nije više argument u jednom zatvorenom diskursu avangarde, već je sastavni deo jednog iscrpljivog potencijala, jednog obuhvatnog fundusa modusa. Ovi nisu više zatočeni u ili – ili posledicu napretka i ostajanja, već su se oslobodili od tereta stalnog dokazivanja. Iz postmoderne scene stilske šarolikosti izdvaja se tendencija ka jednoj neprogramski slobodnoj apstrakciji koja više nije pozvana da avangardistički dolazi na kraj slike ili da se nastavlja na ivici fikcionalnosti. Ona, naprotiv, ponovo dozvoljava estetiku kompozicije sa bestežinskim gestusom i oslobođenim potezom kičice na platnu velikog formata.

Od ovog oslobađanja profitirali su mnogi slikari koji su do sada polazili od predmetnosti. Georg Baselitz je klasičan primer. U svim fazama svog razvitka on se držao preostalih čestica mimeze. On sada rizikuje slobodnu apstrakciju kao što to pokazuju nove slike. Albert Oehlen, nekada jedan od Novih divljih, došao je na svoj suprotni pol tako što ostatke predmetnosti formalno razbija slikom i – ostavljajući iza sebe plevu mimetskog – svoje slike preobražava u proslave nastanka apstrakcije. Slično se ponašaju mnogi Amerikanci stare postmoderne, pre svega Julijan Schnabel.

Na izložbi Documenta 9 se vidi da je apstrakcija proslavila svoj veliki povratak: Ellsworth Kelly, Gerhard Richter, Helmut Dorner, Per Kirkeby, Brice Marden, Gunther Förg, Juan Usle, Meuser, Ingeborg Luscher, Eugene Leroi, Jonathan Lasker, Kurt Kocherscheidt, Ernst Caramelle, Pier Paolo Calzolari, Michael Buthe i drugi. U meri u kojoj ti dokumenti treba da daju svedočanstvo i o aktuelnosti sadašnjih razvoja, ovde je dokumentovana aktuelnost Nove apstrakcije.

Nova apstrakcija ostaje bez programski eksplikativnog odnosa prema diskursu istorijske moderne. Apstraktna kompozicija gradi onaj osnovni sastojak moderne koji je preživeo promenu stilova i koji poput magnetu sa različitih pozicija privlači umetničku ispovest. Apstrakcija postoji nezavisno od aktuelne programatike. Ona je istorijski sediment moderne koji kao fundus istorije uvek iznova stoji na raspolaganju. Ono što sada ostaje od projekta moderne jeste umetnost s onu stranu napredujućeg diskursa moderne, jeste jedno neprihvatanje njenih krajnjih rezultata.

Nolandovi Targets Stellini i Kellyjevi Shaped canvas kao najpoznatije formulacije estetske stvari igraju još uvek verovat-



no estetsku, ali ne i programatsku ulogu. Sam Stella se vratio široko postavljenim kompozicijama. To su trodimenzionalne re-ljefne slike čije bespredmetne figuracije ulaze u prostor i zahtevaju multimedijalnu poziciju između plastike i slikarstva. Naglašene karakteristike subjektivnog jesu na geometrijskim komadima forme naslikane strukture od kičice i krede. Slikarsko kao vlastiti izraz, spontanost naslaganih boja nalaze se u naglašenom kontrastu sa mehanički hladnim okruženjem.

Povratak apstraktnoj slici kao slikarskom ostvarenju jeste tendencija koja se svuda može posmatrati. Jedna od posledica jeste i novo vrednovanje Emilia Vedove i Willema de Kooninga kao velikih predstavnika apstraktnog ekspresionizma.

Glad za slikama o kojoj je govorio Wolfgang Max Faust nije samo glad za slikom, već za naslikanim, za otvorenom slikom koju je čovek napravio svojim subjektivnim rukopisom. Ovo slikanje znači, međutim, opet komponovanje, ono znači novo all over jednog Pollocka, ono znači ići iza instant slike i iza Shaped canvas-a kao najriskantnijih krajnjih pozicija da bi se nadahnutom neposrednošću struktura slikarske kičice u kompoziciji vratila ravnoteži i uravnoteženju ili uništenju ravnoteže i razaranju celine.

Apstraktne slike Gerharda Richtera jesu veliki pokreti ponovo osvojene čulnosti i oslobođene boje, predstavljaju oslobađanje od umetničko-teorijskih strategija radi održavanja slike na krajnjoj granici umetnosti. Apstraktna slika u povorci Kandinskog proslavlja svečani povratak. Richterove slike predstavljaju pojam jedne čiste estetike apstraktne slike koja ostaje na distanci od života i dovoljna je sama sebi. Patos razgraničenja ustuknuo je pred velikom formom. Time je učinjen značajan korak da se moderna oslobodi od svakog programatskog opravdanja i da odustane od one uloge umetničkog dela koja ilustruje misaonu eksplikaciju. Richterove slike ne moraju se više objašnjavati u nekom teorijskom odnosu; a one takav odnos i ne objašnjavaju. One u tekućem estetskom diskursu ne zauzimaju neku poziciju, već se same po sebi razumeju. Time druga moderna zahteva samorazumljivost umetnosti, ona osvaja novu slobodu lepog. Slika je oslobođena potrebe za objašnjavanjem koja podleže obavezi diskursa. Nakon dugog zaleta koji je trajao skoro celo jedno stoleće, apstraktna kompozicija postala je pojam slikarstva.

Time se menja i naše očekivanje o važnosti moderne i njenom istorijskom razvitku. Ako je još Peter Bürger estetsku situaciju sadašnjice diskvalifikovao kao situaciju nestvaralačkog ponavljanja i zamerio umetnosti našeg vremena da samo prežvakava ono što je već dala avangarda, onda smo mi na suprot tome svedoci procesa koji modernu izdvaja iz izandale šeme inovacije i repeticije. Predstava niza epoha koje pravolinijski nabrajaju jednodimenzionalno nizanje razvojnih pozicija i poznaju samo ukidanje starog putem novog koje nastupa, smenjuje sada jedan novi istorijski model koji razlikuje osnovne motive što prevazilaze epohe od promena stilova koji se u njima odigravaju.

Ako su različiti stilovi renesanse, manirizma i baroka nosili sa sobom jake promene, oni su ipak svi imali osnovu koja je pripremljena u ranoj renesansi (studije antike, kontrapost, perspektiva itd.) koja se zadržala bez obzira na promene u stilu. Studije antike iz rane renesanse ostale su osnova manirizama baroka i rokoka. Dok se stilski vokabular formi menjao, osnovne takozvane novovremenske estetike i dalje su prenošene kroz epohe.

Na sličan način i moderna obećava da posle takozvanog kraja novog vremena postane nova osnova za dolazeće stilove koji će važiti za mnoge epohe. U slikarstvu je apstrakcija fundament; ona se na kraju stoleća prepoznaje kao jezik koji više ne podleže promeni inovativnih i repetativnih faza istorije.

#### Naslikana geometrija

Za razliku od avangarde koja je na kraju završila u proračunatoj geometriji i s onu stranu svakog slikarevog samosvojsva htela da postigne najviši stepen objektivnosti, nova apstrakcija slavi subjektivni gest. Nije više interesantna dalekosežna kalkulacija jednog Maxa Billa koji je u krajnjem distanciranju od Ja, u vehementnom uništavanju samoizraza želeo da pronade nedohvatljivo objektivno rešenje estetskog rezultata. Billove slike deluju kao štampane. Geometrijske figure izgledaju kao da su izračunate, a ne naslikane.

Radovima Maxa Billa pridružila su se i dela slikara kao što su Richard Paul Lohse, Victor Vasarely i drugi; jer stara čarolija geometrijskih skrivalica i serijskih tokova, demonstracije racionalističkog pronalaženja forme, izgubili su svoje dejstvo.

Druga moderna nikako ne znači da se svi dogmatski modernisti koji su nestajali pred pojavom postmoderne sada s pravom opet pojavljuju. Moderna je prošla kroz postmodernu i od nje je preuzela estetsko iskustvo, fikcionalizaciju umetnosti. Nova apstrakcija nije nikakva računaska moderna, ona nije nikakav povratak na ono što je bila ranije.



### Sean SCULLY

Scullyove apstraktne slike jesu geometrijske kompozicije. One su naslikane slobodnom rukom, i nisu proračunate. Svaka od šarenih dasaka od kojih se kompozicija sastoji naneta je na platno slikarskim postupkom. Nedostatak oštine lako neravnih linija i pentimenti svedoče o slobodnom nanošenju boje. Oštro razdvajanje površina pomoću egzaktnih linija nije poželjno. Ni mere ni proporcije nisu merene lenjirom. Površine su nastale spontanim, slobodnim odlučivanjem tokom slikarskog postupka. Utisak je da je geometrija nastala, a ne da je unapred bila zadata.

Scully naglašava geometriju koju određuju subjektivne odluke putem efekata slike u slici. U sred jedne relativno homogene kompozicije svoje mesto je našla jedna druga ili čak treća kompozicija – kao da površina platna nosi jedan naslikani krpež. Ove umetnute umanjene kompozicije deluju kao odskakanje u merilima. Neometana homogenost celine dovedena je ovim umetanjem u pitanje. U geometriju ulazi jedan iracionalni element, svet slike se povinuje dvama različitim merilima. Jedna slika: dve slike! Jedinstvo slike raspalo se na dve kompozicije i obe daju novu, treću. Slika kao geometrijska kompozicija u dva dela dovodi svesti činjenicu o slobodnom geometrijskom komponovanju: to je priča – fikcija.

### Gunther FÖRG

Förgovi radovi jesu svesni činovi oslobođenja od geometrije koja uprkos tome ostaje pretpostavka njegovih slika. Kad se pogledaju stroge vertikalne pruge koje dele njegove slike, čovek bi poverovao da je on hteo da izrazi monumente konstruktivizma. Pa ipak su površine – grede i sektori – oslobođene od vođenog rukopisa. Kao da nastaje jedna druga ravan ispod geometrije greda koja se iracionalno i naizgled nekontrolisano brine nasuprot geometrijskoj vezanosti za jedan liberalni red. Subjektivni rukopis se probija i produbljuje kompoziciju koja se površinski sastoji samo od strogo odmerenih površina. Preduslov za prikazivanje takvih odnosa napetosti između geometrije i duktusa jeste veliki format slike koji za slobodne poteze kičicom ostavlja prostora pri čemu dolazi do izražaja njegova stegnuta struktura. Förgove slike nisu nikad, uprkos kalkulisanim i odmerenom proporcionisanju, spale na nivo sitničavih računarskih primera. Njihov karakter dolazi još više do izražaja u olovnim slikama koje se grade na unapred datim mrljama olovne površine i pastozno nanesenim površinama boja i obojenim gredama.

Geometrija postaje monumentalna; nastaje jedna konstruktivizmu tuđa veličina koja prevazilazi pedantno povučene okvire. Ono što smo mislili da poznajemo kao geometrijsku igru kasne moderne, ovde je poprimilo drugu dimenziju. To je fikcija.

### Helmut FEDERLE

Na prvi pogled Federleove slike izgledaju kao klasične geometrijske vežbe: jedan krug, jedan na levu stranu otvoren kvadrat. Već drugi pogled menja prvo opažanje iz samih osnova. Obe ove forme u crnom na stegnutoj oker zelenoj pozadini stupaju u odnos napetosti jedne prema drugoj. Krug i otvoreni kvadrat nisu zamrznuti u jednom ravnodušnom geometrijskom poretku, već se međusobno prožimaju. Oni nadrastaju svoje neposredno značenje i izazivaju asocijacije od kojih se očekuje dublji smisao. Pa ipak, ova slutnja jednog određenog sadržaja ne biva sasvim opravdana. Verujemo da prepoznamo arhajske znake koji svedoče o dva suprotstavljena sveta i koji – međusobno se razdvajajući – ipak ostaju u međusobnom odnosu. Geometrija se pretvara u nešto drugo – ona postaje znak smisaonih sadržaja koji se mogu naslutiti, ali ipak ostaju zatumljeni.

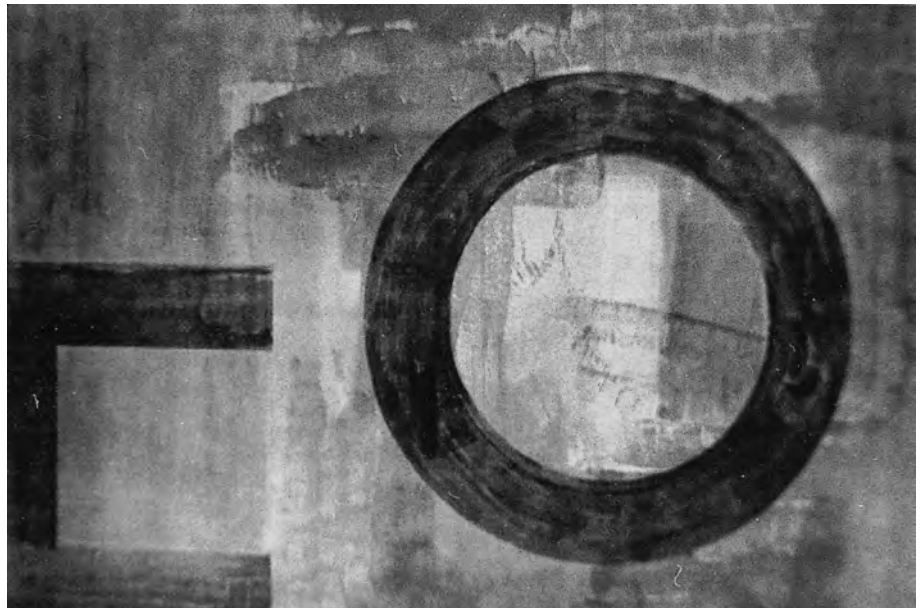
Slika nije nikakva konstruktivistička kompozicija, već je prikaz nečega što još uvek ne poznajemo: ona je fikcija.



### Dekonstruktivizam

U arhitekturi se iz istorijske postmoderne izdvajaju negde od 1978. godine dva zanimljiva razvoja. Vodeće figure ovog nedavno kao dekonstruktivizam imenovanog pravca u današnjoj arhitekturi jesu Holanđanin Rem Koolhaas, Amerikanac Frank Gehry, grupa arhitekata iz Austrije Coop Himmelblau i nemački biro Günther Behnisch. Sem toga i Daniel Libeskind je svojim serijama duboreza odredio 1980. kao godinu rascepane estetike; Peter Wilson i Peter Eisenman spadaju takođe među inicijatore novih tendencija.

Dekonstruktivizmu u oblasti arhitekture odgovara nova apstrakcija u slikarstvu.



Pozivanjem na samoosnovu ahistorijski jezik moderne, dakle uz korišćenje vokabulara oslobođenog istorije, novi pravac gradnje okreće se od svrhovitog racionalističkog funkcionalizma. Slično istorizirajućoj postmoderni, dekonstruktivizam nastoji da ostvari jednu likovnu arhitekturu i da time ponovo zadobije fikcionalni karakter umetničkog dela. Ovo se odvija putem razbijanja i cepanja zatvorene forme.

Dekonstruktivizam je uprkos svom ahistorijskom samoosnovanom – modernom – vokabularu ispunjen semantičkim naznakama. Dekonstrukcija ne znači odustajanje od sadržaja, već ona znači semantičko aludiranje uz pomoć apstraktnog vokabulara. Fikcionalnost je u apstrakciju primljena, a ova je iz sebe nije isterala.

Tema ove arhitekture jeste ugrožavanje celine, teško ustanovljavanje jednog problematičnog jedinstva. Glatki kontejneri funkcionalizma ili mišićava betonska brda brutalizma jesu neposredne suprotnosti tome. Ono što je ovde predstavljalo zatvoren oblik i neproblematičnu celinu, dekonstruktivizam dovodi sada u pitanje.

Pobuna protiv glatke perfekcije i saglasnosti koja protiče bez ikakvog otpora upravo je u punom jeku. Ono što je pre nekoliko decenija u Birou Behnisch apostrofirano kao neskladno sudaranje neodgovarajućih delova, postalo je sada jedna sveobuhvatna estetika. I Peter Eisenman je za svoje projekte pronašao programatski odnos sa dekonstruktivizmom: prepreke i lomovi, stara Eisenmanova tema, pretvorili su se sada u jedno dekonstruktivističko između. Zaha Hadid, koja je došla iz biroa Rema Koolhaasa (OMA) dovela je rascepanu estetiku do svog trenutnog vrhunca i uništenje celine dovela do te mere da se teško koji njen projekat može izgraditi. Njeni visokoestetizovani projekti bivaju, međutim, vrlo brzo realni, čim arhitekta biva suočena s konkretnom situacijom.

Dekonstruktivizam je brzo našao svoje pristalice zato što on ukazuje na izložene kvalitete arhitekture koji su do sada izbegavani, i to svesno: na sumnjivu čvrstinu i stabilnost, rascepanu konsistenciju, razorenu celinu. Dekonstruktivistička arhitektura prevazilazi na kraju sve te opasnosti i proslavlja, uprkos opasnim protivsilama konačno dovršavanje jedne gradnje: sumnjivu i tešku celinu. To je izložbeni sadržaj ove arhitekture, fikcija. Izražajna snaga ovih konstruktivističkih gradnji je tako jaka i slikovita, da ih je autor ovih izlaganja uračunao u postmoderne. Ukoliko smo spremni da historizirajući povratak ne vidimo kao najvažniju karakteristiku postmoderne, već fikcionalnost, onda se i dekonstruktivizam može uračunati u resemantizujuće tendencije postmoderne. Druga moderna, tako glasi naša teza, proizlazi iz postmoderne, ona je čak u njoj sadržana i vokabularom samoosnovane moderne artikuliše moduse fikcionalnosti.

Očevi dekonstruktivizma, Coop Himmelblau, Gehry i Koolhaas nisu uopšte koristili izražajno i značenjski jaka sredstva istorijskih citata, već su od početka, još u najslavnija vremena postmoderne verovali u intenzivnost prikazivanja koje podleže idejama moderne. Naročiti učinak ovih arhitekata sastoji se u tome što su pojačali tradiciju moderne uprkos njenom funkcionalističkom neuspehu i njenoj brutalističkoj praznini, i to tako što su apstraktnu formu iskoristili na sadržajne iskaze. Predmetnost istorijskih spoznajnih oblika oni su, međutim, odbili.



Nastavak moderne sredstvima dekonstruktivizma znači da joj se otvaraju neočekivane perspektive i sredstva prikazivanja kakva joj na početku uopšte nisu stajala na raspolaganju. Redukciji arhitekture na primarne forme geometrije, velikoj, ekonomskim razmišljanjima podsticanoj strasti vremena oko 1930. i oko 1950/60. sada suprotstavljaju se sredstva koja predočavaju sasvim drugačije prikazane sadržaje nego što je to izgledalo moguće pod uticajem funkcionalnih dogmi o svrishodnosti. Ukoliko se sagledaju, nažalost gotovo nikad realizovani, a od 1980. nastali projekti Coop Himmelblau, oni izgledaju kao demonstracije protiv čistih sadržaja moderne egzistencije: u pitanje je dovedeno postojanje zaštitnog kućišta, razaranje oblika je u poslednji čas izbegnuto. Fikcija je stekla novu udarnu snagu.

Nove perspektive nisu, međutim, otvorili samo arhitekthe dekonstruktivističke prethodnice kao što je Coop Himmelblau. Odustajanje od pravougaone geometrije moderne doseže u svakodnevicu arhitekture. Tako, na primer, verovatno najveći biro za planiranje u SAD, Ellerbe Becket, skreće na sebe pažnju projektima koji se gotovo raskalašno i obesno suprotstavljaju tradiciji moderne. Doduše, njihov ugaoni raspored dva dela višespratnice ima da svoje postojanje zahvali moderni. Ako se, međutim, viši deo višespratnice toliko izvija iz vertikale da se čovek uplaši i kao da se ne povinuje zakonima statike, onda je reč o dekonstruktivističkom protestu protiv dobroočuvane celine koja poprima vid demonstrativnog gesta. Ptičja perspektiva pojašnjava riskantno izbočenje visokospratnice neposredno pred njen pad. Arhitekta i nalogodavac preuzimaju na sebe veliki napor da preobrazu aranžman geometrijskih tela u fikcionalan oblik uspravljenosti i upadanja. Materijalom višespratnice ispričana je priča koja kompletnu gradnju prepušta fikciji. Ovde je, međutim, vidljiva i opasnost manirizma budući da pripovedanje o višespratnicama sklonim padu ne dozvoljava da se više javi i jedna druga misao.

#### Rem KOOLHAAS

Dekonstruktivizam je bio metod kojim se odustajanjem od istorijskog vokabulara razvija jezik jedne arhitekture koji se mogao koristiti kao materijal za fikcionalno izlaganje. Pa ipak dekonstruktivizam ima različite zastupnike. Tako je na primer rascepljena estetika Coop Himmelblaua jedna stvar po mnogo čemu posebna.

Rem Koolhaas koji važi kao jedan od rodonadžnika dekonstruktivističkog uništenja zatvorenog građevinskog tela i koji je uticao na niz arhitekata, između ostalih na Zahu Hadid, nikad nije mogao da se odluči da poništi stereometrijske osnovne oblike građevinskih tela: "Zgrada se ne sastoji od odlomaka, nego od prostorija", govorio je Koolhaas. On se u svojim građevinama i projektima zadovoljio pojedinačnim dekonstruktivističkim elementima koji su u tradicionalnu modernu gradnju uvedeni kao iritacija. Tako je on jedan bungalov postavio na beznadežno, haotično pomešane osnove kao što je njegova porodična kuća u St. Cloudu. Ili je rešetke ćelija zatvora u Arnhajmu projektovao krivo tako da je nastao iritirajući utisak jednog nesigurnog sigurnosnog trakta.

Preuzimajući na sebe slobodu da uz pomoć pojedinačnih iritativnih oblika razvija svoju likovnu poeziju Koolhaas je uspeo da tela zgrada održi u njihovoj ukupnosti. Mnogi njegovi projekti podsećaju na arhitekturu pedesetih godina: vlada stroga geometrija koju ožvljavaju kontrastivni materijalni efekti. Odavde nije dalek put do estetike koja podleže idejama moderne, koja se od projekata 20-ih i 50-ih godina razlikuje po tome što sebi dozvoljava mnoge slobode. Arhitektura Rema Koolhaasa je nedoktrinarna i ne određuje je rigorizam da podnosi avangardističke dokaze.

Ovo važi i za njegovog nemačkog generacijskog druga Hansa Kollhoffa koji slično kao i Koolhaas upotrebljava forme moderne gradnje kao da je svaka postmoderna sumnja prevaziđena frustracija.

#### Promena roda: fotografija

Prelaz ka novim rodovima predstavlja u istoriji umetnosti i promenu paradigmi u meri u kojoj se uz pomoć jednog novog medijuma može reći ono što se do sada nije više moglo reći kroz stari medijum.

Dok je u slikarstvu moderne dominirala apstrakcija, u medijumu fotografije je ostala navika da se odslikava realnost (što je opet tokom 60-ih godina dalo podsticaja fotorealizmu). Fotografija je, istina, dosta dugo patila od navodne mane da zbog svojih tehničko-fizičkih i hemijskih pretpostavki uglavnom služi za to da ne odslikava ništa sem stvarnosti. U vremenima avangarde kada je apstrakcija u slikarstvu postala merilo estetskog razvoja, fotografija je ostala zatočena u okovima svojih zadataka, ona je bila zbog svojih tehničkih uslova hendikepirani sporedni kolosek opšteg umetničkog razvoja i penetrantnošću svog crno-belog realizma držala je jednu više sektaško popularnu oblast pored umetnosti. Ciljevi umetnosti se na nju nisu mogli preneti.







Ovu činjenicu nisu mogli da izmene ni pokušaji jednog Laszlo Moholy-Nagya, Herberta Mayera i Mana Raya koji su apstrakciju hteli da prenesu na fotografiju. Odluka nekolicine ruskih konstruktivista da fotografiju iskoriste kao sredstvo za propagandističko popularne sadržaje isto tako nije uspela da promeni ocenu savremenika o njoj kao mehaničkom neumetničkom medijumu. Novo vrednovanje Mana Raya i Aleksandra Rodčenkina kao umetnika fotografije jeste događaj postfestum.

Tek tokom 70-ih godina širenjem kolor-fotografije i fotografije velikog formata ovaj medijum koji već 150 godina stoji na raspolaganju osvojio je status umetničkog roda. Da je fotografija umetnost to je veoma nov uvid. Danas je fotografija naročito nakon pojavljivanja slikarstva postmoderne koja je prijateljski naklonjena prema predmetnosti čvrsto utemeljena kao estetski posrednik stvarnosti. Preslikavanje spoljašnjeg sveta – za slikarstvo nezanimljivo – predstavlja za fotografiju još uvek osnovnu temu.

Fikcionalni potencijal koji dugo nije mogao da bude sačuvan od slikarstva novih divljih i koji nije prihvaćen u novoj apstrakciji, oteletvorio se u jednom novom medijumu: fotografiji. Trezvena tehnika kamere je – od kada trijumfuje slika velikog formata i od kada je inscenirana fotografija postala pristupačna – najverodostojniji rod među nepokretnim slikama koji je dobar za prihvatanje pripovednih sadržaja. Ovde počinje da važi sve ono što je na drugim mestima bilo potiskivano i isključivano: narativna fantazija.

Postmoderna je potpomogla fikcionalizaciji fotografije koja prevazilazi preslikavanje. Insceniranom fotografijom njen narativni sadržaj je pojačan ili je uopšte rođen. Jeff Wall je svoje događajne predele aranžirao kao veštačke scene bremenite sadržajem. Ovde je pripovedajući opis kao mimeza ponovo zadobio svoja prava. Nasuprot slikarstvu druge moderne, u fotografiji ostaje budan onaj interes koji se u slikarstvu javlja još samo na rubu: predmetno i pripovedno predstavljanje sveta i čoveka.

#### Promena roda: video

Ove karakteristike važe za sve tehničke slike, kako ih je označio Vilem Flusser, dakle i za video. Koliko god da video-umetnost ukazuje poštovanje apstrakciji i koliko god da u pokret stavlja bespredmetnu sliku, toliko on predstavlja nov, veoma malo napadan rod umetnosti koji nesalomljivo i sveže ispunjava iskonsku potrebu za pripovedanjem i koji je u sebe primio poetsko predivo fikcije. Video je paradni rod fikcije.

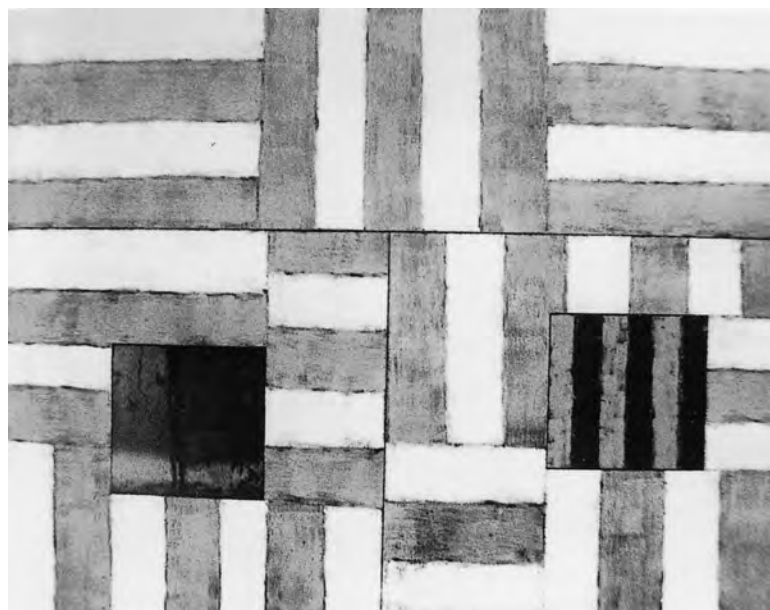
Dok klasični rodovi slikarstva i arhitekture i u drugoj moderni ukazuju na estetski diskurs moderne (ne nastavljajući ga argumentativno), ove tehničke slike oslobođene su ove primedbe. One se nalaze s onu stranu diskursa moderne i ne podležu njegovim programskim načelima. U video-umetnosti mogu da se vrate sve one slike stvarnosti koje su u medijumu slikarstva postale neistinite i besadržajne.

Video-umetnost poseduje, kao i film, multimedijalne tendencije i obuhvata veći informacijski spektar u prikazivanju. Audiovizuelni mediji omogućavaju proširivanje do tada ograničavanog vizuelnog estetskog iskustva.

Scenario koji se odvija u tekućem vremenu odgovara realnom proticanju vremena. Kao hronološki tok pokretne tonske slike jesu medijum jedne delatnosti koja se može uporediti sa stvarnošću. Kao i film, video je egzemplarni medijum pripovedanja koje teče u vremenu, on je suštinski narativno fikcionalan.

Les larmes d'acier autora Marie-Jo Lafontaine prikazuje na 26 nanizanih monitora težinu rada, jednog mladog atletu koji pod teretom tegova što ih sam sebi stavlja sve bliže stiže svom imaginarnom cilju – osposobljavanju ili iscrpljivanju? Ova predmetna slika jeste pokretna slika koja s poetskim aluzijama hronološki prikazuje jedno zbivanje.

Umetnica nije postala poznata samo putem svojih video-radova već je hoteci da pripovedne sadržaje posreduje nepomičnom slikom posegla za fotografijom velikog for-





mata. Kao video i foto–umetnica Marie–Jo Lafontaine je istovremeno i slikarka. Za nju je, međutim, klasični rod slikarstva ograničen samo na polje kolora. Medijum slikarstva je minimalistički redukovan na čisti izraz tihih obojenih površina. Lafontaine koristi u različitoj meri različitih medija primerenost i verodostojnost potencijala ovog roda. Predmetnost i apstrakcija, fikcionalnost i odustajanje od pripovedanja ravnopravno su zastupljeni u njenom delu. U vremenu druge moderne ukinute su programske suprotnosti između predmetnosti i apstrakcije, utoliko više što se načini prikazivanja dele na širok izražajni spektar starih i novih umetničkih radova. Metodički radikalni pluralizam postmoderne je u drugoj modernosti dobio osnovu koju krase raznolikost rodova. Pluralizam druge moderne ne može se više dovoditi u pitanje budući da on ne sledi jednu versku programatiku, već pripada samim materijalima umetnosti.

#### Pokretne slike

Iako je mišljenje kritičara prema Documentima 9 iz godine 1992. bilo uglavnom negativno, ipak su mnogi komentatori ove izložbe kasnije naglašavali delovanje video–instalacija. Radovi Gary Hilla, Bruce Naumana i Billa Viole spadali su među najupečatljivije na ovoj izložbi. Rastući značaj video–umetnosti primorava nas da postavimo pitanje da li će slika budućnosti biti pokretna slika i da li će time slikarstvo postati suvišno.

Maljevič je među ostalim pretpostavkama još godine 1915. utvrdio i sledeće: “Sada radim na slikama” (ili možda ne na slikama, vreme slika je prošlo). Rodčenkovo predavanje o “poslednjim slikama” i – kako je Nikolaj Tarabukin to formulisao – “kraj slikarstva” sadržavali su sasvim slične uvide kakve je izneo i Maljevič. Obe pozicije mogu se objasniti teorijskim diskursom modernog slikarstva. Već su izvesno vreme slikari XIX veka verovali da bi fotografija mogla da zauzme mesto slikarstva, kao kad je na primer William Turner ugledavši jednu dagereotipiju navodno rekao: “Ovo je kraj umetnosti, radujem se što je moje životno delo urađeno”.

Posebnu vrednost dobila je kritika režisera Walthera Ruttmanna koji je iz perspektive novog medijuma filma o slikarstvu rekao sledeće: “Pogled (...) nema šta da započne sa ukočenim, redukovanim bezvremenskim oblicima slikarstva”. Ruttmannova kritika slikarstva poziva se na film kao alternativu. Pokretna slika jeste savremena slika koja odgovara modernom iskustvu.

Pa ipak, istorija umetnosti pokazuje da novi rodovi kao što su fotografija i film nisu dozvolili da tradicionalne umetnosti zastare, naprotiv, film i fotografija su uključeni u umetnosti i učestvovali su u njihovom određivanju. Još je u XIX veku fotografija često bila korišćena kao osnova za slikarstvo.

Sa filmom i u najnovije vreme videom pojavili su se mediji koji proširuju izražajni spektar umetnosti i obogaćuju raznolikost njihovih rodova. Pored klasičnih rodova kao što je slikarstvo i arhitektura, stali su novi rodovi elektronike i digitalne tehnike koji doprinose tome da se ukupna umetnost menja iz osnova.

Dok estetski diskurs moderne u tradicionalnom rodu slikarstva nestaje u samorazumljivosti nove apstrakcije kojoj nikakva teorija nije potrebna, u diskurs ulaze sada rodovi pokretne slike. Time se opet postavlja staro pitanje šta je uopšte umetnost. Pogled na televizijsku sliku jeste pogled u jedan uokviren i sebe zatvoren svet reprodukovane stvarnosti. Ekran u kućištu predstavlja uokvireno polje za iluziju koja se preobražava pomoću sadržaja neposrednih svetskih zbivanja, aktuelnosti, u prividnu stvarnost. Iluzionistička slika sveta je uporna na putu da zameni proživljeni život zato što ojačana prividnim prisustvom činjenica uvek prikazuje stvarnost kao potpunu iluziju. Time se postiže najviša mera obmane.

U međuvremenu je televizija za mnoge gledaoce postala monitor na kome se doživljava život, čak i vlastiti. Ništa se ne događa sem ako nije na televiziji. Zbivanje na televiziji sprečava ostvarivanje ličnog događaja.

Za video–umetnika pogled na monitor je pogled na ograničeno polje fikcije. Ono što njegove radove razlikuje od televizijske produkcije jeste odustajanje od simulacije stvarnosti. Video–umetnost kakvu su stvorili Nam June Paik i Wolf Vostell bila je od početka protest protiv TV realnosti.

Paik je tako televizijsku sliku smanjio na jednu belu prugu ili je previše brzim nizanem slika učinio neprepoznatljivom. Vostell je zabetonirao televizor tako da je ostala samo jedna mala rupa za voajera. A Douglas Davis okrenuo je ekran televizora prema zidu, tako da je još sam odsjaj svetlosti podsećao na obasjan monitor. V.A. Wolf je napokon približio ekrane dva monitora tako da su pokrivali jedan drugog. Ovaj oblik monitorske umetnosti je najdirektniji vid protesta protiv televizije.

Pa ipak su objave rata televiziji urodile posledicama i gotovo da su uticale na izgradnju stila. Paik je zadržao brzo proticanje slika uz brzu promenu apstraktnih i predmetnih slika, a sprečavanje usisanog pogleda pretvorio je u trajnu temu svojih radova.



Friederike Pezold je na pokretnu sliku odgovorila – gotovo – nepokretnim slikama. Njena video–instalacija Poslednja porodica sastoji se od tri monitora na kojima se s leve strane vidi glava jedne žene, u sredini glava jednog psa, a desno glava jednog muškarca. Nepripremljeni posmatrač stoji pred tri nepomične glave i misli da vidi tri slike nalepljene na ekran. Upravo se upustio u ovakvu interpretaciju kada primećuje jedva vidljivo otvaranje očiju žene, lak pokret njene glave, neočekivano zevanje psa. Sterilni život jedne porodice u kojoj na mesto deteta stupa pas, gotovo da je i slike sasvim umrtvio. Treptanje kao događaj!

Amerikanac Bill Viola je naizgled nepomičnu sliku iskoristio da posmatrača suoči s jednim neobičnim utiskom mira. Prostorna instalacija Viole Threshold spolja je ograničena trakama dioda. Slova koja nervozno žure daju aktuelne vesti novinskih agencija. Čovek prolazi kroz ovu traku i ulazi u prostoriju na čijim zidovima su natprirodno velike projekcije tri ljudske glave, dvojice muškaraca i jedne žene na jastucima. Da li su mrtvi? Nakon izvesnog vremena iritirane koncentracije posetilac primećuje da ono troje diše. Grudi se lagano dižu i spuštaju, usne se gotovo neprimetno pokreću. Troje ljudi na zidovima su spavači. Sada se čuje i duboko disanje. Ništa se ne događa. Pokretne slike ograničavaju kretanje na spavanje i disanje. Nadmoćnim mirom san okružuje posetioca. Ova video instalacija–velikog formata postala je zatvorena fikcija jednog prema spolja strogo omeđenog sveta.

Video–umetnost korišćena kao kritički instrument protiv televizije redukuje najviši stepen obmane jedne simulirane stvarnosti na estetsko ograničavanje fiktivnog. Dok je tema avangarde bila proširivanje granica umetnosti u životu, video–umetnost koja uzima na sebe ulogu da pokretne slike iz TV–totaliteta simuliranog života vrati u estetsku fikciju.

#### Umetnost medija

Kompjuterska grafika kao mašinski naslikana slika nije promenila umetnost. Opsenarski manevar kompjutera koji bi da ume isto što i ljudska ruka, nije doveo dalje od čuda surugata slike.

Ono što, međutim jeste, i to iz osnova, izmenilo umetničku scenu jeste video–kamera, koja je na neposredno raspolaganje dala pokretnu sliku, koja je dakle eliminisala proces razvijanja kakav postoji i kod filma, a komplikovanost filmskog projekta zamenila je jednostavnim ubacivanjem kasete u video–rikorder. Pokretna slika postaje na ovaj način gotovo isto tako raspoloživa kao i kičica i boja. Materijali se u pogledu neometanog subjektivnog iskaza približavaju jedan drugom.

Pokretna slika, međutim, poseduje učinke koji se nalaze izvan našeg uobičajenog estetskog opažanja, i zahtevaju zbog toga nova procenjivanja i nove pojmove. Tako smo na primer navikli da naslikanu sliku doživljavamo kao središte posmatranja, da dakle nastajanje estetskog opažanja činimo zavisnim od maksimalnog centriranja našeg pogleda. Slike koja jedna drugoj konkurišu proizvode suprotan efekat. I serije slika opažaju se zbog toga kao pojedinačne slike, svaka slika u ciklusu fresaka doživljava se kao jedna u sebi centrirana slika.

Video–instalacija, međutim, najčešće ujedinjuje više slika koje istovremeno teku. Od recipijenta se traži da svoju pažnju deli i da pogled baca od jednog monitora do drugog, od trećeg do četvrtog, tako da nastaje jedan nemir koji kao da ometa posmatrački samozaborav. Posmatrač biva aktiviran i nije u stanju da doživi upravo ono za šta je umetnost stvorena: mir čistog posmatranja.

S obzirom na takva iskušenja bogatstva slika važno je da se za tok slika pronađe sveobuhvatni sadržaj. Glava koja se okreće u video–instalaciji Bruce Naumana Feed me – Help me – Eat me – Hurt me, izložena na izložbi Documenta 9, ponovo se pojavljuje kao realna plastika na više monitora. Reči izvikane na sav glas prepliću se i veoma je teško shvatiti njihov smisao. Pa ipak, ova raznolikost različitih slika, zvukova i medija ima zajednički imenitelj u slici glave: Raspoređivanje i sakupljanje jedne teme. Pred posmatrača se postavlja visok zahtev u pogledu njegovih opazajnih sposobnosti, da naime, mnogostrukost različitih slika doživi kao celinu, – ili mu se iznuđuje spoznaja da se ova celina više ne može dogoditi: rastanak od estetike jedinstvenog umetničkog dela?

Delo Brucea Naumana predočava jednu novu kompleksnost koja sprečava direktno razumevanje umetničkog dela. Ukoliko bi, međutim, uspelo da se iz mnoštva slika i glasova izgradi jedna ukupnost, tada bi iskustvo umetničkog dela kao sakupljene celine dovelo do naročitog zadovoljenja. Posmatrač je aktivno učestvovao u izgradnji ove celine.

Uopšte je uvlačenje posmatrača u umetničko delo nov kvalitet medijske umetnosti. Od publike se čak zahteva da učestvuje u nastanku dela ili bar da se umeša u njegov tok. Ovo ponašanje poznato kao interakcija oslobađa publiku od čistog posmatranja; ona je podstaknuta na aktivnost i time odustaje od svoje pasivne posmatračke poze.



Bicikl Jeffrey Shaawoa iz projekta Legible City omogućava da se, dok gledalac drži upravljač i pritiska pedale, pred njim pojavljuje grad od slova. U zavisnosti od pravca koji je odabrao, vozač (posmatrač) ulazi u grad i doživljava preobražaj jednog Njujorka ili Amsterdama u zgusnuti svet slova. Pravac za koji se on odlučuje – odlučuje o slikama ulica i kuća koje nastaju na platnu pred njim.

Interakcija sprečava uobičajeno kontemplativno držanje prema umetničkom delu. Tiho posmatranje čiste lepote je prošlo. Interakcija kao delatnost koja vodi ka zaokruživanju medijskog dela – put je ka umetnosti kakvu do sada nismo poznavali.

Na kraju se postavlja načelno pitanje: nije li pokretna slika protivnik svekolike umetnosti, budući da mirnu sliku stavlja van snage. Da li će na kraju slikarstvo umreti od virusa video–umetnosti? I obratno, moglo bi se reći da je mirna slika u konkurenciji sa pokretnom slikom dobila novu težinu kontemplativnijeg posmatranja. Ne dobija li mirna slika od pokretne slike snagu?

Nema, međutim, potrebe da nastavljamo dokonu debatu o preživljavanju stare slike u epohi elektronske slike budući da će jedan i drugi rod i dalje postojati u zavisnosti od različitih umetničkih namera.

U svakom slučaju, elektronske tehnologije su te koje dozvoljavaju da se elektronskim slikama i tonovima ponovo potvrdi cilj starih umetnosti – fikcionalno umetničko delo.

#### Fabrizio Plessi

Nijedan drugi video–umetnik našeg vremena nije u središte svojih video–radova postavio temu stvaranja iluzija kao što je to uradio Fabrizio Plessi, koji je za mesto svog boravka odabrao Veneciju; ovde je reč o našoj opštoj temi, o granici između fikcije i stvarnosti, čime je pitanje o iluzionističkom prikazivanju opet postalo aktuelno.

Nakon otkrivanja perspektive slikari italijanske renesanse su isprobali kakve se strašne iluzije mogu izazvati uz pomoć centralne perspektive. Oni su uvek iznova i bez prekida crtali strašću otkrivača takve ose i linije koje su stvarale nezadrživ optički vrlog kao da posmatrač sam biva uvučen u sliku. Ove demonstracije centralne perspektive pojavljuju se kao golo prikazivanje gradova i ulica, hramova i paleta u koje ljudi bivaju umetnuti kao figure. Sličan postupak isprobava Plessi sa svojim iluzijama pokretnih slika. Reč je o demonstracijama privida koje pored sebe ne trpe ništa drugo.

Na jednom na točkovima postavljenom pokretnom monitoru vidi se čaša puna tečnosti. On se približava jednom realnom ventilatoru koji je uključen. Što se monitor više približava ventilatoru utoliko se tečnost u čaši više mućka sve dok se pred samim ventilatorom iz čaše ne izlije. Ali kako to ventilator kao deo naše trodimenzionalne stvarnosti uspeva da pokreće vodu u čaši na ekranu? To zna samo Fabrizio Plessi.

Čuvena instalacija Roma koju je Plessi prvi put predstavio na izložbi Documenta 8 bavi se sličnom zagonetkom: kroz 36 na tročetvrtinskom krugu postavljenih monitora, koji su naviše usmereni, tekla je – kao da teče kroz kutije – zapenušana voda. U centru tročetvrtinskog kruga stajala je velika pokretna traka koja je ukoso vodila do srednjeg monitora. Iako se traka kretala, na njoj se nije mogao videti ni jedan kamen koji bi dole mogao da padne takoreći u monitor. Kamen se, međutim, mogao čuti kako u nepravilnim razmacima upada u vodu u monitoru. Kada bi se onda čovek približio pokretnoj traci i pogledao u monitor, zaista bi video da kamen pada u vodu. On je padao sa tekuće trake na kojoj nije bilo nijednog kamena i glasno bi upao u tok reke. Nema sumnje – ovde se dešava čudo.

Plessi, taj medijalni umetnik na vodi, napravio je puno takvih čuda, kao što je veliki vodenički točak što ga pokreće vodeni tok i koji se okreće. I zaista, dole, gde voda pada sa lopatica pojavljuje se reka koja posle nekoliko metara opet nestaje u zemlji. Dotle je sve jasno. Iritiranost, međutim, raste kada čovek spozna da su lopatice točka sagrađene od monitora niz koje se sliva voda – ali ne prava nego kao pokretna video–slika. Sve je stvarno, jedino voda koja pokreće i okreće točak jeste čista obmana, jeste elektronska slika.

Gotovo svi radovi ovog umetnika imaju na različite načine za sadržaj veliku temu umetnosti, temu stvarnosti i obmane, postojanja i privida, realnosti i fikcije. Uvek iznova se postavlja pitanje: gde počinje privid i šta je stvarnost? Plessi kao da daje odgovor: tamo gde očekujemo stvarnost ona upravo tamo nije, tamo je medijalni privid, tamo se događaju čuda fikcije. A kada nas privid ponese i kad mislimo da svuda prepoznamo fikciju, tada nailazimo na tvrdnu materijalnost stvarnosti.

Plessi uvodi fikciju duboko u realnost. Ali on se zaustavlja trenutak pre nego što će se ona pretvoriti u stvarnost, zadržava fikciju tamo gde je ona još privid i dramatično je pušta da se sudari sa stvarnošću. Ovaj akt balansiranja između



opsenarskog i istinitog, ovaj napeti odnos između privida i stvarnog jeste tle na kome pomoću fikcije nastaje poezija. To je lepota, to je poetski trenutak kada prepoznamo da je snažna voda koja pokreće točak samo privid, a da se točak uprkos tome okreće.

Tako možemo reći da se Plessijeva umetnost sastoji do toga da obmanu zadržava u trenutku pojave stvarnosti, dakle – da to opštije formulišemo – da pripoveda jednu skoro istinitu priču.

Video–umetnost nam omogućava da pronademo izlaz iz apstrakcije modernog slikarstva i da na mesto autonomnih oblika stavimo pripovedajući privid. Promenom rodova od slikarstva do video–instalacija predmetno pripovedajuća slika dobija novi zalet i uspeva nam da sa ovim novim sredstvom medijske umetnosti pripovedamo priče koje nisu nikad ni viđene niti je za njih iko čuo, dakle da razvijemo moduse prikazivanja koji su postali mogući tek pojavom video–kamere. Fikcije u koje se u oblasti tradicionalnih umetnosti nije više verovalo, sada su dozvoljene. Ono što sredstvima uobičajenih umetnosti nismo više mogli da kažemo, dobilo je sada novi jezik.

Projekat, br. 4, Novi Sad, decembar 1994, str. 29–36, Izvor: Heinrich Klotz: Moderne, Postmoderne, Zweite Moderne, Verlag C.H.Beck, 1994. Preveo Zlatko Krasni

## **UMETNOST NA LINIJI NEDOVRŠENOG PROJEKTA MODERNE**

**JEŠA DENEGRİ**

Ambicioznu temu naznačenu u nazivu knjige Heinricha Klotza (Umetnost u XX veku, s podnaslovom Moderna–post–moderna–druga moderna) nije, naravno, bilo moguće detaljno i potpuno razraditi u obimu nešto većem od 200 strana džepnog formata vrlo renomirane biblioteke Svetovi iz Novog Sada, ali i taj obim autoru knjige bio je sasvim dovoljan da izvede nacrt jednog mogućeg viđenja istorijskih procesa u umetnosti perioda za koji kao bitna odrednica važi pojam moderna. Po Klotzu, naime, zajednička oznaka za umetnost XX veka upravo je pojam moderna koji ostaje na snazi čak i kada se kao revizija moderne javlja fenomen postmoderne, a posebno opet kada se u nastavku postmoderne javlja fenomen od istog autora nazvan druga moderna. Po takvoj postavci problematike umetnosti XX veka Klotz se očito ukazuje dužnikom poznate Habermasove teze o neokončanom projektu moderne, što drugim rečima podrazumeva da se ukupna epoha moderne shvata kao veoma složen, isprepleten i neprekinut proces, a nipošto kao sled etapa sa trenutno novim koncepcijama i ideologizacijama.

Klotz će bitne osobine moderne videti u zahtevu za permanentnim inoviranjem i samoutemeljenjem jezika umetnosti, što će podstaći potrebu za njenim teorijskim obrazloženjima, naročito razvijenim kod pionira ranog apstraktnog i nepredmetnog slikarstva. U okrilju moderne javiće se pokreti avangardi (danas nazvane istorijskim) koji će težiti k tome da se područje umetnosti snažno preusmeri ka konkretnoj životnoj praksi. Identifikacija umetnost–život postaće ideal, osnovna deviza, gotovo program koji pokreti avangardi iznose posredstvom proglasa, manifesta, provokativnih javnih nastupa. Umetnost se u skladu s time lišava lepog privida ili privida lepog, protagonisti avangardi s punom svešću žele da njihova umetnost preraste u životni aktivizam i direktno učešće u svakodnevnom, a time neizbežno i političkim prilikama određenog istorijskog trenutka. Povodeći se za Bürgerom, Klotz će primere modela istorijskih avangardi videti u dadi, nadrealizmu i ruskim pokretima, neopravdano zapostavljajući futurizam kao najraniju formaciju ove vrste. Klotz će deliti rašireno mišljenje onih koji smatraju da prvobitni emancipatorski elan avangardi ubrzo prelazi u njen skoro doktrinarni ekstremizam, posle čega neminovno nastupa postmodernistička reakcija, odnosno proces po kome, kako tvrdi Klotz, “postmoderna nije uništenje moderne već kraj avangardne dogmatike”.

Klotz konstatuje da je u kompleksu istorijske avangarde – posleratne neoavangarde došlo do mnoštva pojava koje vode napuštanju dela kao estetskog predmeta (u čemu vrhunac vidi u hepeningu), ali u isto vreme priznaje i kontinuitet slikarstva. Slika kao autonomni i nereferencijalni organizam tipična je tekovina visokog modernizma (primeri su Noland i Stella) čija je težnja uspostavljanje slike kao specifične materijalne činjenice. Slika time, po Klotzu, postaje Instant Image, “jednoznačna poput signala”, što do krajnjih konsekvenci dovodi težnju, započetu još u istorijskom konstruktivizmu, da umetničko delo ne predstavlja i ne bude ništa drugo do “realni predmet u realnom prostoru”.



Na takve težnje istorijskih avangardi i neoavangardi (identifikacija umetnost–život) i visokog modernizma (slika kao autonomni estetski predmet) javlja se tokom 70-ih, utvrđuje Klotz, odgovor u vidu obnove fikcije, što je po njemu bitna oznaka umetničkog fenomena poznatog pod preširoko korišćenim terminom postmoderna. Izvor ove pojave jeste, zapravo, u onoj tradiciji moderne koja fikciju (sliku kao prizor, predstavu) nikada nije napustila (De Chirico, kasni Picasso, Picabia, Beckmann), dok u posleratnom periodu obnova predstave, misli Klotz, nastupa u pop-artu za koji on izričito tvrdi da čini “najavu postmoderne”. Međutim, pre u pravu Klotz će biti kada prelaz između moderne i postmoderne vidi u opusima niza jakih nemačkih slikara kao što su Lüpertz, Baselitz i G. Richter (kojima posvećuje posebna poglavlja, dok zanemaruje druge tadašnje ključne pojave kao što je italijanska transavangarda), a sasvim izričito Klotz će biti u tvrdnji da za karakterističnu umetnost postmoderne smatra nove divlje (Middendorf, Salome i dr.) i njihov “povratak narativnoj tematici subjektivnog samootkrivanja”.

Za umetnost novih divljih Klotz će reći da se “brzo raspalsala i brzo ugasila”, potom će konstatovati otklon od njihove potencirane narativne fikcionalnosti predstave ka obnovi velikih tekovina istorijske apstrakcije, što mu između ostalog daje povoda za tezu o pojavi druge moderne. Po Klotzu, druga moderna nije, naravno, restauracija iscrpljenih premisa modernizma, njen jezik priznaje iskustvo postmodernističke fikcionalnosti (što je vidljivo u sažetim anikoničkim slikama Förga, Federlea i Scullyja), a osim u slikarstvu, posebnu ekspanziju doživeće u primenama novih tehnologija u smislu Flusserovog pojma tehničkih slika, bez obzira da li se takve slike ispoljavaju u statičnom vidu, kao u fotografiji, ili pak u pokretnom, kao u filmu i videu.

Vrlina je Klotzovog pregleda u tome što procese moderna–postmoderna–druga moderna, osim kroz slikarstvo, prati i u arhitekturi, čime širi pojam i područje likovnih umetnosti, a sklon je takođe da znatnu pažnju obraća i na nove medije, naročito video (Nauman, Plessi, Viola), čime priznaje značaj uvođenja razvijenih tehnologija u svrhe umetničkih formulacija. Pomeranje granica – tako glasi poslednje i zaključno poglavlje Klotzove knjige o umetnosti u XX veku, a sam taj pojam podrazumeva da je ovde posredi izričito modernistički pogled na umetnost koja se stalno obnavlja u težnji da uspostavi što tešnje veze sa svakodnevnim postojanjem u savremenoj civilizaciji boreći se pri tome da nipošto ne izgubi sopstvenu svest o imanentnoj i autonomnoj prirodi jezika umetnosti.

Košava, 28–29, Vršac 1995, Heinrich KLOTZ: Umetnost u XX veku: Moderna – Postmoderna – Druga moderna, Svetovi, Novi Sad, 1995, str. 68

## **DRUGA MODERNA**

### **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

U nemačkoj filozofiji, estetici, teoriji i istoriji umetnosti tokom osamdesetih i devedesetih godina pojavljuje se niz autora koji sprovode kritiku eklektičkog postmodernizma, odnosno, uprošćenih binarnih opozicija moderna–postmoderna. Kritika postmoderne započinje Habermasovim odbijanjem postmoderne u ime nedovršenosti projekta moderne, a razvija se kao oblik razumevanja ontoloških, istorijskih i kulturno–umetničkih povezanosti i prožetosti moderne i postmoderne. Po filozofu Albrechtu Wellmeru odbijanje jednostranog i tehnokratskog modernizma u postmodernoj arhitekturi ne mora biti shvaćeno kao okretanje od moderne, od tradicije prosvetiteljstva. Postmoderna se može razumeti kao jedna unutrašnja (imanentna) kritika moderne. Prema estetičaru Wolfgangu Welschu moderna nije antimoderna, već stanje pluralizma. Postmoderna se okreće protiv osporavanja pluralizma. Ona se udaljava od monizma, unificiranja, totalitarizma, utopijskih obaveza, a teži višestrukosti, konkurenciji paradigmi i koegzistenciji heterogenosti. Welsch se pita koju modernu postmoderna odbacuje i zaključuje da to nije moderna XX veka, već moderna u smislu novovekovlja. Postmoderna je deo moderne XX veka i od nje se razlikuje samo u stupnju. Postmoderna je uključila u realnost svakodnevice sve ono što je moderna prethodno razradila ezoteričnim visokim formama. Stoga se postmoderna može imenovati kao egzoterička svakodnevna forma nekada ezoterične moderne. Ime postmoderna ona zaslužuje samo utoliko što, nakon velikih inovacija moderne i nakon prevladavanja bolnih pogrešaka i sužavanja, sada može postati jedna otvorena i pluralna moderna. Istoričar umetnosti Heinrich Klotz na naznačenoj teorijskoj i polemičkoj osnovi zasniva kritiku eklektičkog postmodernizma i zasniva interpretaciju druge moderne.

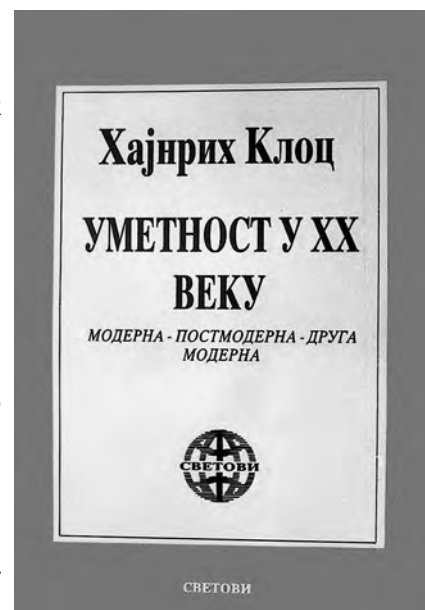


Po Klotzu, zajednički pojam za istoriju umetnosti XX veka jeste pojam moderne, a to znači da je i postmoderna kao revizija moderne deo istorije moderne. Postmoderna ne znači uništenje moderne, već kraj avangardne dogmatike. Dosadašnji istorijski tok estetske moderne obeležen je sa nekoliko epohalnih struja: (1) avangardom (klasična moderna – internacionalni stil), (2) diktatorskim klasicizmima reakcije, (3) posleratnom modernom (pedesete godine), (4) građevinskim funkcionalizmom i (5) postmodernom. Šesta faza za Klotza predstavlja drugu modernu i ona obeležava kraj veka. Pojam druga moderna nije nov. On se delimično odnosi i na umetnost 50-ih godina i trebalo je da posle likvidacije modernosti u Trećem Rajhu označi novo rođenje moderne (Karl Ruhberg). Po Klotzu, druga moderna označava umetnost za koju je postmoderna kao umetnički stil istorijska prošlost. Preciznije, on ukazuje na procese u zapadnoj umetnosti nakon sredine osamdesetih godina, odnosno, na primere nove apstrakcije u slikarstvu, dekonstruktivizmu u arhitekturi i tehnološke umetnosti (fotografija, video, film, mediji).

Specificirajući razlike moderne i postmoderne, Klotz ukazuje na razlike avangarde i postmoderne. Avangarda teži ka prevazilaženju estetskog preobražajem umetnosti u sam život (realnost): "Proces ovog pokušaja ukidanja estetskog kao umetnosti jeste put moderne koji vodi ka kraju avangarde. Taj kraj usredsređuje se u neuspehu svoje centralne dogme, ukidanja fikcije." Postmoderna teži da u umetnost vrati fikcionalno: "Postmoderna je estetsko vaspostavljanje fikcije. Obnavljanje fikcije znači da su se programi pomeranja granica moderne, koji su od dvadesetih godina određivali istoriju umetnosti, sada povukli. Oduzeti umetnosti obuzetost estetskim, osloboditi je stega lepog privida i dati joj relevantnost jedne snage koja prožima život i koja život menja – to je bio program avangarde, koji je aluzivno bogatstvo fiktivnog želeo da zameni identičnošću umetnosti i života. Postmoderna kao revizija moderne zahteva da se vrate granice umetnosti kao fikcije". Knjiga je podeljena u tri dela.

Prvi deo čine teorija i istorija moderne kao istorija spajanja umetnosti i života (avangarda) i istorija evolucije nefikcionalnog slikarstva i skulpture (apstrakcija). Po Klotzu, sa modernom se pojavio zahtev tabula-rasa, da se sve oblikuje iz osnove, iz početka. I moderna umetnost i moderna arhitektura temelje se na ideji inovacije. Pozivajući se na Jürgena Habermasa, Klotz pojam moderne definiše preko zamisli samoutemeljenja. Po Habermasu moderna je, za razliku od drugih epoha osuđena "da svoju samosvest i svoju normu crpe iz same sebe". U tom smislu moderna je aistorijska (sebe vidi kao polazište, a ne kao istorijsku epohu) i ona je autoreferencijalna, što znači da delo gubi potrebu za spoljašnjim referencijalnim odrednicama. U arhitekturi je moderna proizvela pluralizam u kome su se mešali geometrijski konstruktivni potezi i ekspresionističko-organske realizacije. Zato je po Klotzu stilski pluralizam nužna posledica zahteva moderne za samoutemeljenjem. Apstrakciju u likovnim umetnostima vidi kao centralni događaj moderne. Evolucije apstrakcije posmatra od kubizma i problema apstrahovanja ili formalizacije kompozicije do hepeninga (spajanja umetnosti i života, "u hepeningu je fikcija trebalo da postane sam život"), estetskih predmeta i monohromije. Ove karakteristične etape moderne Klotz vidi kao dostizanje estetske granice: "Važna je spoznaja da egzemplarna umetnička dela moderne nisu proizvoljni proizvodi, već se pojavljuju kao inteligibilni koraci jedne eksplikacije koja je uzela svoj početak i imala svoj kraj."

U drugom delu se razvija pojam postmoderne kao revizije moderne. Klotz tvrdi da je avangarda propala zbog toga što je umetnosti htela da oduzme njen umetnički karakter i što je fikcionalno htela da odstrani, a pri tome je verovala da se umetnost može održati. Pojam postmoderne se definiše ukazivanjem na uvođenje fikcionalnog u umetničko i arhitektonsko delo: "Umetnost nakon kraja umetnosti jeste postmoderna koja sebi priznaje slabost poetskog prema svrhovitosti i gotovu neverodostojnost prividnog prema realnom. Pravi izazov postmoderne nije samo odustajanje od zahteva za samoutemeljenjem i time približavanje istorizmu, već zahtev za povratkom estetskog kao fiktivnog, odustajanje od prosvetiteljske ideologeme prevođenja autonomne umetnosti u životnu praksu." Klotz prelaze ka postmodernim strategijama prepoznaje u pop-art i nemačkom fikcionalnom i pluralnom slikarstvu šezdesetih i sedamdesetih godina (Markus Lüpertz, Georg Baselitz, Gerhart Richter). Uspostavljanje postmoderne fikcionalnosti razrađuje se kroz raspravu slikarstva novih divljih, samoizraza i rekonstrukcije predmeta. Raspravu fikcionalnosti i istoricizma u arhitekturi, kao oblika revizije moderne, Klotz zasniva na analizi rada arhitekata kao što su Robert Venturi, Charles Moor, grupa SITE i Frank Gehry.





Treći deo knjige je posvećen drugoj modernoj i njenim referencijalnim relativnim odnosima sa modernom i postmodernom. Klotz tvrdi da postmoderna kao revizija moderne nije uništila apstrakciju, već da ju je revidirala. Nova apstrakcija (slikarstvo) i dekonstrukcija (arhitektura) su izrazi na početku jedne druge moderne. Dekonstrukcija i nova apstrakcija su zadržale fikcionalnu distancu prema životu, kao i postmoderna. Po Klotzu: "Druga moderna je rezultat pokreta koji je početkom stoleća kao avangarda stvorio osnove moderne, kojoj je inače bio zabranjen razvoj u tridesetim godinama, a koja je zatim bila nastavljena kao posleratna moderna, da bi se zatim etablirala kao svetska moderna, izgubivši svoj karakter napretka, zatim kao revizija moderne (postmoderna) ponovo zadobila estetsku fikcionalnost i sa njom zajedno osnovala drugu modernu." Druga moderna je, paradoksalno, i pokretanje temeljnih pitanja modernizma (samoutemeljenja) i pluralističko proizvođenje različitih situacija umetnosti. Apstrakcija je ono što konstituše drugu modernu, ali to više nije esencijalistički i istorijski usmerena reduktivna apstrakcija, već pluralna proizvodnja apstraktnih predstava. Nova apstrakcija ne odbacuje fikcionalno, već ga pokazuje na nov (nemimetički) način: "Moderna je prošla kroz postmodernu i od nje je preuzela estetsko iskustvo, fikcionalizaciju umetnosti."

Klotzova knjiga konstituše jednu moguću istoriju umetnosti XX veka i kao takva ona je izazov za raspravu. Upravo pluralizam i fikcionalnost o kojima on govori dopuštaju istoričarima i teoretičarima umetnosti da konstruišu uzbudljive, neočekivane i lucidne istorije od kojih se ne očekuje da budu konačni, doslovni i iscrpni popisi fakata, već interpretacije među interpretacijama.

Projekta(r)t br. 6, Novi Sad, decembar 1995, str. 118–119, Heinrich Klotz: Umetnost u XX veku: Moderna – Postmoderna – Druga moderna, Svetovi, Novi Sad, 1995.





Aleksandar Bečanović

# DRUGA MODERNA

Hajrih Kloc - *Umetnost u XX veku; Svetovi, Novi Sad, 1995.*

Heinrich Klotz svoj prikaz istorijskog razvoja likovne umjetnosti u našem vijeku, započinje pomalo emfatičnim iskazom: "Već počinjemo da bacamo pogled na postmodernu - u prošlosti." Izvršivši istorijsku klasifikaciju - ocrtavši osnovnu konfiguraciju svakog iole relevantnijeg umjetničkog pravca u XX vijeku - Klotz daje koherentnu sliku razvoja fundamentalnih tendencija moderne, čije konsekventne eksplikacije vode ka postmoderni, a od nje ka *drugoj modernu* (njene konture su počele da se konstituišu, najavljujući promjenu aktuelne postmoderne perspektive). *Umetnost u XX vijeku*, u tom smislu, treba da bude ne samo apsolviranje burnih događaja u likovnoj umjetnosti, već i jedna anticipacija, pionirski pokušaj artikulisanja početnih uvida u nadolazeći fenomen.

Heinrich Klotz, savremeni njemački estetičar, rođen je 1935. godine. Predavao je na univerzitetima u Frankfurtu i Karlsruheu, gdje je osnivač je visoke škole za design, kao i Muzeja za arhitekturu u Frankfurtu i Centra za umjetnost medija i tehnologiju.

Sa inauguriranjem moderne, kako podsjeća Klotz, kao vrhovnog diskursa, umjetnost na početku XX vijeka počinje da insistira na *samoreferencijalnosti*, što je označilo odbacivanje istorijskih, "potvrđenih", ali i uveliko istrošenih poetskih paradigmi: radikalni imperativ inovacije je bio, zapravo, izraz težnje da umjetnost počne da crpi svoju normu iz same sebe, i time ona -budući da nema istorijskih koordinata - postaje neuporediva. Dalje, likovna umjetnost ukida validnost mimetičke reprezentacije; posljedica je stilski pluralizam moderne (istorijski netaknuta biologija, mašina, geometrija itd.), kao i zahtjev za teorijskom elaboracijom - "osvjježivanjem" - samog umjetničkog procesa i djela, na čemu se i temelji uvjerenost u kontinuitet progressa.

Udarna snaga moderne - *avangarda* - je nastojala da granice fikcije proširi, želeći da one, na kraju, obuhvate i sam život, i da mu, tako, daju umjetnički kredibilitet: radi se o pokušaju da se izbriše estetska diferencija spram stvarnosti; time bi došlo do tautološke korespondencije života i umjetničkog. Slijedeći nit, moderna je od prvobitnog radikalnog esteticizma, razlaganja predmeta u apstrakciji, "kompozicije" koja još jedino ostavlja "osjećaj harmonije" kao estetsku legitimaciju. Duchampovog *ready madesa* koji banalni potrošački proizvod transponuje u umjetnički prostor što je sasvim dovoljno za estetsku verifikaciju, stiže do *all-over* slika Jacksona Pollocka koje razaraju i "istorijski pojam slikarstva kao roda". Naime, Pollock destruirao kompoziciju: sprovodi se diperzija -zapravo, kretanje koje oponaša sam život - boje, nestaje semantičko središte djela. Iz njegovog *action* slikarstva vuče porijeklo i *happening*, koji završava proces: umjetničko djelo prelazi u događaj koji nema inten-

cionalnu strukturisanost; nema posmatrača, svi su učesnici.

Tendencija da se fikcija prevedu u život, nije morala, u američkom slikarstvu, da nužno koristi drugi medijum, kao što je to bio slučaj sa *happeningom*. *Instant image* (Stella, Noland) je pokušaj da se slika vrati na platno. Međutim, slika *instant imagea* gubi hermeneutički potencijal, njena semantika se do krajnosti redukuje: dovoljan je samo jedan pogled da se uhvati poruka. Sa druge strane, monohromne slike Ada Rainhardta bile su apofatička definicija umjetnosti. Krug je, na neki način, bio zatvoren; kako primjećuje Klotz "nije ovdje riječ o umjetnosti imanentnoj zakonomjernosti, već o procesu realizacije jednog potencijala sadržanog u pretpostavci; ne radi se o dosljednosti jedne kauzalnosti, već o konsekventnosti jednog traganja".

Avangardna dogma "život je umjetnost, umjetnost je život" dovela je, nasilnim putem, život i umjetnost u *nepodnošljivu* blizinu, poremetila različite ontološke sfere: estetika zapada u prilično dubioznu poziciju, budući da joj se oduzima autentični rekvizitarium. Spomenuta situacija se najmalignije manifestovala u arhitekturi: fikijski "višak" nestaje pred prioritetom funkcije. Ornament se ispostavlja kao nekompatibilan sa utilitarnom strategijom instrumentalnog razuma.

Stoga, nije čudno što postmodernizam - koji nastaje kao reakcija na mnoge modernističke proseedee koji progresivno gube svoj estetski plauzabilitet - dobija prvu eksplikaciju, a i, maltene, globalno gledajući, prvu značajniju teorijsku raspravu - *Jezik postmoderne arhitekture* Charlesa Jencksa - u arhitekturi.

Postmoderna - koja munjevito stvara sopstveni vokabular, "popunjavajući" estetske rezerve likovnoj umjetnosti - vraća istorijsku perspektivu; nakon bespredmetnosti i fundamentalističkog funkcionalizma, postmoderna znači "estetsko vaspostavljanje fikcije" - *reviziju moderne*. Propitujući -destabilizujući - kanonizovane pojmove moderne, omogućava otvaranje novog horizonta mišljenja. Dakle, postmoderna je korektiv istorijskih grešaka moderne, njenog naglašenog rastakanja "estetskog". Ponovo se uvode *diseminacija* i *ludizam*: umjetnost ne želi sebe da uhvati u kandže jednoznačnih interpretativnih modela i u pogubne stegne pragmatističke vizure; estetska granica više nije tako fluktuorna. Postmoderna obnavlja povjerenje u fikciju i snagu njenog epistemološkog prodora (koji se lišava prosvjetiteljskog dušebrižništva); ona revitalizuje vizuelnu komunikaciju. Sve u svemu, postmoderna "sebi priznaje slabost poetskog prema svrsishodnosti i gotovu nevjerodostojnost prividnog prema realnom".

Klotz preteču likovne postmoderne nalazi, početkom 60-tih u američkom *pop-artu*, koji predstavlja otklon iz razvojne sheme moderne, jer na velika vrata, vraća predmetno slikarstvo. *Pop-art* se otvorio za influence koje su dolazile iz

# Хајнрих Клоц

## УМЕТНОСТ У XX

### ВЕКУ

МОДЕРНА - ПОСТМОДЕРНА - ДРУГА  
МОДЕРНА



subkulturene sfere: kitch, artefakti trivijalne svakodnevice, probijaju se na platno. Procesuacija - na čemu je ustrajno pledirala moderna - potpuno nestaje. Tako je *pop-art* zaoštrio vrh svoje kritike na banalnostima potrošačkog društva, na vrijeme *post-historie* (Gehlen), kada progres postaje *routine*: sprovedena je ironijska dekonstrukcija komercijalne umjetnosti.

Negdje u isto vrijeme u Njemačkoj, Gerhard Richter će pomoću sivila amaterske fotografije izvršiti oneobičenje - "nejasna" slika - svakodnevica, ali će sačuvati i izvjesnu dozu apstrakcije.

"Prava" postmoderna počinje sa njemačkim "Novim divljacima" (Zimmer, Hendike) koji će istaći narativnu energiju slike, naivno se ne obazirući na tradiranu potrebu za komentarisanjem sopstvenog djela i, uopšte, na sve ono što im je prethodilo: čulno opažanje ima ekspresionistički intenzitet. U arhitekturi, fikcija dolazi do izražaja u futu-

rističkim projektima, koji ponekad mogu da imaju karikaturnu i utopijsku intonaciju: *resemantizacija*.

Za Heinricha Klotza, postmoderna vrši regulaciju modernističke inkliniranosti ka poklapanju estetskih sa životnim granicama: ona je umjetnička kategorija par excellence. Ali, postmoderna ne znači i kraj moderne, nije jednostavno ono "poslije": njena uloga nije revolucionarna, već revizionistička. Tako, po Klotzu, postmoderna bezbolno prelazi u ono što je ona, već u svom korijenu, bila - *druga moderna*.

Pojam *druga moderna* već je korišten za označavanje umjetnosti pedesetih, koja se pojavljuje nakon zabrane moderniteta u Trećem Reichu, što je trebalo da ukaže na njen kontinuitet. Sam Klotz ga je početkom osamdesetih upotrebljavao kao kritički protivpojam postmoderni. Po njemu, postmoderna nije uspjela da desedimentira apstrakciju, koja je fundament moderne i cijele umjetnosti XX vijeka. Samoutemeljeni termini moderne - koji su prošli kroz iskustvo fikcionalizacije umjetnosti od strane postmoderne - fungiraju kao ključne odlike druge moderne: *nova apstrakcija* u slikarstvu i *dekonstruktivizam* u arhitekturi.

*Nova apstrakcija* je oslobođena programske retorike: ona se suprotstavlja anihilaciji čula, čime se potencira "lijepo". Duh Kandinskog, opet, djeluje punom snagom. *Dekonstruktivizam*, pak, izmiče logici ekonomičnog funkcionalizma; usmjerava pažnju na očuvanje cjeline i na fikcionalnu impregnaciju sadržaja.

Najnovija pojava u recentnoj umjetnosti jeste promjena roda: iskorištenje novih medija za plasiranje estetskih poruka. Fotografija, u današnjem vremenu, zadobija puni umjetnički dignitet: moguće je, naime, da se njom postigne jaka narativna imaginacija, bez obzira što je fotografija i dalje opterećena mimezom. Slično je i sa videom, koji proširuje komunikaciju: ona je sada audiovizuelna. "Tehničke slike" imaju i naročitu temporalnu dimenziju, čime se dobija široka osnova za poetsko razigravanje. Medijske umjetnosti, dakle, kreiraju drugačiju stvarnost, koja još nije u potpunosti estetski kolonizovana.

Na kraju, treba napomenuti da Klotz u provedenoj klasifikaciji, oslanjajući se na Habermasa, podrazumijeva da moderna posjeduje imanentni dinamizam, sposobnost za transformacije i redefinisane svog diskursa. Otud, on i ne posmatra postmodernu kao samostalni (epohalni) fenomen, već kao integralni dio moderne koji se, nakon revidiranja stranputica u koje upada moderna, pretvara u *drugu modernu*.

Kada se Klotz bavi dijelovima koji obraduju modernu i postmodernu, on sprovodi majstorsku rekapitulaciju, koja na pregledan i eruditski način izlaže istorijski protok stilova i pravaca u likovnoj umjetnosti ovog vijeka - što čini *Umjetnost u XX vijeku* nezaobilaznom lekturom u proučavanju pitanja vezanih za modernu i postmodernu u slikarstvu i arhitekturi -, dočim je period *druge moderne* nedovoljno precizno elaboriran. Naime, ne daje se dovoljno argumenata koji bi potvrdili neospornu distinkciju druge moderne od postmoderne, budući da su im gotovo sva poetska sredstva zajednička. Poboľšano utvrđivanje razlike, bila bi relevantnija osnova za Klotzovu anticipaciju.





# HIJATUSI POSTMODERNIZMA I MODERNIZMA, TEORIJA I KRITIKA





# **HIJATUSI POSTMODERNIZMA I MODERNIZMA** **HRESTOMATIJA ANGLOAMERIČKIH KRITIČKIH I TEORIJSKIH TEKSTOVA NA PRELAZU** **OSAMDESETIH U DEVEDESETE GODINE - INTELEKTUALNI PUTOPIS**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

## **1. PROLOG**

Pobednici (postmodernisti) ne mogu trijumfalno da uživaju u svojoj pobedi, a pobeđeni (modernisti) ne mogu sladostrasno i tajno da pate u svom porazu. Sadizam pobjednika i mazohizam pobjeđenog gube smisao u opscenoj igri prepleta, okreta zavrtnja i hijatusa (zeva) smisla, značenja i vrednosti aktuelnosti.

Pred nama su pragmatične figure razlika koje kroz deterritorijalizacije savremenosti preobražavaju istorijske i postistorijske formacije u aktuelne teorijske raskole. Preobražaji koje ostvaruju kritika i teorija umetnosti performativni su iskoraci iz diskursa o umetnosti u diskurs koji produkuje pojedinačne sisteme ili, u terminologiji modalne logike, moguće svete umetnosti. Svaki pojedinačni diskurs (govor, pismo, tekst) mogući je svet nastao uspostavljanjem reference (sveta umetnosti na koji se ukazuje kroz razlike indeksa) i programiranjem načina na koji se daje referenca. Programiranje načina na koji se daje referenca određeno je ideološkim horizontom projektovanja crta sveta. Projekti (projektovanja) lokalne su produktivne strukture za jednokratnu ili višekratnu upotrebu, ali ne i univerzalni transcendentni model velike sinteze (Gesamtkunstwerk modernizma). Razlika reference i načina na koji se ona projektuje za mogući svet umetnosti je hijatus (zev) istine i znanja o i u umetnosti.

## **2. OD SCENE KA EKRANU**

Preplet modernizma i postmodernizma može se opisati frazom drugo od istoga (L'autre par lui-même). Podsetimo se da očevi postmodernističke scene Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean-Francois Lyotard, nikada sebe nisu nazivali postmodernistima i da je njihov diskurs relativizacija (omekšavanje) paradigmatičkih ili stilskih dorečenosti i završenosti modernizma, a ne definisanje nove teritorije (hijerarhije moći). Njihove kćeri i njihovi sinovi ili kćeri i sinovi njihovih kćeri i sinova govore o postmodernizmu kao supermodernizmu ili egzoteričnom modernizmu. U Lyotardovom smislu raskol (le differend) označava sukob bez mogućnosti razrešenja. Raskoli modernizma i postmodernizma su i danas drastično otvoreni i o njima je ovde reč!

Dijalektika modernizma i postmodernizma je različita od dijalektike smene dvadesetovekovnih pokreta (izama i artova). Dijalektika smene dvadesetovekovnih izama i artova analogna je sintagmatskoj vremenskoj osi uzastopnih promena (izmi smenjuju izme, a artovi smenjuju artove). U visokomodernističkoj interpretaciji ona je evoluciona smena, a u radikalno modernističkoj ili avangardističkoj varijanti ona je katastrofa (kataklizma, lom, kraj, smrt) jedne paradigme u trenutima nastanka nove-druge. Za rani postmodernizam, na primer, Olivinu transavangardnu para-revoluciju ili Dantoov kraj umetnosti koji se desio u konceptualnoj umetnosti preobražajem umetnosti (objekta) u teoriju (ili, hegelijanski rečeno, sam duh), svojstvena je svest o kraju istorije i prelaznoj (trans) postistorijskoj epohi. Naprotiv, postmodernističke interpretacije na početku devedesetih ukazuju da je logika uzastopnih evolucija ili katastrofa ili postistorijskih shematizacija samo jedan od modela ili pragmatičnih strategija uspostavljanja hijerarhije moći u bazi ili nadgradnji sistema umetnosti. Odnosno, govori se o dijalektici prepleta moderne i postmoderne. Zamisao prepleta može se alegorizovati do lakanovskog okretaja zavrtnja (Shoshana Felman). Okretaj zavrtnja poništava (čini očiglednim) sve opozicije podele moći (istorija = modernizam i postistorija = postmodernizam). Modernizam i postmodernizam postaju diskurzivno (interpretativno, narativno) u alegoriji okretaja zavrtnja međusobno zamenljivi, štaviše, nerazdvojivi, isto se dešava i s tradicionalnim psihoanalitičkim parovima suprotnosti: egzorcist i opsednuti, lekar i pacijent, bolest i lečenje, simptom i predloženo tumačenje simptoma. Dijalektika prepleta modernosti i postmodernosti nije jednostavna upravo zato što postoji više modernizama i više postmodernizama u aktuelnosti koja pragmatično obećava moguće svete umetnosti.

## **3. O KONCEPTIMA ANGLOAMERIČKE MODERNE I POSTMODERNE KRITIKE I TEORIJE UMETNOSTI – CRTE MOGUĆIH SVETOVA**

### **3.1. Modernizam**

Za razliku od evropske kritike i teorije umetnosti, američka kritika i teorija visokog modernizma od kasnih tridesetih do 1968. ima dominantan, homogen i pravolinijski razvoj od marksističke (trockističke) društveno i kritički orijentisane kritike (poznih tridesetih i četrdesetih) ka likovno-formalističkoj i apolitičkoj kritici visokog modernizma. Kritička teorija visokog modernizma zasniva se na tezama: (1) da je likovna umetnost vizuelna autonomna apstraktna disciplina čijoj nemosti kritika svo-



jim opisima, objašnjenjima i vrednovanjem daje glas, i (2) da kritika gradi tehnički jezik opisivanja, interpretacije i vrednovanja autonoman u odnosu na teoriju književnosti, ideologiju, svakodnevni život, etiku i nauku. Neposredno posle Drugog svetskog rata američka kritika se oslanjala na jungovsku teoriju arhetipa i francuski egzistencijalizam. Tokom pedesetih i ranih šezdesetih ona je izgradila autonomni pragmatični i transcendentni jezik opisivanja, interpretacije i vrednovanja, podržavajući apstraktnu umetnost i pojam modernosti. Modernost je za nju doseg radikalne redukcije i autorefleksivnog pročišćavanja apstraktnosti umetnosti. U fenomenološkom smislu, ona se zalaže za čistu i direktnu nediskurzivnu percepciju umetničkog dela, tj. za poštovanje kriterijuma ukusa. Američki kritički pragmatizam odbacuje metafizičke i društveno-političke spekulacije u ime direktnog perceptivnog iskustva i doživljaja. Vodeći predstavnik anglo-američke kritike visokog modernizma je Clement Greenberg, a značajni predstavnici su Michael Fried, Harold Rosenberg, Lawrence Alloway.

### 3.2 Visoki modernizam i postavangarda

Poznomodernistička i postavangardna kritika i teorija umetnosti nastaju prevladavanjem estetskog formalizma visokog modernizma grinbergijanske estetike. U okviru visokomodernističke estetike Harold Rosenberg, Lawrence Alloway i Donald Judd razmatraju granična područja modernističke umetnosti, stvarajući prostor za postslikarsku i postskulptorsku praksu minimalne umetnosti, pop arta i procesualnih umetnosti (neodada, fluksus, hepening, land art, body art, anti form umetnost). Za američku poznu modernističku i ranu postavangardnu kritiku druge polovine šezdesetih, značajna su metakritička razmatranja Susan Sontag protiv interpretacije, kao i teorijski spisi umetnika. Kritičari zasnivaju metode doslovnog opisivanja i dokumentovanja rada. Status doslovnih opisa i dokumentacija rada umetnika i delovanja pokreta analogan je statusu umetničkog dela. Nastaju kseroks knjige Setha Siegelauba koji sakuplja i prezentuje rad konceptualnih umetnika, kao i dokumentacije o umetničkim dešavanjima Lucy R. Lippard, Ursule Meyer, Kynastona L. Mcshine i Willoughby Sharpa. Američku poznomodernističku i postavangardnu kritiku sedamdesetih godina karakteriše delovanje umetnika kao kritičara na delu (Robert Morris, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Douglas Davis) i razvoj univerzitetske kritike. Američka univerzitetska kritika razvijala se u dva smera: (1) evolucija tradicionalne estetičke teorije (analitička estetika, kritička teorija frankfurtske škole, psihoanalitička teorija umetnosti, fenomenološka teorija) u kritičko osmišljavanje i interpretiranje aktuelne umetničke prakse (Richard Wollheim, Arthur Danto, Donald Kuspit), i (2) recepcija francuske poststrukturalističke i semiotičke teorije u kritici koja prati postavangardna dešavanja (performans, konceptualnu i ambijentalnu umetnost) sedamdesetih godina (njujorški časopis October, Rosalind Krauss, Benjamin H.D. Buchloh, Douglas Crimp). Recepcija poststrukturalizma u krugu autora oko časopisa October stvorila je prostor i duhovnu atmosferu za razvoj postmodernističke kritike osamdesetih godina.

### 3.3 Postmodernizam

Postmodernistička kritika i teorija umetnosti nastaju odbacivanjem formalne estetike visokog modernizma i razvojem intertekstualnosti. Intertekstualnost treba razumeti kao: (a) uspostavljanje razmene vrednosti, značenja i smisla između različitih disciplina (kritike, teorije umetnosti, filozofije, psihoanalize, kulturoloških studija antropologije), (b) preobražaj kritike i teorije umetnosti iz autonomnih disciplina rasprave likovnosti/vizuelnosti u kulturološke studije (na sličan način je Richard Rorty u neo-pragmatizmu reinterpretirao filozofiju kao oblik kulturoloških studija), i (c) uspostavljanje hermenautičkih interpretativnih krugova između različitih nacionalnih kultura i njihovih specifičnih teorija (interesovanja Charlesa Harrisona za kritičke metode frankfurtskog kruga i njihovo inkorporiranje u analitičku filozofiju jezika, interesovanja Donalda Kuspita za klasični freudizam, prenošenje francuske strukturalističke i poststrukturalističke atmosfere u američke univerzitetske diskurse Rosalind Krauss). Delovanje angloameričke postmodernističke kritike i teorije treba posmatrati kroz sukobe-raskole: (1) apologetskih neokonzerватivnih interpretativnih tendencija koje iz istorijskog modernizma i iz tekućih postmodernizama izvode visoke estetske transcendentne primere (Hilton Kramer), (2) antikritičkih tendencija koje postmodernizam vide kao ekstatičko polje dekonstrukcije i zavođenja kroz retoričke figure uživanja u tekstu (Richard Prince, Gary Indiana), i (3) kritičke tendencije koje modele poststrukturalizma (od Barthesa i Lacana preko Derride do Deleuzea, Baudrillarda i Virilia) vide kao pragmatična i operativna teorijska sredstva za kritiku umetnosti, kulture i društva (subjektivnosti, racionalnosti i moći).

## 4. KA TIPOLOGIJI HIJATUSA MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA

Cilj ove male hrestomatije tekstova je da pokaže kako se kritičke tendencije postmodernističke teorije umetnosti realizuju kroz hijatuse, preplete i okretaje zavrtnja modernizma i postmodernizma. Hrestomatija se zasniva na sledećoj okvirnoj

tipologiji kontekstualnih indeksacija: (1) neopragmatizam kao direktna recepcija i što doslovnija interpretacija međusobnih odnosa konkretne umetničke prakse i kulture – rasprava crta, referenci i načina uspostavljanja referenci u mogućim svetovima aktuelne njujorške umetnosti (Robert C. Morgan), (2) postfrankfurfovski i postkritički uvid u moć umetnosti da svojom dekadentnom postmodernističkom entropijskom relativizacijom smisla poništi istorijsko razdvajanje tradicije, modernosti i postmodernosti – dekadentnost postmodernizma znači više od slobodne privatne inicijative pluralizma ili multikulturalizma, ona označava kraj rasprava između starih i novih koje su ustoličile svest o modernosti, a to znači da su i stari majstori i modernistički majstori sada reifikovani kao postmoderni majstori (Donald Kuspit), (3) poststrukturalistički diskurs transfiguracije semioloških i psihoanalitičkih mehanizama dekonstrukcije smisla, značenja i vrednosti u visokoj umetnosti koja se preseca u čvorištu masovne kulture, visoke estetizacije dizajna i zasnivanja feminističkog (potencijalno i homoerotskog) glasa jastva (Craig Owens), (4) postpoststrukturalistički frankofilski univerzitetski diskurs koji temeljna pitanja postmoderne (identiteta, polazišta, efekta, simboličkog, imaginarnog, neoriginalnosti) vraća raspravi njihovih ontoloških ishodišta u rubnim strategijama modernizma (Rosalind Krauss), (5) poststrukturalistički feministički diskurs koji status postmodernističkih teoretizacija (nekonzistentnosti, relativnosti, dekonstruisanog subjekta, intertekstualnosti) koristi da prekrije sva estetičko–umetnička područja indeksacija tipičnih za mušku totalizujuću racionalnost i subjektivnost modernizma (Susan Rubin Suleiman), (6) radikalni antiutopijski subverzivni kriticism u ekscesu u jeziku koji je u anglosaksonskom svetu označio jednu, nazovimo je levičarskom, recepciju dekonstrukcije diskursa reprezentacija kulture, seksualnosti, subjektivnosti, produkcije emocionalnosti (Kathy Acker), (7) kritički analitički marksizam karakterističan za britanske istoričare umetnosti koji su iskoristili situaciju postmodernizma da izvrše reviziju istorijskog modernizma (od sredine XIX veka do danas) i da postmodernizam redefinišu u kritičku društvenu teoriju prikazivanja (Charles Harrison, Paul Wood), i (8) postbodrijarovska teorija ili kiber–estetika zasnovana je na projekciji mogućeg sveta tehnološke prirode i apokaliptički transfigurise (premešta) značenja, vrednosti, smisao, pa i samo, egzistencijalno mesto umetnosti i kulture u poredak asimetričnih kibernetičkih receptivnih produktivnih ekranizacija želje, emocije, doživljaja, znanja, razmene, potrošnje, uživanja, užasa, straha, pornografije, sigurnog seksa, traganja za Drugim (N. Katherine Hayles).

#### Literatura:

##### (a) primarna literatura

Kathy Acker, iz *Postmodern?*, Poetic Journal no. 7, Berkley, 1987.

Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent – Gender, Politics and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge Mass, London, 1990.

Craig Owens, *Beyond Recognition – Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992.

Charles Harrison, Paul Wood (eds), *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 1993.

Francis Francina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb, Charles Harrison, *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

Charles Harrison, Francis Francina, Gill Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century*, Yale University Press New Haven, London, 1993.

Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism – Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

Paul Wood, Francis Francina, Jonathan Harris, Charles Harrison, *Modernism in Dispute – Art Since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.

Robert C. Morgan, *After the Deluge – Essays on Art in the Nineties*, Red Bass Publications, New York, 1993.

Donald Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1993.

Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1993.

Rosalind Krauss (intervjuisana s Ann Hindry), *Images and Words*, "Art Press" no. 183, Paris, 1993.

Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.

Miško Šuvaković, *Pas Tout – Fragments on art, culture, politics, poetics and art theory 1994–1974*, Meow Press, Buffalo, 1994.

**(b) sekundarna literatura**

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

**Šošana Felman**, *Okretaj interpretativnog zavrtnja*, **Polja, br. 357, Novi Sad, 1988.**

**Šošana Felman**, *Okretaj interpretativnog zavrtnja*, **Polja, br. 359–360, Novi Sad, 1989.**

**Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker, Karen Fiss (eds)**, *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, **The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1990.**

**Joseph Kosuth**, *Art After Philosophy and After – Collected Writings, 1966–1990*, **The MIT Press, Cambridge Mass, 1990.**

**Žan-Fransoa Liotar**, *Raskol*, **Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1991.**

**Ričard Rorti**, *Konsekvence pragmatizma*, **Nolit, Beograd, 1992.**

**Clement Greenberg**, *The Collected Essays and Criticism*, vol. 1–4, **University Press of Chicago, 1986–1993.**

**Steve Giles (ed)**, *Theorizing Modernisms – Essays in Critical Theory*, **Routledge, London, New York, 1993.**

**Steve Giles (ed)**, *Baudrillard Live – Selected Interviews*, **Routledge, London, New York, 1993.**

**Jean Baudrillard**, *Drugo od istoga – Habilitacija*, **LARIS, Beograd, 1994.**

Hrestomatiju kritičko–teorijskih tekstova priredili: **Dubravka Đurić i Miško Šuvaković**, *Projeka(r)t* br. 4, **Novi Sad, decembar 1994, str. 37–39**



## KRITIČKA RAZMIŠLJANJA

### DONALD KUSPIT

Postmodernistička umetnost je dekadentna ne zato što je izneverila ili se izrodila – što etimološki dekadencija znači – iz modernizma, već zato što signalizira marginalizaciju svih stilova, prošlih i sadašnjih. Ideja da je bilo koja vrsta umetnosti značajnija od drugih, anatemisana je u današnjem svetu umetnosti, što je tako mučno osetljiv na umetnička prava drugog i nestrpljiv da svemu da jasan glas, da se sve tvrdnje o značaju odmah odbacuju kao autoritarne hiperbole. Ali dekadentnost postmodernizma znači više od slobodne privatne inicijative pluralizma ili multikulturalizma. Istančanije, on označava kraj rasprava između starih i novih koje su ustoličile svest o modernosti. I stari majstori i modernistički majstori sada su reifikovani kao postmoderni majstori. To znači da su redukovani na primere opšte umetničke retorike. Izgubili su svaku posebnost vremena i mesta – bića i značenja – postavši jednostavno figure u stalnoj šahovskoj igri umetnosti.

U toj igri nijedna figura ne može osvojiti – dominirati – drugom, osim u heurističkoj prevari, svaka figura ima istu moć kretanja: svaka figura je kralj, s istim kraljevskim značajem. Nema zaloga, jer postmodernističke umetničke igre poriču svaku hijerarhiju. Zato nije jasno kako pobediti u igri. Pa ipak, kriteriji kritike zavise od osećanja za hijerarhiju, o čemu se može – mora – diskutovati, što je nužno, u praksi, ako ne u teoriji. Kada su načinjeni izbori, pojavljuju se simpatije. Postmodernistička karakteristika nije pobediti u umetničkoj igri sopstvenim stilom, već u jedan rad uvesti što veći broj fragmenata prošlih stilova – što je novi način da se bude outre – kao da pravila nove igre mogu nastati iz njihove međuigre.

Istančanije, jedno od značenja postmodernizma je da ni jedna umetnost ne može ponovo biti moderna u smislu



pomodne novine, određene našom sadašnjošću. Biti moderan prvobitno je značilo odbiti definisati sebe starim autoritetom – insistirati da je moguće definisati se u sopstvenim terminima. Konačno, stari svet više ne postoji, zašto gledati na njega da bi se razumelo moderno jastvo? Biti moderan značilo je pokušati gledati sveže, bez pretpostavki, na svet u kojem je čovek rođen i na jastvo koje ima. U izvesnom smislu, svi moderni umetnici su poput Francisa Bacona ili Renea Descartesa, mislilaca iz XVII veka, koji su hteli da posmatraju svet s empirijskom svežinom i da otkriju jastvo koje je suštinsko po sebi. U modernističkom pokretu i svet i jastvo počeli su da postoje eksperimentalno, što znači kao hipoteze za koje nije bilo konačnih dokaza. Tako se umetnost odrekla sigurnosti tradicionalnog, apsolutnog smisla sveta i jastva i mogla je prihvatiti rizik da bude moderna. Ne osvrati se za prošlošću – modernizam je jedan od takvih revolucionarnih trenutaka kada prošlost izgleda prevladanom i mora se odbaciti kao nevažna – umetnost je mogla neapologetski naći nove metode bivstvovanja i značenja. Ona je čak mogla težiti da stvara bivstvovanje, proizvedeći rad naizgled trijumfalno neposredan, određen sadašnjošću – čistu prisutnost, istinski modernu i svežu.

Opisao sam ono što podrazumevam pod dekadencijom, koju ne posmatram kao loše stanje, kao prelaz s dobrog, već kao nešto neprocenjivo u kompleksnoj civilizaciji, koja nudi toliko mnogo mogućih izbora za isto tako mnogo svojih članova koji žele da ih prihvate. Dekadencija usložnjava i otežava život, ona je antiteza svakom fundamentalizmu, koji život pojednostavljuje i olakšava. Dekadencija nije vreme između bogova (središta) – vreme kada je stari fundamentalizam mrtav a novi treba da se rodi – već očajnički božanski trenutak po sebi. Nema sumnje, smisao dekadencije je osećanje pre nego istina, ali onda nikakva istina ne postoji bez osećanja. Kao što je Freud rekao, čak i u najpsihotičnijem osećanju sveta – uključujući svet umetnosti, dodao bih – ima više od zrna objektivne istine.

Osećanje za dekadenciju je značajno uvek kada i svuda gde se zbiva – a ono se u istoriji često svuda zbiva (bez obzira da li se oplakuje kao gubitak moralne potencije ili se vrednuje kao dokaz jedinstvene kreativnosti) – jer pokazuje da su oni koji je iskušavaju oštro kritični prema svetu. Naravno, oni su skeptični prema svetu u meri u kojoj podrazumevaju ne samo to da njeni proizvodi ne zadovoljavaju, već da nikada ne mogu zado-





voljiti. Da bi se umetnička scena iskusila kao dekadentna, od umetnosti se više ne mogu očekivati značajna zadovoljstva, što može biti objektivni kulturološki simptom, koji ne podržava i ne pojačava bilo čiji subjektivni osećaj jastva.

Kritičar se tada mora pitati zašto su potrebni umetnički radovi, ako su uopšte i potrebni. Njihov razočaravajući karakter konačno dovodi u pitanje želju za umetnošću uopšte. Nezadovoljena, želja se okreće od objekta u koji je tako mnogo uložila. To nije filistarski gubitak interesovanja jer umetnost nije trenutno, čulno ugodna, već je rezultat iskustva umetnosti koja ne uspeva da priušti najsuptilnija emocionalna zadovoljstva, naročito osećaj važnog jastva. Postmoderna umetnost konačno može izgledati kao metod beskrajnog odgađanja zadovoljstva. Iz perspektive tog radikalnog nezadovoljstva, ona je počela da izgleda kao suptilna snaga za socijalnu kontrolu osećanja, domišljati instrument subjektivnog konformizma – novi način prigušivanja osećanja da se bude subjekt.

Kritičar koji radi u postmodernoj umetničkoj sceni ne može, a da ne iskusi njene proizvode kao dekadentne, jer oni sebe predstavljaju fašistički, kao da su prekomerno objektivisani i podsubjektivisani. Kao da su reifikovani do bespovratne tačke ljudskosti i liče na Potemkinova sela. Oni su otupele relikvije jednog ravnodušnog procesa socijalizacije i ne mogu a da ne izazovu dekadentni odgovor – u stvari, priznanje i subjektivno neodobravanje.

U postmodernim danima kritičar je nužno dekadentan kao što je to i umetnost. Nasuprot umetnosti, međutim, kritičar pokazuje i kontradekadentnu tendenciju, bar ako se istinski brine za umetnost ovog vremena. Ako su kritičari zaista nezadovoljni umetnošću, ako ona za njih nema nikakav subjektivni smisao, onda se oni konačno suočavaju s izborom da li da je odbace ili da pokušaju da je derefikuju. U praksi to znači obnavljanje njihove želje za njom – nalaženje subjektivnog *raison d'être* za nju, subjektivnog razloga da u nju ulažu um i srce. Verujem da je svaki značajni moderni kritičar, od Diderota i Baudelaira do Harolda Rosenberga i dalje, istovremeno osećao dekadenciju umetnosti tog vremena i želeo da joj se odupre. Kritičari su frustrirani posmatrača, ali unutar te frustracije oni obnavljaju svoju veru u umetnost u celini, i odlučuju da žele.

Moderna je po prirodi frustrirajuća, umetnost to za trenutak učini konkretnim. Opisujući svoj proces u naizgled suštinskom obliku, ona izgleda kao da je reifikovana. Konačno, imenovati sadašnjost znači potkopati njenu prisutnost, sugerisati njenu krivotvorenost. Kada Diderot uzdiže Verneta ili kada Baudelaire uzdiže Delacroixa, kada Apollinaire uzdiže Picassa, Roger Fry Cézannea ili Clement Greenberg Julesa Olitskog, a Rosenberg Ashilea Gorkog, oni izjavljuju da su radovi određenog umetnika po sebi poželjni i zadovoljavajući nasuprot neželjenoj, frustrirajućoj dekadentnoj sceni u kojoj su načinjeni. Oni scenu spasavaju nje same. Za svakog kritičara, svi ostali umetnički proizvodi na sceni reifikacije opšte su ideje umetnosti pre nego njene obnovljene partikularizacije. Kritičar izjavljuje da rad umetnika koji zagovara nije zasnovan na fetišizovanom konceptu umetnosti izvedenom iz sopstvene prošle istorije, već je sveža afirmacija bića umetnosti, njegova sveža modernizacija. Od početka modernosti, kritičar je uvek pokušavao da odredi šta je moderno na sceni koja uvek izgleda dekadentno – postmoderno. Postmodernizam je tu oko nas od početka modernizma, i na neki način je bio odgovoran postmodernoj vrsti dekadencije.

Takve kritičarske odluke redovno ponovo diferenciraju – i što je još gore, hijerarhijski preuređuju – reifikovanu umetničku scenu. Ali činjenica je da led reifikacije slomljen kritičarevom željom brzo smiruje zahuktalo more umetnosti koje kritika ispod njega otkriva. Vraća se potonulo osećanje dekadencije. Ono je večni povratak, jer radovi čak i najispravnijeg modernog umetnika konačno postaju stalaktiti – redukuju se u reifikovane trenutke neposrednosti. Pre ili kasnije oni promašuju želju, gube osećaj sadašnjosti i moderniteta. Gube pojavnost i izraz. Modernizam i postmodernizam postoje u kanibalističkoj dijalektici: drugi redovno konzumira prvog, sa sve većom pohlepnošću i brzinom. Dok se spektakl umetnosti koji zamenjuje umetnost nastavlja, kritičar počinje da shvata da modernu po prirodi nije moguće specifikovati. Ona nema srži. Svaki mukom stečeni kritičarski opis iščezava u zaboravu reifikacije – postaje postmoderni. Zašto se mučiti da bi se razvio suštinski novi stilistički dojam ili definicija moderniteta kada će ubrzo izgledati kao da promašuje suštinu?

Kritičari dekadencije u čudnom su položaju: nije im više jasno da li se svojom željom bore za umetnost koja će artikulirati modernu novim osećanjem fundamentalnosti, ili se bore protiv postmodernizujućeg procesa. Ali dekadencija izgleda neizbežna ma šta oni radili; svaka teoretska revitalizacija umetnosti, paradoksalno, kao da pospešuje svoju postmodernizaciju. Čak i subjektivna opravdanja postmoderne umetnosti koja su htela da je ponovo modernizuju, kao da nisu ništa drugo do odgađanje delovanja, potpora smaknuću.



Da bi izašao iz te pesimističke situacije kritičar mora praktikovati naročiti promiskuitet. To ne znači da mora entuzijastički odgovoriti na dekadentni pluralizam umetničke scene. Mora, međutim, razlikovati svoju želju uprkos kratkotrajnom zadovoljstvu entropične postmoderne umetnosti. Kritičar shvata da se suprotni ekstremi bilo potpunog nezadovoljstva umetnošću ili ekstatičko, fundamentalističko posvećivanje istinskoj umetnosti mogu izbeći ako se prihvati prolaznost svake kritičarske ponovne modernizacije umetnosti – svakog odnosa prema umetnosti. Čovek se niti previše, niti premalo predaje umetnosti, već individualizuje svoju želju na način koji joj odgovara.

Implicitno, kritičareva želja i dalje je beskrajna, mada izgleda ograničena – ograničena koliko i umetnost. Željeno ponovo otkriće granica objekta želje spasava je od totalne propasti. Kritičaru pomaže osećanje da izbegava dijalektiku dekadencije i podmlađivanja. U stvari, kritičar i dalje učestvuje u njenom radu. Ali iluzija da se ona može izbeći psihološki je nužna i štiti kritičara od dubokog i potpunog nezadovoljstva. Moj kritičar se okreće Nietzscheovoj dionizijskoj izjavi da je cilj umetnosti da želju očuva živom i da jača volju za životom: čini se da je cilj želje da napravi da umetnost izgleda sablasno živa, za ma koliko kratak vremenski period. Takvo stalno ponovno ulaganje u umetnost nužnost je života i bez sumnje umetnosti.

Prevela Dubravka Đurić: Projeka(r)t br. 4, Novi Sad, decembar 1994, str. 37–39



## **SLIKE I REČI - INTERVJU S ROSALIND KRAUSS**

### **RAZGOVARALA ANN HINDRY**

**Ann HINDRY:** Vaša knjiga *Originalnost avangarde i drugi modernistički mitovi* u nešto drugačijem obliku od američkog izdanja iz 1985, pokazaće francuskom čitatelju put koji ste kao kritičar i historičar prešli od Greenbergove formalističke škole do strukturalizma i poststrukturalizma. U izbor su uvrštena i dva teksta o Richardu Serra, a jedan je uticajni tekst iz 1972. Na koji je način njegov rad suštinski za vaše bavljenje?

**Rosalind KRAUSS:** Serra je bio prvi slučaj gde sam, suprotno Greenbergovom negativnom mišljenju, osećala bez imalo sumnje da se radi o značajnom umetniku. Sve što sam znala o skulpturi – tada sam se potpuno posvetila problemima skulpture – ukazivalo je da je Serra vodeći skulptor. Činjenica da Greenberg to nije mogao razumeti i da se silovito suprotstavio radu Richarda Serra, u velikoj meri je dovelo do našeg razilaženja. Bilo mi je važno da budem u stanju da artikulišem zašto tako osećam, da ustanovim ne nužno kritičku poziciju, već skup koncepata koji bi smestili, opisali i rečima izrazili moje intuicije.

**Ann HINDRY:** Hoćete li da kažete da Vas je razilaženje s Greenbergom učinilo svesnom da morate konceptualizovati ono protiv čega ste reagovali na još neorganizovanom nivou?

**Rosalind KRAUSS:** Imala sam pozitivan osećaj u vezi sa Serrinim radom. Do tada sam lepo baratala skupom grimbergijanskih ideja da bih zatim ustanovila da gledam preko ponora u konceptualnu prazninu. Shvatila sam da su ideje o minimalizmu prazne i netačne, da ne kažem sasvim pogrešne. O minimalizmu se, na primer, govorilo u terminima platonističkih tela... Konceptualno polje minimalizma ili kasnije generacije Richarda Serra i Roberta Smithsona, nije bilo konceptualno artikulisano.

**Ann HINDRY:** Isto važi i za konceptualne umetnike.

**Rosalind KRAUSS:** Oni su bili savremenici, ali mene nikad nije naročito zanimala konceptualna umetnost. Veza je bila fotografija: o njoj sam počela razmišljati ozbiljnije u isto vreme i prvi moj tekst koji se bavio konceptualnom umetnošću bio je zapravo antikonceptualan, jer se bavio videom, onom vrstom videa koju je pravila generacija Serra – Vito Acconci, Lynda Benmgliis i drugi. Naslov je bio *Video kao narcizam*, jer sam smatrala da je način njihovog korišćenja videa povezan s trenutnom povratnom spregom, odnosom prema njihovoj slici u ogledalu i nekom vrstom šizoidnog prostorno-vremenskog elementa. Unaokolo sam tražila odgovarajući koncept za tu intuiciju i počela sam razmišljati o njoj u odnosu prema idejama Jacquesa Lacana. Ali u umetničkoj situaciji ranih sedamdesetih još jedan element me je naterao da krenem sopstvenim putem: eksplozija širokog opsega različitih mogućnosti – minimalizam, konceptualna umetnost, fotorealizam, body art, procesualna umetnost, performans i tako dalje, kritika u štampi je u Sjedinjenim Državama govorila o pluralizmu videći u njemu dokaz da više ne postoji dominantna struja, nikakav skup faktora koji određuju način rada i najvažniju vrstu rada. Suvišno je reći da sam sumnjala u dokaz. Držala sam tada predavanja o Duchampu i počela da razvijam ideju o indeksnim znacima. Prvo sam pokušala s idejom indeksa u odnosu prema umetnosti koja je bila jasno u vezi s fotografijom kao što su različite vrste konceptualne umetnosti.

### **Teorija indeksa**

**Ann HINDRY:** Teoriju indeksa, suštinsku za vaše pisanje o umetnosti, počeli ste znači da razvijate ne u vezi s umetnošću, već u vezi s fotografijom?

**Rosalind KRAUSS:** U stvari, počela sam s Duchampom, ali fotografija je krčila put kroz sve umetnosti koje sam želela da istražim. Fotografija mi nije bila zanimljiva kao medij, već kao forma znaka. Posmatrajući raznovrsni materijal – fotografije urađene kao sredstvo konceptualne umetnosti ili kao nužni podatak za fotorealizam, itd. – mogla sam videti da je celo polje pomalo strukturirano kroz fotografiju. Pa i kada to nije bio slučaj, bilo je strukturirano kroz ono što strukturira fotografiju, a to je struktura indeksa. Zatim sam se 1979. okrenula izložbi PS 1, instalacijama i indeksno dupliranim mestima. Izabrala sam dva primera: nekoga čiji sam rad volela, poput Gordona Matta-Clarka i nekoga čiji sam rad prezirala, poput Lucia Pozzija.





**Ann HINDRY:** Mislite li da su umetnici, koje proučavate, svesni spisa ljudi koji snabdevaju vaše teorije, poput Barthesa, Foucaulta, strukturalista, ili Merleau-Pontyja? Drugim rečima, mislite li da je pored vašeg moglo biti i drugog diskursa o umetnosti sedamdesetih?

**Rosalind KRAUSS:** Da, postoji diskurs o pluralizmu. On tvrdi da je superego dominantne struje koju predstavljaju Alfred Barr i Clement Greenberg odbačen i da se libido sada slobodno može igrati i da je sve moguće. To je jedna teorija, a postoji i ona koja uključuje socijalni pristup, pokušavajući da razume socijalno određujuće faktore, ona će govoriti o kasnom kapitalizmu, potrošačkom društvu, potrošačkom fetišizmu i posmatraće ih kao generatore razuzdane raznolikosti u polju umetnosti. Drugim rečima, uvek je moguće ući u ekstra–estetička područja i napraviti teoriju koja bi razjasnila sve te delatnosti. Ja nikada nisam želela da uđem u ekstra–estetička područja; ja nisam socijalni istoričar umetnosti. Ideja indeksa bila je savršeno delotvorna eksplanatorna struktura i ne samo da je odgovarala praksi mnogih umetnika, već se i otvarala prema raznim socijalnim fenomenima.

**Ann HINDRY:** U svoju teoriju umetnosti unosite i druga polja kompetencije, semiotiku, naravno, ali i matematiku.

**Rosalind KRAUSS:** Zahvaljujući radovima Fredrica Jamesona i Louisa Marina i rezultatima koje su razvili u sopstvenim poljima, počela sam da istražujem Kleinovu grupu, koristeći je u tekstu o skulpturi. Ali insistirala bih na činjenici da sam potpuni autodidakt i da su različita unesena sredstva nužna samo s obzirom na ono što sam iskusila u radu u umetnosti. Polazim od samog objekta. Osećam da u objektu postoji nešto što je potrebno objasniti i pokušavam da pronađem teoretsko sredstvo koje će mi dozvoliti da ga objasnim. To stvara strahovitu nekonzistentnost u aparatu s kojim radim! Kada je Originalnost avangarde prvi put objavljena, prikazi su, uglavnom, bili negativni. Optuživali su me za teorijsku heterogenost. S jedne strane, strukturalizam, s druge, poststrukturalizam – moja želja da koristim svako nužno sredstvo mnogim kritičarima je bila neprihvatljiva. Pored toga, bili su ogorčeni što nisam marksista; kako sam se mogla usuditi da govorim o ideji mita, a da ne analiziram problem ideologije! Ali u celini knjigu su optužili zbog nekonzistentnog teoretskog aparata, zato što je strukturalistički konceptualni okvir, najvažniji u knjizi, naglašen konceptima razvijenim u poststrukturalističkom okviru.

**Ann HINDRY:** Zar ne mislite da je graja proizašla i iz činjenice da je strukturalistički konceptualni okvir stavio konačnu tačku ne samo na ideološki pristup istoriji umetnosti, već i na istoricistički evolutivni pogled na nju, na istoriju umetnosti kao sled pieces en enfilade, da vas citiram?

**Rosalind KRAUSS:** Delimično jeste, ali kritika koju sam opisala došla je iz drugog smera, koji materijalno nije bio zainteresovan za istorijsko razumevanje razvoja. Istinski su me kritikovali iz druge pozicije, mogli bismo je nazvati postmodernističkom, postnarativnom, postistorijskom.

**Ann HINDRY:** Dok se vaša teorija proširuje i nakon što ste se mnogo bavili ključnim umetnicima sedamdesetih, izgleda da se vraćate ranijim umetnicima, pre nego da pratite savremenike, tj. umetnike osamdesetih.

**Rosalind KRAUSS:** U osamdesetim su se dogodile dve stvari. Kao urednik časopisa October, timski sam radila s mlađim kritičarima, među njima su bili Douglas Crimp i Craig Owens. Dok sam razrađivala teoriju indeksa i važnost fotografije, koja je objašnjavala ono što se dešavalo, pojavila se mlada generacija umetnika, među njima su bili Robert Longo, Cindy Sherman, Sherrie Levine, i Douglas Crimp je o njima počeo da piše. Svi smo se u istraživačkoj grupi usredsredili na važnost teoretizacije fotografije i fenomena reproduktivnih medija, jer se oni značajno presecaju s umetničkom praksom i strukturiraju je. Owens je želeo da ideju alegorije Waltera Benjamina unese u analizu načina na koji forma medija menja formu ranije ideje vizuelnog objekta, njegove koncepcije kao jedinstvene celine i zato, u Benjaminovim terminima, postojeće na nivou simbola. Owens je koristio alegoriju kao teoretsko sredstvo, Crimp se usredsredio na fotografiju, a ja sam radila na ideji indeksa. U toj podeli rada razvijenoj u časopisu, osećala sam se ugodnije s mlađim piscima koji su pisali o umetnicima koji se pojavljuju, a ja sam razrađivala teoretski okvir u kojem se ta rasprava mogla odvijati.

**Ann HINDRY:** Kako birate predmet svog bavljenja?

**Rosalind KRAUSS:** Slučajno. Ja ne odlučujem o čemu ću pisati i ne zaključavam se u sobu da bih o tome pisala. U slučaju eseja Originalnost avangarde, radila sam u Nacionalnoj galeriji umetnosti u Vašingtonu u istraživačkom centru za koji sam dobila jednogodišnju stipendiju. Bavila sam se pitanjem originala i multipla, a istovremeno galerija je postavljala Rodinovu izložbu. Radili su novi bronzani odlivak Vrata pakla. Zabavljalo me je da u hiljadu devetsto osamdesetim može postojati novi



original Vrata pakla. Učinilo mi se da bi trebalo govoriti o tome do kog stepena je multipl duboko strukturirao Rodinov rad.

#### Multipli modernizma

Multipl nije nešto što postmodernizam dodaje modernizmu već postoji unutar modernizma u različitim oblicima na koje sam u eseju ukazala, jedan je povezan s multiplom u terminima skulptorskih odlivaka; drugi je povezan s multiplom u terminima važnosti mreže kao beskrajne mogućnosti originala; i konačno, onaj komični povezan je s idejom piktoresknog pejzaža: s različitim trenucima visokog romantizma kada čovek misli da je postigao jedinstvenu povezanost s pojedinačnim događajem, poput osobe koja oseća da je slika pejzaža srasla sa sadašnjim trenutkom, dok u piktoresknoj teoriji čovek uvek pokušava da pronađe pejzaž koji je zamišljen i koji je postao stereotip mnogo pre nego što se s njim susreo. Razmišljala sam o tim različitim događajima u istorijskoj prošlosti, lagano prešavši na savremenije primere o kojima se tada govorilo u štampi.

Ann HINDRY: Bez obzira koliko ulazite u teoretizaciju, uvek ostajete blizu realnog specifičnog umetničkog rada koji izaberete za polaznu tačku. Vraćajući se istorijskim figurama, Rodinu, Giacomettiju ili Pollocku, da biste obradili savremena pitanja, vi vremenski razmak svodite na nulu, primenjujući sopstvenu teoriju da se te stvari ne bi smele posmatrati u istorijskom nizu. Zar tako uspešno ne spajate dve funkcije, funkciju istoričara umetnosti i kritičara?

Rosalind KRAUSS: Na to nisam tako gledala, ali se obično tako dešava. Giacometti je dobar primer ove dvostruke funkcije. William Rubin me je molio da napišem nešto o Giacomettiju za izložbu o primitivizmu u Muzeju moderne umetnosti i ja sam prihvatila, ne zato što sam verovala u pristup izložbi, već zato što sam, radeći Pasaže u modernoj skulpturi osetila da skulptura kao tabla za igru, strategija koju je Giacometti razvio ranih tridesetih, nije imala prethodnika, i da je bila izuzetno važna, ne zato što je uticala na earth works (radove sa zemljom), ili slično, već zato što je po sebi izuzetno doprinela istoriji skulpture kao ideja, ne direktnim uticajem, već kao mogućnost, ona se ostvarila u skulpturi sredine šezdesetih i sedamdesetih godina. Radeći na Giacomettijevom primitivizmu, došla sam do Bataillejevih spisa, otkrila sam da Giacomettijev kontekst kasnih dvadesetih i ranih tridesetih nije bio nadrealizam, već Dokumenti, časopis nadrealista odmetnika. Susrela sam se i s teoretizacijom Bataillea u knjizi Denisa Holliera La prose de la Concorde, pa su ideje poput informe, acephale, privukle moju pažnju. Već sam pokušavala da pronađem put za dalje produbljivanje i konceptualizaciju ideje lavirinta u odnosu s Giacomettijevim materijalom i našla sam je u vezi sa Batailleom.

#### Sudovi ukusa

Bilo kako bilo, otvorilo se izuzetno bogato polje i vidim njegov odjek u onome što se sada dešava kada se umetnosti bave pitanjima besformnosti, podlosti, krivotvorenjem. Važno je da ponekad budemo u stanju da srušimo istorijsku dimenziju. Ne zanima me hronološka distanca koja odvaja fenomene, ali me zanima analogni skup pitanja koji se sam iscrpljuje. Kada to jasno vidim u istorijskom primeru, dolazim do savremenijeg primera naoružanog manje dogmatskim, a više iznijan-siranim osećanjem.

Ann HINDRY: Da li je ideja ukusa zastarela? Šta je s afinitetima? Da li pravite razliku između umetničkog rada koji vas privlači i rada koji može doprineti vašem mišljenju? Šire, da li vam se može dopasti umetnički rad koji ne donosi nimalo vode vašoj teorijskoj vodenici?

Rosalind KRAUSS: Ako se uzme Matta-Clark, ushićena sam kada pišem o radovima koji donose vodu mojoj teorijskoj vodenici, mada me uopšte ne privlače, poput Pozzijevih ili radova sa izložbe PC 1. S druge strane, snažno me privlače radovi Serra, LeWitta ili Pollocka, o njima sam pisala i teoretizirala. Međutim, o LeWittu i Pollocku sam pisala zato što mi se činilo da su kritike posvećene njihovom radu bile pogrešne; kritičari su pogrešno smeštenim pohvalama zatamnivali i zamagljivali njihov rad. Teoretizirajući, odgovorila sam im u svojim kritikama, korigujući ih, smatrajući to vrednim poduhvatom. Činjenica da sam pisala, svedočila je o mom izbornom afinitetu. Ali, tačno je i to da sam mogla odabrati sličan ton ili pisati o nečemu prema čemu nemam nikakav afinitet, ali što bih smatrala teorijski korisnim. Možda je to kontradiktorno, jer izgleda kao da su pitanja ukusa važna za ono što radim.

Ann HINDRY: Da li je ta kontradikcija karakteristična za kritičara umetnosti, ima li ona veze s vizuelnim?

Rosalind KRAUSS: Ne, ne mislim da je tako. Kao književni kritičar, pišete o radovima koje smatrate najvećim književnim delima, ili pišete o minornim ili lošim radovima, jer postavljaju scenu za vašu ideju o tome čime književnost treba da se bavi ili šta je u ovom trenutku strukturira. Problem je isti, kontradikcija i dalje postoji.



S obzirom na moj odnos prema Greenbergu, ideju ukusa sam morala ostaviti po strani, ne uzimajući je za osnovu onoga što sam imala da kažem o oblikovanju savremene umetnosti. Ali pitanje je i dalje suviše složeno da bih na njega odgovorila izravno, pa ću se malo vratiti natrag da bih dala jasniji komentar.

Uvek me je fascinirao problem uplitanja reči u slike. Fascinacija je dovela do izložbe koju sam napravila sa Margit Rowell u muzeju Guggenheim pod nazivom Magična polja s praznim Miroovim slikama, nastalim oko 1925, gde figuracija skoro nestaje, a kada se ponovo pojavljuje, povezana je s kurzivnim znacima. Taj fenomen sada privlači mnogo veću pažnju, dok sredinom sedamdesetih nije bio zanimljiv. Htela sam da vidim šta drugi ljudi o tome misle. Pronašla sam Foucaultov tekst *Ceci n'est pas une pipe*, jedini koji je na zanimljiv način tretirao predmet i kretao se u meni značajnom pravcu. Zanimanje za teoretizaciju odnosa između slike i jezika koje je usledilo, nastavilo je samostalno da živi, potaknuto sudom ukusa, sudom koji se sastojao u odabiranju potpuno potcenjenih Miroovih radova. To je vodilo komplikovanom istraživanju i teoriji o vizuelnoj slici i pisanom znaku, baš kao što je odnos prema radu Richarda Serra otvorio novo polje mišljenja o skulpturi. Može se reći da su sudovi ukusa stalno bili prisutni pri prolazanju kroz dati materijal. Međutim, nasuprot Greenbergu, ja nikada nisam htela da ih koristim kao osnovu za estetiku. Zapravo htela sam da kažem, pa dobro, tu je sud ukusa, ali činjenica da mi osećamo takozvani izborni afinitet za objekt, na određen način prestrukturira naš svet, predstavlja nam vizuelno polje sada promenjeno činjenicom da smo se, da upotrebim izraz Thierryja Duvea zaljubili. Zaljubljenost menja vaš osećaj sopstvene istorije, osećaj vaše buduće sudbine i ta situacija potiče vašu sposobnost da razumete nov skup veza. Realnost se promenila, polje se ponovo magnetizuje – sva mala mentalna punjenja različito se svrstavaju. Preostaje vam da nađete koncept za intuiciju potaknutu objekom. Mislim da je tu najveći Greenbergov doprinos – a ne seminari gde je pokušao da izigrava Emmanuela Kanta – već tamo gde je radio s intuicijom i pokušavao da nađe koncept za nju. Njegov esej o kolažu je dobar primer, kao i esej Nakon apstraktnog ekspresionizma gde dolazi do tema poput beskućno prikazivanje (*homeless representation*, engl.), itd. On formuliše te različite koncepte da bi objasnio kako njegovo viđenje važnosti jednog ili nevažnosti drugog objekta, određuje odnos između svih elemenata u polju koje on zatim mora da okarakteriše. Njegova praksa je puna konceptualnih ideja, ali on ne želi da ih vidi. On kantovski veruje da je estetski odgovor sud koji nije specifično povezan sa konceptima, jer koncepti uređuju teoretsko znanje, a estetski sud je sud ukusa i zato nije konceptualno organizovan.

#### Optičko iskustvo

**Ann HINDRY:** Ali, mehanički govoreći, vi činite isto, polazite od optičkog poticaja. Da li postoji i neki drugi način?

Rosalind Krauss: Ne bih rekla da je to optičko iskustvo. Moje iskustvo je uvek bilo manje čisto. Od samog početka zanimao me je nadrealizam, zato sam uvek pomalo bila otpadnik u odnosu na ideju optičke čistote. Jasno je da je nadrealizam poslednja stvar koju biste gledali ako ste u nju verovali! Štaviše, bila sam ubeđena da je Serra važan skulptor zato što sam skulpturu osećala u svom telu. Verovala sam da ako skulptura nije u saglasju s mojim telom i nije skulptura. Razmišljajući o skulpturi, Greenberg je razvio ideju crteža u prostoru, skulpture kao priviđenja, skulpture koja je pokušala biti optički čista kao bojeno polje slike. Osećala sam da ne može biti tako. Ne želim da kažem da oni koji su radili s optičkom dimenzijom skulpture, poput Davida Smitha i njegovih Kubusa, nisu bili dobri. Emocionalna veza s radom ostala je uprkos tome fizička i kada je izgledalo da skulptura nestaje u optičkom bljesku, čovek je bio prinuđen da oseća smisao gubitka kao da je suočen s priviđenjem, gubitkom, a ne s obiljem. Verovala sam da je Serraova skulptura bila tako jaka zato što ste je mogli osećati u svom telu. Da li je to bio sud ukusa? Ne znam...

**Ann HINDRY:** Da li je punoća reagovanja bila razlog da ste se više bavili skulpturom nego slikarstvom?

**Rosalind KRAUSS:** Da. I moje bavljenje skulpturom bilo je jedinstveno među istoričarima i kritičarima savremene umetnosti. Moja knjiga *Optičko nesvesno* (MIT Press) proširuje strah da je ideja optičke čistote najčistija fikcija. Telesno uvek ulazi u vizuelno.

**Ann HINDRY:** Da li biste se složili s mojim utiskom da vaša knjiga govori o funkciji kritičara umetnosti?

**Rosalind KRAUSS:** Da. Polazno pitanje moglo bi biti: "Ko je za šta zadužen?" Umetnici su zaduženi za delovanje svog rada. Oni znaju koju vrstu vibracija odašilju, kako ona odzvanja i ne moraju brinuti o analogijama koje mi kritičari možemo razviti da bismo drugim terminima preformulisali način delovanja rada. Osećam da sam kao kritičarka zadužena da pokušam preformulisati delovanje. Ono najvažnije o kritici moglo bi se redukovati u definiciji koju bi Clement Greenberg mogao izreći,



ali je u stvari sasvim drugačije. Stanley Cavell je to zgusnuto izrekao. Funkcija kritike je po njemu da ukaže na nešto i kaže: "Primetite to". Nije u pitanju: "Ovo mi se sviđa, ovo mi se ne sviđa", niti je u pitanju nešto što je "dobro ili loše". Radi se o tome da se skrene pažnja na nešto što bi inače ostalo neprimećeno.

#### Uloga kritičara umetnosti

Cavell daje primer scene iz Macbetha: na početku čina, pre nego što Duncan uđe, čuje se kucanje. Zašto čin počinje kucanjem? Kritičar na to ukazuje kao na zagonetku koja nas navodi na razmišljanje, on to čini s ubeđenjem da kada bismo mogli odgovoriti na to prvo pitanje, kada bismo znali zašto je smisao kucanja tako važan, bili bismo u stanju da objasnimo druge stvari o predmetu kao celini. Bili bismo u stanju da dođemo do delovanja njegovom preformulacijom. Proces počinje saznanjem na šta treba ukazati. Mislim da kritičara u radu ne zanima sud ukusa. Dužnost kritičara je da drugu osobu dovede u kontakt s delatnom moći rada i da njenu pažnju usmeri na mesto odakle izvire ta delatna moć, emocionalna energija, to simptomatično mesto u radu. To ukazivanje blisko je onome što čini psihoanalitičar: izazvati pojavljivanje nečega što nije deo glatkih operacija, glatke površine stvari, već što buja od dole i otvara put ka površinama energije.

Ann HINDRY: Ostavili ste tragove koji se mogu slediti, ali oni često vode ka mnogim kognitivnim poljima izvan polja umetnosti, što vas razdvaja od većine vaših kolega, naravno i od Greenberga.

Rosalind KRAUSS: Tačno. Ali da bih bila u stanju da dođem do delovanja, na primer, u izmenljivim sistemima kocki kod Sol LeWitta i da bih rekla koliko su one poremećene, da bih tačno objasnila svaki slučaj niza, moram se okrenuti primerima gde je poremećaj na delu način koji je pristupačniji čitaocu. Da bih to uradila, odlučila sam da citiram Beckettovog Molloya, jer on savršeno razjašnjava šta znači postaviti lažan problem i boriti se za njegovo razrešenje, ali i gde je estetsko zadovoljstvo. To nema veze s Descartesom, što većina LeWittovih kritičara veruje, to je u jeziku, u iznenađujućoj bravuri Beckettovog pitanja, ali i u ludilu. Činilo mi se da se tim primerom iz književnosti moglo ukazati na nešto u LeWittovom radu. Naravno, Greenberg je imao mnogo čistiju ideju slikarstva! On je ukazivao samo da bi pokazao nužnost umetnikove odluke, šta ju je učinilo istorijski neminovnom i kako se ona zatim kretala ka sledećoj fazi u teleološkom argumentu. Zato imate osećaj da je ona neotkupljivo usmerena u evoluciju estetičkog projekta; ona kao da se nikada ne odvajava od projekta istorije umetnosti, jer se detalj, simptom na koji se ukazalo, vraća dominantnoj struji razvoja umetnosti.

Ann HINDRY: Šta je funkcija umetnosti?

Rosalind KRAUSS: Na to pitanje nemam odgovor! To je poput pitanja "Šta je život?" Ne znam. Zato sam kritičar, a ne filozof.

Prevela Dubravka Đurić: Projeka(r)ť br. 4, Novi Sad, decembar 1994, str. 37–39



## **IDEJE POSTMODERNE**

### **CHARLES HARRISON & PAUL WOOD**

Istraživanje umetničkog karaktera postmoderne moglo je započeti kasnih šezdesetih kada je aktuelna praksa moderne umetnosti sama počela ustrajno ispitivati vrlinu i autoritet modernizma. Međutim, eksplicitna teoretizacija postmoderne bila je briga kasnih sedamdesetih i osamdesetih, u periodu koji se otprilike proteže od kraja Vijetnamskog rata 1975. do ponovnog ujedinjenja Nemačke petnaest godina kasnije. Svaki od tih događaja označio je poraz jedne od dve supersile čija je suprotnost definisala hladni rat. Amerika je preživela kao dominantna sila, mada se njeno ekonomsko stanje pogoršava. Sovjetski Savez više ne postoji, jer se raspao na konstitutivne delove. Intelektualnu kulturu hladnog rata karakterisala je struktura suprotnosti i kontrasta, ne samo između Istoka i Zapada ili između komunizma i kapitalizma, već između svih vrednosti za koje se pretpostavljalo da ih suprotna strana zastupa. U prepirci se uvek moglo pozvati na tu recipročnu strukturu da bi se bilo koja pozicija smestila, a zatim i odvojila od svoje pretpostavljene retoričke suprotnosti. Kad god je modernistička umetnost bila model apolitičke vrline, realizam se omalovažavao kao kulturološki oblik političkog dogmatizma; za one koji su smatrali da je realizam socijalno i istorijski važan i svrsishodan, modernistička apstrakcija je odisala buržoaskim idealizmom i mistifikacijom.

Povezujući suprotne termine moderne teorije umetnosti s formama političke oprečnosti i klišeima, ne želimo da svedemo jednu na funkciju druge. Naš cilj je dvostruk. S jedne strane, želimo sugerisati da je zanimanje za koncepciju postmodernizma u umetnostima izraslo na plodnoj zemlji suštinske istorijske promene. S druge strane, mada izgleda da je kraj hladnog rata došao iznenada, osvrn na umetnost i teoriju umetnosti sedamdesetih i osamdesetih pokazaće ubrzani slom poznatih struktura retoričkih suprotnosti. Intelektualna struktura koja deli modernizam od realizma, u koju je prodrta kritika kasnih tridesetih, za vreme hladnog rata pažljivo je obnovljena, ali je ponovo prekinuta baš pre pada Berlinskog zida. Tvrdi to, ne dajemo prednost umetničkim i intelektualnim promenama nad istorijskim osnovnim oblicima promene. Suprotno, želimo sugerisati da su uslovi koji su vodili novom (geo-političkom) svetskom poretku možda istovetni onima koji su vodili postmodernoju opuštenosti i ponovnom ocrtavanju idejnih granica u teoretiziranju umetnosti.

Način na koji čovek odabire, određuje ono što je izabrao. Cilj teorije postmoderne umetnosti biće da identifikuje neki novi skup karakteristika. To će podrazumevati i kritičko napuštanje paradigmi za koje se pretpostavlja da su zastarele i biranje nekog skupa primera umetnosti gde se, pretpostavlja se, ispoljavaju te nove karakteristike. Nikakva teorija postmoderne nije moguća – nikakva razborita identifikacija neke umetnosti kao postmoderne umetnosti – a da se ne pretpostavlja određena sredstva za prepoznavanje moderne. Tvrditi da neki oblik umetnosti ima status postmoderne, znači otkriti prirodu sopstvenih verovanja i shvatanja moderne. Slično, govoriti o postmodernizmu, znači pretpostaviti izvesno značenje i vrednost modernizma. Fredric Jameson, na primer, sugerise da umetničke znake postmoderne možemo prepoznati u radovima koji se odriču pretenzija na spontanost i direktnost izraza, koristeći umesto toga pastiše i diskontinuitet. Ali može se dokazivati i to da su pastiši i diskontinuitet snažno razvijeni u radovima paradigmatički modernih umetnika poput Maneta i Picassa; da su oni endemični načini prikazivanja za modernističku umetnost. Izgleda kao da Jameson zasniva postmodernizam s obzirom na modernizam lišen složenosti. Craig Owens nudi slični opis tekuće umetnosti, ali svoj koncept postmoderne oblikuje s obzirom na modernizam kao kritičku, pre nego praktičnu tradiciju, izbegavajući opasnosti Jamesonovog pristupa. Owensov argument je da modernistička kritika sistematski pogrešno predstavlja način na koji moderna umetnost zapravo deluje. Njegov paradigmatičan modernistički posmatrač neko je ko uporno i nepogrešivo neposredno saznaje završena i imanentna značenja uprkos složenim i nekontinualnim alegorijama. Tako shvaćen postmodernizam nije nova forma umetničke prakse, već je pre kritičko preusmeravanje tradicije na osnovu revidiranog razumevanja neposredne prošlosti.

Odnos ta dva pristupa postavlja pitanje statusa teorije i kritike u odnosu na tekuću umetničku praksu. Razmotrili smo veliko telo teorije, ali ne da bismo zagovarali poseban pristup, već da bismo pokazali da je pitanje po sebi suštinsko, ako ništa drugo onda zato što je uplitanje u fascinacije teorije bilo važna karakteristika moderne umetnosti osamdesetih. Clement Greenberg je 1954. mogao napisati da je "umetnost isključivo stvar iskustva, a ne principa ..." (Umetnost i kultura, 1961, str. 133). Kasnih šezdesetih i sedamdesetih, u vreme pokreta konceptualne umetnosti, ovome su se snažno suprotstavljali i iz posebnih i iz opštih razloga. Smatralo se da se odnosi između iskustva i principa ne mogu redukovati na spokojne stavove o prioritetu ili na jednosmeran promet, s iskustvom koje uvek snabdeva principe, dok principi nikada ne služe osvetljavanju iskustva.





tava (opšti razlog). Pored toga što se zalagala za apsolutni empirizam, modernistička kritika se bavila dogmatizacijom izraza: težila je da definiše, pa čak i da konstituiše ekspresivne umetničke objekte po sopstvenom nahodjenju, upravo obrnuto od pretpostavljenog jednosmernog saobraćaja (poseban razlog). Kao protivsredstvo, konceptualni umetnici su predlagali da bi radovi umetničke teorije morali biti u skladu s pretpostavljenim statusom umetničkih radova. Neubedljivo opravdanje predloga je bila pretpostavka da će to omogućiti otkrivanje novih oblika egzotičnog umetničkog objekta. Ubedljivije opravdanje je bilo da bi to omogućilo prevazilaženje tipično modernističke podele rada između umetničkih objekata i interpretacija, ili između proizvođača i tumača.

Međutim, tokom istog perioda diskurse o modernoj umetnosti zahvatio je plamen teorije koja je započela u Francuskoj na području književnih i lingvističkih studija. Plamen je u velikoj meri zahvatio i navodne racionalne principe nauke i filozofije. U intelektualnom svetu, iznenada svedenom na konkurentske naracije, književnost je htela da dominira. Dok su raniji zahtevi za jezikom slamali granice, osamdesetih godina umetnice poput Mary Kelly, Barbare Kruger i Jenny Holzer, koje su smatrale da su prekinule s protokolima modernizma, postavile su zahtev za jezikom, ali za jezikom kao oblikom umetnosti, a ne kao oblikom književnosti. I kritičari su istovremeno zahtevali jednaki status za sebe, ali zahtev se temeljio na kritici kao obliku pisanja, ne kao obliku umetnosti.

Ako postmoderne teorije umetnosti ima, treba je sortirati od složene mešavine istorijskih i antiistorijskih preispitivanja, političkih teorija, književnih teorija, praksi i kritika praksi, koje nemaju mnogo toga zajedničkog, osim što su orijentisane na sebe s obzirom na ideju moderne i na pretpostavljenu kulturu modernizma. Uprkos važnim i različitim izvorima, mi nudimo shematski pregled tri obuhvatne teme u odnosu na koje se ustanovljava i osporava ta orijentacija: postmodernizam kao kritika istorijskih naracija; postmodernizam kao kritika mita originalnosti; i postmodernizam kao kritika osnova razlike.

Predmet rasprave u prvoj temi je pitanje kontinuiteta naše kulture i naših vrednosti. Na kojim bismo osnovama sada mogli istražiti, kritikovati i porediti zahteve za kontinuitetom vrednosti i institucija, s jedne, i zahteve za radikalnom promenom, s druge strane? Konzervativni Daniel Bell, pisao je 1978, smatra da je modernizam karakterisao dezorijentisani agnosticizam. Sada kada se njen opozicioni zamah iscrpeo, nada za postmodernu nalazi se u povratku konsenzusu zasnovanom na našoj potrebi za moralnim i ekonomskim poretkom. S druge strane, po Jürgenu Habermasu, Bellova formacija postmoderne uspešno je oživljeni antimodernizam. Snažni izvor estetičkog odupiranja nužan je kao protivudarac sve većoj moći i autonomiji ekonomskih i administrativnih sistema. Modernizam je vredan zato što održava taj izvor. Treću poziciju predstavlja Jean-Francois Lyotard. Suprotno Bellu, on postmodernu izjednačava sa stalnim skepticizmom prema mogućnosti jednog skrivenog konsenzusa. Nasuprot Habermasu, on smatra da skepticizam modernizma sadrži nijansu nostalgije za iskustvom nikada dostižne celine ili prisustva. To je možda celina koju Owensov tipični modernistički posmatrač neposredno saznanje čak i kada je nema. Ali po Lyotardovom pogledu, bavljenje celinom je onemogućeno, ne toliko zahvaljujući aktuelnosti umetnosti, koliko zahvaljujući promenjenom i promenljivom karakteru svakodnevnog iskustva. Zadatak je postmoderne, kako ga Lyotard vidi, da ratuje sa totalnošću. Prema njemu, postmoderne forme umetnosti pokazuju samu nemogućnost predstavljanja onoga što se ne može predstaviti. Treba primetiti da svaki pomenuti pisac govori u prilog drugačijeg pogleda na postmodernu i da svoj pogled artikuliše iz druge zemlje (iz Sjedinjenih Država, Zapadne Nemačke i Francuske), odnosno, iz različitih određujućih uslova specifičnih socijalnih, istorijskih i političkih okvira.

Naša druga tema bavi se kombinovanim implikacijama dve teorijske propozicije: da ne postoji prirodna realnost koja nam je dostupna da bi objasnila naša verovanja i dojmove; i da se cenjenje originalnosti u umetnosti i pisanju, suštinsko za vrednosnu strukturu modernizma, sada pokazuje kao oblik idealizacije uprkos tome što se filozofska, psihoanalitička i književna teorija sakupljaju u jednoj jedinoj poenti: da svaki oblik izraza ima značenje samo zahvaljujući odnosu s drugim izrazima; sledi da odabrali bilo koji rad kao zaseban tekst znači izvući jednu nit iz tkanja u kojem on ima svoje semantičko mesto. Francuski pisac Jean Baudrillard daje sociološko usmerenje kritici originalnosti. Njegov koncept hiperrealizam označava radikalno neoriginalno iskustvo savremenog sveta, jer je to iskustvo znakova i simulacija koji se smatraju realnim. Pretpostavljajući neospornost toga okvira, postmodernističkog umetnika možemo posmatrati kao onoga koji pristupa s hiperrealnom površinom kao s nekom vrstom prirode, da bi se lukavo i ironijski igrao moćima simulacija.

Oni preokupirani trećom temom, polaze od pretpostavke da modernizam upućuje na tipične oblike hegemonističke kulture. Ta kultura se definiše kao zapadnjačka po orijentaciji, kapitalistička u određujućoj ekonomskoj tendenciji, buržoaska po klasnom karakteru, bela po rasnoj pripadnosti i muška po dominantnom rodu. Njene druge karakteristike, zalaganje za odvajanje visoke i popularne umetnosti, težnja ka specijalizaciji, zapletenosti i individualizmu, slede iz prethodnih. Za one koji su skloni karakteru modernizma – ili neizbežnim implikacijama modernističke umetnosti i vrednostima tako okarakterisane moderne kulture – govoriti o postmodernoj kulturi ili o postmodernim formama umetnosti, znači govoriti o formama suprotnim hegemoniji. Tako zamišljen rad artikuliše značenja onoga nad kojim se dominira – drugih modernizama – i pruža imaginarno ostvarenje obrtanja moći. To se postiže sredstvima oslobađanja. Ona se u dvadesetom veku mogu naći u marksističkoj intelektualnoj tradiciji i u frejdoovskoj psihoanalizi, kao i u različitim oblicima njihovih transakcija. Marksistička tradicija se znatno proširila primenom na analiziranje kolonijalizma. Od kasnih sedamdesetih feminističke su suštinski transformisale frejdoovsku teoriju važnim uvidima i kritikom. Oba izvora su unesena u analizu mehanizama socijalne i psihološke moći i kontrole. Ta analiza je bila i predmet Michela Foucaulta, mada je njegov rad pomoću Nietzscheovog nasleđa posredovao između intelektualnih tradicija Marxa i Freuda.

Iako različiti, autori teže da naglase jednu od tema, jasno je da se nijedna ne može razmatrati odvojeno od drugih. Kritika istorije na primer, mora uzeti u obzir položaj iz kojeg se istorija piše. Koherentnost istorije umetnosti kao nezainteresovane naracije originalnih radova može zavisiti samo od stereotipa originalnosti, i možda neće reagovati na rad onih koji prkose autoritetu stereotipa. I tako dalje.

Treba primetiti da se na engleskom govornom području postmoderna teorija osamdesetih obično pisala i čitala pod konzervativnim i filistarskim režimima. Ako se Lyotardov rat sa totalitetom vodio s ikakvim uspehom tokom te decenije, vodio se uprkos razumljivim pokušajima da se obnove fundamentalne vrednosti u kulturi i u socijalnoj politici. Tokom istog perioda, suštinski, ali ne i senzacionalno, povećao se broj žena i rasnih i seksualnih manjina u umetnosti i u umetničkoj teoriji. To je dovelo do napuštanja širih socijalnih ciljeva sa kojima se modernizam široko poistovećivao. Jaz između bogatih i siromašnih se tokom osamdesetih i u Sjedinjenim Državama i u Britaniji povećao. U takvim uslovima nije uvek lako razdvojiti posvećenu i kooptiranu umetnost.

Pa, kako ćemo shvatiti postmodernu i šta ćemo smatrati njenim tipičnim umetničkim formama? Treba li da naglasimo forme koje bi se mogle definisati kao forme visoke umetnosti, pošto se razlikuju od i opiru nastupajućoj plimi medija – forme koje, po istom tokenu, u novim uslovima mogu pokazati poznatu nezainteresovanost? Ili bi postmodernizam trebalo povezati s delatnostima onih koji bi uklonili tipičnu modernističku prepreku (kako je oni vide) između visokih umetnosti i popularne kulture, čiji nezavisni umetnički radovi poprimaju mehanički reprodukcioni oblik da bi zadovoljstva umetnosti učinili svima dostupnim ili da bi u postojeće medije masovne distribucije uneli kritički estetički sadržaj, ili i jedno i drugo? Ili bi postmodernu trebalo poistovetiti s kulturom koju prave i predstavljaju oni koje je modernizam marginalizovao: žene, rasno onemogućavani i kolonizovani, pripadnici radničke klase, pripadnici ugnjetavanih seksualnih manjina, na različite načine odlučni da modernizmu uzvrate neizbežnim predstavljanjem sopstvene Drugosti? Ili, treba li formu postmodernističkog hiperrealizma identifikovati sa proizvodima onih koji smatraju da je roba potrošačkog sveta oblik moderne prirode – prirode koju oni onda predstavljaju u pastišu? Ili, alternativno, i na kraju, da li je moguće jasno priznati i međusobnu povezanost i neoriginalnost svih izraza, pa ipak ustrajati u pokušaju da se dođe do izraza; ako je tako, nije li to poduhvat gde su postmoderna i moderna jedno?

Prevela Dubravka Đurić: Projeka(r)t br. 4, Novi Sad, decembar 1994, str. 51–52



## KRITIKA U PRVOM LICU





## **POZICIJA KRITIČAR**

### **JEŠA DENEGRI**

Odmah na početku: nelagodno mi je govoriti o sopstvenoj poziciji kritičara naprosto zato jer mi ne prija bilo kakva vrsta ispovedanja, ubedivanja drugog, polaganje računa, jednom rečju ne prija mi govor u prvom licu. Neka se (u ovom i u svakom drugom slučaju) pozicija kritičar pre razabere (ako to uopšte treba) iz rada, stavova, prakse, rezultata i posledice nekog (svakog) ko svoju poziciju kritičara sprovodi u delo.

Bonito Oliva ima jednu tvrdnju koja mi se za svaku poziciju kritičar čini nužnom. Otprilike glasi: kritičar nije tu da kritikuje i sudi umetnicima i umetnosti, nego da iznosi sopstvene poglede na umetnost (on će, zapravo, to reći znatno radikalnije: da formira i zastupa sopstvenu ideologiju). Slažem se u osnovi sa ovom tezom (manje sa načinom kako je izrečena). Zaista, kritičar, da bi posedovao poziciju, treba da poseduje i neki svoj pojam o prirodi umetnosti, svoja očekivanja od umetnosti, svoj način učešća i življenja u umetnosti treba da temelji na nekim (po mogućnosti širim) istorijskim i teorijskim spoznajama. Treba jako (ne, naravno, dogmatski i doktrinarno) da veruje u svoja saznanja, a da se za njih svakodnevno bori, da sve to izvodi iz učenja, ali i iz kontakta s ljudima (sa umetnicima, sa drugim kritičarima), zapravo sa svima koji mu se u svetu umetnosti čine podsticajnim, primernim, uzornim.

Moja pozicija kritičar proilazi iz studija, spoznaje, prakse, metode (ako metoda tu uopšte ima) nekog ko je po obrazovanju i struci istoričar umetnosti. Na snazi je, naime, danas rašireno ubeđenje da je ova struka preuska, neadekvatna ili barem nedostatna za suočenje sa savremenim umetničkim zbivanjima, s potrebom njihovog razumevanja i tumačenja. Da treba, štaviše, čak izaći izvan područja istorije umetnosti da bi se u savremenoj umetnosti uopšte mogli obaviti ažurni interpretativni zahvati. Istorija umetnosti, međutim, bez sumnje još poseduje instrumente (znanja, načine gledanja, postupke analize) koji kritici omogućavaju efektivnu praksu u obavezama interpretacije najrazličitijih i najradikalnijih umetničkih (čak anti-umetničkih ili paraumetničkih) fenomena. Istorija umetnosti doprinosi kritici svešću o istoričnosti umetničkih pojava, praksi i procenama, ona i dalje može da bude temelj i podloga na koje naležu i u koje mogu da se uključe spoznaje proizašle iz celog niza ostalih oblasti znanja i mišljenja.

Argan je istoričar umetnosti/kritičar čiji mi je primer bio stalno podsticajan. Bilo je dosta davno kada sam se prvi put susreo s jednim njegovim tekstom (Materija, tehnika i povijest u informelu, u prevodu Matka Meštrovića, Književnik, Zagreb 1961) i od tada još nije prestao da me fascinira njegov način postavke, interpretacije i verbalnog saopštavanja nekog problema. Sledeće njegove tvrdnje (uzete ovog časa nasumice i ne uvek precizno prevedene) imale su stalno za mene ulogu vodiča: "Pojam umetnosti uvek se na nešto odnosi; nemoguće je govoriti o umetnosti, a da se ona smesta ne identifikuje sa njenom celokupnom fenomenologijom. – Umetnost nije metafizička i metaistorijska pojava, već način razmišljanja i delovanja, jednom rečju način življenja. – Svako umetničko delo nosi posebni problem i upravo kao problem ono nas i zanima. – Problem umetničkog dela jeste skup njegovih spojeva s kulturnim kontekstom, s motivima zbog kojih je nastalo i zbog kojih je moralo da nastane. – Kritika treba da bude istorijski zasnovana kritika. – Istorija umetnosti ima zadatak da proučava umetnost, ne kao refleks, nego kao pokretačku snagu istorije. To je jedna posebna istorija koja se autonomno uključuje u opštu istoriju kulture. – Istorija umetnosti je istorija ideja kroz umetnost, ili istorija ideja iščitana uz pomoć analize umetničkih dela...", itd.

Ispunjava me zadovoljstvom što sam imao prilike da ga osobno upoznam, da ga u par navrata posetim u Rimu, da pridonosim njegovom boravku u Beogradu, da sam u više prilika priredio izbore prevoda njegovih tekstova (Studije o modernoj umetnosti, 1982; Tekstovi o modernoj umetnosti, 1983; Arhitektura i kultura, 1989). Napokon, njegova ključna ideja o projektu (koju će s njim deliti još jedan moj znanac i uzor Menna), bila je ideja bliska mi ne jedino po stručnim, nego i po ukupnim životnim stavovima i izborima. Evo i zašto: po Arganu, "umetnost, shvaćena kao projekt, jeste ona ljudska delatnost, najmanje svodiva na sudbinu, u načelu najslobodnija od svih ostalih ljudskih aktivnosti... U projektu umetničkog dela, nalaze se smisao, cilj, strast življenja...".

U skladu, dakle, s arganovskom tezom da je kritika pre svega stvar iskustva nego hipoteza, nisam smatrao da sam u stanju da se bavim krupnim hipotetičkim pitanjima (u znaku: šta je umetnost, šta umetnost treba da bude), već je pre valjalo prepoznati i tumačiti pojave kojima će kritička interpretacija nastojati da pribavi – zašto to otvoreno ne reći – važno problemsko mesto u umetnosti i njenoj istoriji određenog (u ovom slučaju nekadašnjeg jugoslovenskog) kulturnog prostora (kul-



turnih prostora). S tim ciljem, zapravo, nastali su brojni tekstovi o minulim, ili trenutno aktuelnim problemskim pojavama, najpre i najviše o pojedincima kao njihovim jedinim stvarnim nosiocima. Otuda sam vrlo držao do toga da budem blizak i prislan s mnogim umetnicima, osećam da sam s mnogima od njih imao intenzivan radni kontakt, s mnogima od njih vezuju me drugi i detaljni razgovori pred delima (tekstovi će doći posle i najčešće su posledica upravo takvih kontakata). Ideju o sprovođenju neke sopstvene ideologije, kritičar ne mora da obavlja protiv nego što može više u skladu s onim brojem konkretnih umetničkih praksi s kojima, uprkos njihovoj međusobnoj krajnjoj različitosti, ipak nalazi mogućnosti i načine svoga uključenja.

Sažimajući brojne tekstove u jedan niz tema oko kojih se ti napisi sabiru, to bi bile sledeće teme: revalorizacija rane posleratne apstrakcije na temelju ideje i prakse koja pledira za sponu umetnost–arhitektura–dizajn (grupa EXAT–51), revalorizacija pojava koje se svesno odupiru i stoje izvan dominantnog lokalnog modernističkog obrasca (tzv. socijalistički estetizam) pedesetih i ranih šezdesetih (radikalni enformel, grupa Gorgona), umetničke opcije posle enformela i njihovi nosioci od sredine šezdesetih nadalje (nova predmetnost, umesto prihvaćenog pojma nova figuracija, novi konstruktivizam, minimalizam, kinetička umetnost, umetnost lumino–ambijenata...) potom vrlo zaoštrena situacija oko i neposredno posle šezdesetosme (nova umetnička praksa sedamdesetih, od OHO–a do beogradskih, zagrebačkih i vojvođanskih autora i grupa tih usmerenja), onda usamljeni pojedinci raznih smerova i generacija, vrlo otporni u svom neprikosnovenom individualizmu... Sve to zajedno možda su, zapravo, samo stranice jednog iskrzanog rukopisa, teksta u neprekidnom odvijanju, nekog u osnovi ideološkog govora spolja u formi navodno stručnog diskursa istorije umetnosti i kritike, a u osnovi ipak najpre neke vrste ljudske podrške i pohvale nizu poduhvata u kojima se u području umetnosti vidi, razabire i oseća intimna i javna borba jedinice za njeno bezuslovno samoostvarenje, čemu je najpre umetnost i upravo jedino umetnost, mogla da omogući zaklon, zaštitu, okrilje, kulturnu legitimnost, najzad i veru u trajanje i trajnost (otuda poverenje u istoriju) napora u kojima se u životu brzo izgaralo, u kojima se malo šta za uzvrat dobijalo, izuzev ličnog zadovoljstva umetnika da umetnosti može da posveti sve svoje raspoloživo vreme.

Iz mnoštva zasebnih i rasutih napisa proizilazio je jedan globalni tekst u fragmentima (ako se može reći: Text in progress), posvećen nizu fenomena, zapravo celom jednom kompleksu kojem je svojevremeno i u više navrata bilo dato ime Druga linija. Predlagana je, naime, pod tim uslovnim terminom rekonstrukcija jedne eventualne celine čiji pojedini delovi, na–ravno, ne poseduju nikakve zajedničke stilske karakteristike, ali koje ipak zblžavaju neki sasvim određeni senzibiliteti i mentaliteti, bliski načini umetničkih ponašanja i socijalnih (ne)integriranja. Sve to u dugom vremenskom rasponu od prvih pojava istorijskih avangardi međuratnog razdoblja, u ovdašnjim kulturama (krug oko Zenita, Jugo–Dada, slovenački konstruktivizam, uz rezerve prema beogradskom nadrealizmu), do različitih modaliteta posleratnih neoavangardi (krilo neokonstuktivizma: EXAT–51 – Nove tendencije, i krilo neodada–fluksus–konceptualna umetnost: Gorgona, umetnost s one strane estetskog predmeta, umetnost ponašanja u šezdesetim i sedamdesetim godinama). Pojam Druga linija želi, dakle, da označi poziciju pomaka, razlike, drugačijeg, sa osobinama avangarda–neoavangarda internacionalnog karaktera, kao principijelnu suprotnost u odnosu na dominantni umereni domaći modernizam i njegove različite verzije i varijante istog vremenskog perioda. Ovu podelu, čak separaciju i secesiju, čini se da je bilo potrebno zaoštavati zato jer se time radikalizovalo pitanje prirode, motivacija i pojava umetnosti, s uvođenjem u raspravu ponekad možda zaista diskutabilnih etičkih i ideoloških argumenata. Sve to, međutim, činilo se sa težnjom da se područje savremene umetnosti doživljava ne kao neko letargično stanje u kome pomirljivo žive jedna do druge, različite, međusobno nedodirljive pozicije, nego se to područje želelo doživeti kao jedno neprekidno uzburkano i uznemireno komešanje u kome svi (umetnici, kritičari i ostali), koji u svetu umetnosti učestvuju, unose u svoje izbore jake strasti, uvek u ime nekih određenih interesa i ciljeva za ili protiv kojih se – iako to možda spolja ne izgleda tako – vrlo konkretno i žestoko zalažu.

Ulaskom u osamdesete nailaze duboke promene generalne duhovne klime u znaku teorija postmodernog stanja. Raspad velikih, kompaktnih sistema, za postmodernu imanentni pluralizam, vrlo izražena sklonost epohe, ne više ka inovativnim, nego čak suprotno – ka retro pojavama i procesima, definitivni pad ili makar temeljna sumnja u održivost svake ideje avangarde, – sve to je bilo sasvim suprotno postavkama na kojim se zasnivao predlog Druge linije. Poslednji put je hipoteza Druge linije zastupana povodom sarajevskih Dokumenta 1989, činilo se tada još uvek da se unutar krajnje heterogenih umetničkih praksi sredine i kraja osamdesetih ipak razabiru tragovi nekih ranijih distinkcija, razlikujući umetničke govore i dijalekte na one koji podrazumevaju i ugrađuju inovativna iskustva avangardi i neoavangardi, od onih njima sličnih koja, zapravo, kontinuiraju senzibilitete na kojima se zasniva lokalni postmodernistički estetizam. Ali te distinkcije već su toliko nebitne da u

pravom Vavilonu postmodernih umetničkih jezika, ideja izrazite razlike, specifičnog drugog, teško je uopšte mogla da se održi. No svakako još direktniji i sudbonosniji udar hipotezi Druge linije zadali su poznati politički događaji s početka devedesetih: raspalo se područje (dotadašnji ukupni jugoslovenski umetnički prostor) na čije je relativno brojne prakse ova hipoteza računala, u znatno manjim kulturnim teritorijama i u suženim fondovima umetničke produkcije ta hipoteza je naprosto izgubila podlogu na kojoj je mogla da traži sopstvene argumente. Trenutno je sasvim izvan upotrebe, možda će se jednom opet vratiti i to jedino kao istorijska refleksija, onda kada se (i ako se) budu vršile istorijske valorizacije i revalorizacije umetničkih pojava i praksi, nastalih na ovim prostorima u rasponu između početka dvadesetih i početka osamdesetih godina.

Sredinom i krajem osamdesetih u krugu tada mladih umetnika najavili su se simptomi revalorizacija i transformacija izvesnih modernističkih modela u vidu nove geometrije (Geometrijske tendencije danas, 1986; Geometrije – umetnost obnovljene forme, 1990) i novog enformela (Znak, gest, materija, drugi put, 1988) viđenih u tom trenutku podjednako kao repertoar tipičnih postmodernističkih jezika prerada, ali ujedno i kao nosioci izmenjenih raspoloženja, koja su u umetnosti i kroz umetnost naslućivala ambivalentna duhovna stanja obnove ideje projekta s jedne i radikalne krize te iste ideje s druge strane. A početkom devedesetih, u okolnostima najtežih istorijskih lomova koji su zahvatili ove prostore, možda iznenađujuće za okolne prilike, javlja se u manjim skupinama umetnika umetnost maksimalne koncentracije i poverenja u formu (nova skulptura, projekt Mondrian), umetnost koja teži upotrebi razvijenih tehnologija (tehnospiritualna umetnost), što mi je dalo povoda za hipotetičke postavke na temu Moderna posle postmoderne ili Moderni umetnik u postmodernom dobu. Upotreba pojmova moderna, moderni umetnik u ovim sloganima nipošto se ne odnosi na umereni modernistički estetizam (kao produžetak socijalističkog estetizma pedesetih), nego se u pojmu moderno vidi znak uvažavanja rigoroznog plastičnog i oblikovnog mišljenja u skladu s tim delo se shvata kao mikroprojekt kompaktnog, što ne znači i striktno geometrijskog oblika svesno suprotstavljenog haotičnosti i ukupnoj degradaciji socijalnog prostora. Umetnost se ovde ukazuje kao duhovni korektiv koji u poremećenosti okolnih prilika, u sveopštem rasulu kriterijuma, u manipulacijama umetnošću u ime nacionalnih i ideoloških razloga, želi da čuva i štiti dignitet čiste umetnosti (umetnosti kao umetnosti). Ako je danas zaista iscrpljena pozicija Druge linije u svim njenim avangardističkim aspiracijama optimalne projekcije, možda pouzdanijom opstaje ideja autonomije umetnosti, odbranjene kroz prioritet forme kao paradigme za ispoljavanje osetljive, prefinjene, produhovljene, krhke, naspram okolnog sveta bespomoćne, ali u sebi ipak dovoljno postojane umetničke izjave.

Pozicija kritičar nije neki čvrsto usidreni i nepomerljivi položaj (zaklon, zaseda, tvrđava) iz kog se sa distance vide zbivanja u umetnosti, to je, naprotiv, način direktnog učešća u životu umetnosti, dakle oblik (oblici) delovanja kritičara u svetu umetnosti. Kritika, dakle, nije samo pisanje nego i organizovanje, okupljanje, podsticanje svih onih procesa do kojih uloge kritičara/kritike mogu da dopru. Činilo mi se da svi poslovi koje sam obavljao (kustos muzeja, član redakcija i urednik časopisa, nastavnik i predavač) spadaju, zapravo, u delokrug kritike i obavljani su s ubeđenjem da su to, u stvari, poslovi kritičara. To su poslovi koji traže specifična znanja, ali pre svega zahtevaju da budu zasnovani na izvesnim globalnim teorijskim (preterano bi bilo reći filozofskim) spoznajama. Ali, sigurno je da ne mogu da budu stavovi ad hoc, od danas do sutra, prema trenutnim potrebama, konjunkturama, nipošto i nikada prema nekim i nečijim (političkim, materijalnim ili bilo kojim drugim) zahtevima. No, isto tako, ti stavovi ne smeju da budu zaleđeni i nepomični, jednom rečju normativni, jer ako je kritika takva, ona se okreće protiv prirode i prakse umetnosti, prelazi u svojstvenu ideologiju, čini štete koje se u umetnosti bolno osećaju, ali ipak najviše ugrožavaju samu funkciju kritike. Kritika svoje funkcije najpre obavlja ako se stalno oslanja na uzore iz umetnosti, ako iz same umetnosti razabire i utemeljuje parametre i kriterijume, ako je u svakom trenutku svesna činjenice da je ono što je najdragocenije u umetnosti upravo osećanje i ispoljavanje slobode pojedinca, odbrana njegove autonomije kao neprikosnovenog domena samostalne jedinice. Ali, da bi se razvijala kao specijalistička disciplina kritika treba da se trudi da razvija sopstvene mehanizme, instrumente, metodologije, načine pisanja i sve druge oblike efektivnog sprovođenja u delo svojih praksi, uvek skromno svesna parcijalnosti i fragmentarnosti, nikad s pretenzijama totalnosti (i totalitarnosti) svojih zahvata. Ništa manje nego za bavljenje umetnika umetnošću, za kritičare takođe treba da važi da je njegovo bavljenje kritikom ujedno njegova vokacija, njegova potpuna egzistencija. Pozicija kritičar naprosto je sve (dobro i loše, valjano i bezvredno) što je neki kritičar (u ovom slučaju ovaj kritičar) u svom životu, provedenom u svetu umetnosti, stigao da obavi.

Zbornik Moral i mitologija u savremenoj umetnosti, Novi Sad, 1995, str. 124–127

## **STRATEGIJE DEVEDESETIH: JEDNA KRITIČKA POZICIJA**

### **JEŠA DENEGRİ**

Strategije, možda preambiciozni pojam za poslove jednog kritičara, primerenije je i skromnije govoriti o pojedinim stavovima, izborima, orijentacijama u nekim konkretnim umetničkim zbivanjima prve polovine devedesetih. Devedesetih, poslednje decenije u istoriji ovog veka, perioda koji će na ovim prostorima ostati trajno obeležen mnogim kobnim događajima čijih direktnih ili indirektnih posledica neće biti pošteđeno ni područje likovnih umetnosti. Došlo je, kao što svi dobro znamo, do raspada onog kulturnog organizma koji je donedavno nazivan "jugoslovenski umetnički prostor", organizma vrlo složenog, prirodno decentralizovanog, a ipak unutar svojih segmenata tesno povezanog brojnim manifestacijama, radnim i ljudskim vezama, zajedničkim težnjama za uključenjem u još šire (evropske, svetske) umetničke tokove. Stvarni i simbolički oproštaj od tog prostora desio se tačno na završetku prethodne decenije na drugim sarajevskim Dokumentima 1989. (treće su već uveliko bile u pripremi, ali se nikada neće dogoditi). Stvarno zgarište Sarajeva ujedno je i simboličko zgarište jednog dotle zajedničkog ambijenta umetnosti, zajedničkog za pripadnike više generacija koji su smatrali sasvim normalnim da žive i deluju u radnoj atmosferi neprestanih kontakata, razmene, razlika. Na razvalinama tih dotle makar u području umetnosti plodonosnih procesa otvaraju se početkom devedesetih neke nove periodizacije u istoriji umetnosti na ovim prostorima, biće to periodizacije uspostavljene na osnovama novonastalih državnih zajednica i njihovih kulturnih ambijenata, sve to donelo je neke vrlo krupne promene u kojima je tek trebalo naći orijentire, podjednako na planu kritičkih ideja, koncepcija i pojmova o umetnosti, kao i na planu organizacione i institucionalne mreže odvijanja umetničkog života. To što dalje u tekstu sledi biće neka vrsta evidencije, inventara, sažetog bilansa stavova i poslova koje je ovaj kritičar stigao da ispolji i obavi u tim drastično izmenjenim prilikama u petogodišnjem periodu devedesetih u toku.

#### Moderni projekat umetnosti<sup>1</sup>

Svođeci neke sopstvene račune ali uključujući se u tada aktuelne rasprave oko ideja moderne, Filiberto Menna 1989. objavljuje spis *Il progetto moderno dell'arte*, neku vrstu svoje duhovne oporuke, u kome se založio za obnovu i odbranu značenja pojma projekt kao tekovine svojstvene modernoj/avangardnoj kulturi i umetnosti. U italijanskoj kritičkoj literaturi taj pojam duguje se Arganu po kome projekt, suprotno prepuštanju sudbini, znači svesno i razumsko delovanje, s jakim i jasnim razlogom i planom ("projekt je smisao, cilj, strast življenja", reći će on). Šta drugo nego upravo sve to treba da bude uzorno u sadašnjim istorijskim prilikama u kojima su takvi ideali bili drastično pokolebani ili čak sasvim pogaženi? Zalaganje za moderni projekt umetnosti nipošto, naravno, ne podrazumeva preferencije ka ovoj ili onoj aktuelnoj tendenciji na tekućoj umetničkoj sceni, ponajmanje je to revandikacija nekad dominantnog umerenog modernističkog estetizma, ali jeste u krajnjoj konsekvenciji sklonost prema umetnosti koja baštini ideje i iskustva stalne otvorenosti ka praksi eksperimenta u tradiciji avangardi/neoavangardi, umesto ka umetnosti koja se zadovoljava internim jezičkim opitima iz kojih nastaju tipični postmodernistički retro fenomeni. Prevod spisa *Moderni projekat umetnosti* Filibera Menne pojavio se 1992, taj prevod objavljen je, naravno, sasvim svesno i s verom u njegovu moguću idejnu i operativnu delotvornost i u ovdašnjim i sadašnjim prilikama, za ovog kritičara bio je neka vrsta prihvatljivog teorijskog i duhovnog orijentira pred trenutnim pitanjima i dilemama, slično kao što su mu to nekada i u nekim drugim okolnostima značila dva prethodna spisa istog autora, *Proricanje estetskog društva*, 1968, i *Analitička linija moderne umetnosti*, 1975.

#### Projekt Mondrian<sup>2</sup>

Tri umetnika – Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski i Nikola Pilipović – okupili su se u dva navrata (Galerija Centra za kulturu Pančevo i Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd 1992) oko Projekta Mondrian 1872–1992, kojemu je formalni povod bilo obeležavanje 120-te godišnjice umetnikovog rođenja, dok je stvarni razlog, zapravo, bio znatno dublji. Naime, Mondrianova Kompozicija II u posedu Narodnog muzeja, dugo izložena u ovoj sredini, podstakla je trojicu beogradskih slikara da svoj rad utemelje kao odgovor ili komentar ne samo na izazov te konkretne slike nego i na ukupni doprinos duhovne i moralne ostavštine velikog Mondrianovog opusa. Cilj i efekat Projekta Mondrian je dvojak. Prvo, simptomatično je da su umetnici iz ove sredine prepoznali u Mondrianu, tipičnom holandskom autoru svetskog značaja, svog duhovnog pretka i to su uradili s podjednakim pravom na njegovu ostavštinu kao i svi drugi umetnici u svetu koji su se, tokom više generacija, na Mondriana i njegovo delo direktno ili indirektno pozivali. Zaključak ovog čina je sledeći: umetnik koji danas radi u



Beogradu polaže pravo na celokupnu svetsku modernu baštinu, a ne samo na sopstvenu užu lokalnu tradiciju; nadalje, Mondrianova Kompozicija II, već dugo prisutna u centralnom muzeju ove sredine, integrisana je u domaće kulturno nasleđe ništa manje od dela bilo kog domaćeg značajnog autora iz istorijskog razdoblja moderne umetnosti. I drugo kao posebno važno: umetnici ove sredine osetili su Mondriana sebi bliskim i potrebnim upravo u vreme koje je, uz sve ostalo negativno i pogubno, donelo u području umetnosti prodor ekstremnog lokalizma i ideološki indoktriniranog lažnog patriotizma. Svemu tome pomenuti umetnici tražili su protivodgovor u osobinama, vrlinama duhovnog, ujedno senzibilnog i racionalnog, u krajnjem slučaju i utopijskog ("jer utopija je – tvrdi Argan – u savremenoj istorijskoj situaciji još uvek najkonkretnija od svih moralnih vrednosti"), dakle u svemu bitnom što u najvećoj meri upravo Mondrianovo delo inkarnira. Mondrian za trojicu beogradskih umetnika nije bio jedino povod i izazov za neku od karakterističnih postmodernističkih operacija (citati, dopisivanje, ponavljanje s razlikama) nego im je usto – kao umetnik najvećeg mogućeg stepena koncentracije, odanosti pozivu umetnika i vrednosti umetnosti – poslužio kao stvarni duhovni uzor i etički oslonac, jednom rečju kao primer kome su želeli da odaju svoje poštovanje. Dve godine kasnije, na samostalnim nastupima Dimitrijevića, Pilipovića, te Naskovskog i Dobrivoja Krgovića unutar ciklusa Na iskustvima memorije (Narodni muzej, 1994–95) pomenuti umetnici ispoljiće u znatnoj meri promene svog odnosa prema prethodnim načinima čitanja Mondrianovog nasleđa, ta promena sastojaće se pre svega u odsustvu svake utopijske aure koja se ipak slutila iz senzibiliteta njihovih ranijih slika, ali već sama činjenica da je veliki primer Mondrianove umetnosti sa svim njenim ne jedino formalnim nego posebno spiritualnim osobinama postao ovdašnjim umetnicima izrazito podsticajan, znak je njihovog poverenja u autonomnu prirodu umetnosti u okolnostima koje su takvu njenu prirodu direktno ili indirektno ugrožavale.

### Rane devedesete <sup>3</sup>

Kritičar naprosto ne može da sačeka da se neka vrela umetnička situacija smiri, zaključa, istroši; to može da čeka istoričar koji će s odstojanja obaviti poslove što je moguće preciznijeg tumačenja i vrednovanja. Dok se za to ne steknu uslovi, nestrpljenje kritičara podstaklo je potrebu prvih uvida u tek započetu poslednju deceniju veka u domaćoj (beogradskoj) umetnosti: izložba Rane devedesete: jugoslovenska umetnička scena, iz tri njena sadašnja segmenta (Beograd, Vojvodina, Crna Gora) trebala je da izvrši i ispuni zadatak prvih sondiranja bez obzira što iskustvo potvrđuje da se danas stanje u umetnosti vrlo brzo menja i već sredinom, a pogotovo krajem decenije, situacija ovog perioda sigurno će izgledati znatno drugačije.

U intenzivnoj radnoj atmosferi koju je otvorila prethodna decenija, brojne relevantne pozicije ispoljile su se u praksama ranih devedesetih na beogradskoj umetničkoj sceni. O pozicijama umetnika vezanih uz Projekt Mondrian već je bilo reči. Sledeća vrlo značajna mikrocelina jeste situacija nove skulpture na prelasku decenija, u kojoj se kroz različite lične interpretacije protagonista došlo do gradnji sažetih iako nipošto minimalističkih ili neokonstruktivističkih oblika najčešće u skromnim priručnim materijalima (drvo, terakota, metal s otpada, guma, staklo...) od kojih je pribrana imaginacija umetnika i njihova vrlo precizna i prefinjena izvođačka tehnika bila u stanju da formira plastičke celine vrlo osetljivo usklađenih odnosa iz čijih sklopova mogla je da čita sklonost ka uobličavanju intimnog mikroprojekta u značenjskom sloju umetničkog dela. Kod nekolicine još mladih autora ispoljava se težnja da se sažeti geometrijski moduli izvedeni posredstvom savremenih tehnologija (koliko je to u sadašnjim prilikama i u ovoj sredini bilo moguće) organizuju u instalacije koje zaposedaju celokupne izlagačke prostore. S druge pak strane od ovih izvanslikarskih operacija, znatno brojnija bila je u isto vreme produkcija slikarstva koje je negovalo u ovoj sredini ukorenjenu sklonost ka prizoru, naraciji i anegdoticima slike, često u klasičnim rodovima portreta, autoportreta, pejzažne urbane scene ili motiva prenetih iz predložaka masovnih medija, ali sada prožetih i ispunjenih raspoloženjima, čak i psihozama ovih teških prilika. Izložba Rane devedesete pokazala je da tadašnje (i sadašnje) alarmantno stanje u sveukupnoj krizi sredine ipak nije u samim temeljima pokolebalo i narušilo svest o prirodi savremenih umetničkih jezika, o njihovoj imanentnoj autonomiji, ta svest ostala je ne samo sačuvana nego i ojačana posebno zahvaljujući energijama mladih umetnika, onih koji nisu imali drugog izbora nego da upravo u takvim prilikama započnu, nastave i po svaku cenu održe svoju umetničku aktivnost.

### Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih <sup>4</sup>

Zahtev za prioritetom forme u umetnosti ranih devedesetih možda može da podseti na dve decenije ranije Greenbergov poziv za neophodnošću formalizma (u spisu *Necessity of Formalism*, 1972), gde se ovaj vodeći zastupnik





američkog visokog modernizma zalaže za standarde i nivoe kvaliteta u tada tekućoj umetničkoj produkciji u kojoj takve standarde i nivoe više nije bilo moguće odbraniti i održati. Greenberg će, pri tome, dodati sledeću bitnu primedbu: "Kvalitet, estetska vrednost, proizilaze iz inspiracije, vizije, sadržaja, ne iz forme". Zahtev za prioritetom forme u ovdašnjoj umetnosti prve polovine devedesetih takođe nije zahtev lišen prvenstva značenja i sadržaja umetničkog dela, to prvenstvo viđeno je u pojmu nova duhovnost kao osobini i uzoru možda više nego ikada ranije potrebnom upravo u sadašnjim ukupnim kriznim prilikama. Pojam nova duhovnost nema stilske karakteristike, dozvoljava mogućnost krajnje širokih jezičkih solucija, a u osnovi podrazumeva sažeti, sabrani, diskretni, kontemplativni plastički govor kakav se u praksama mladih umetnika na početku devedesetih oformljuje u jednostavnim prirodnim ili industrijskim materijalima (nova skulptura) ili pak u relativno razvijenim tehnološkim postupcima (tehnospiritualna umetnost). U svim solucijama u kojima se ispoljava i prepoznaje umetnost u znaku nove duhovnosti, reč je o umetnosti koja teži koncentrisanom oblikovnom mišljenju, o umetnosti koja čuva i štiti sopstvenu autonomiju, napokon o umetnosti koja želi da bude (i to zaista jeste) naprosto vredna i kvalitetna, čista i zdrava umetnost nasuprot celoj poplavi najrazličitijih pojava kojima je nakaradno shvaćeni pojam pluralizma širom otvorio vrata. Ostanak (i opstanak) izvan vladajućeg umetničkog sistema za brojne i naročito mlade umetnike nije nimalo lak, nije pre svega zbog materijalnih razloga, to u njima izaziva etičke dileme i otpore, no ono što hrabri jeste saznanje da većina tih umetnika u svojim izborima i opredeljenijima ne podleže globalnoj kriznoj situaciji, ne pristaje na ustupke i kompromise, održava visoki zahtev za novom duhovnošću umetnika, što uspeva da ispolji upravo prioritetom forme kao one temeljne činjenice na kojoj se kroz celu istoriju moderne, a ništa manje ni danas, zasniva jezik i govor plastičkih umetnosti.

#### Napomene:

1)

Filiberto Menna, Moderni projekat umetnosti, Press Express, Beograd 1992, preveo Dejan Ilić, pogovor J. Denegri.

Isti: Odbrana modernog projekta, Moment 23–24, Beograd 1992 (1995); Obnova modernog projekta, Dizajn, 20–24, Beograd 1992; Nezavršeni projekt, Pobjeda, 9791, Podgorica, mart 1993; Aktualizacija modernog projekta, Košava 17,

Vršac, maj 1994.

2)

Dimitrijević – Naskovski – Pilipović, predgovori kataloga izložbi u Centru za kulturu, Pančevo, april–maj 1992. i u Galeriji Studentskog kulturnog centra, Beograd, novembar–decembar 1992, Tema Mondrian, Reč, 10, Beograd, jun 1995.

3)

Rane devedesete: beogradska umetnička scena, katalog izložbe Rane devedesete: jugoslovenska umetnička scena, Novi Sad, Galerija savremene likovne umetnosti, avgust–septembar 1993; Rane devedesete, Pobjeda, 10005, Podgorica, oktobar 1993; Umetnost u oskudnom vremenu, Projekat, 3, Novi Sad, jul 1994; Beograd: umetnost devedesetih, Eterna, 1, Beograd, proleće–leto 1994; Umetnička scena devedesetih: u očekivanju ukupne obnove, Zlatno oko, 1, Novi Sad, septembar 1994.

4)

Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih, katalog Prvog jugoslovenskog likovnog Bijenala mladih, Vršac, jul–avgust 1994; Ivan Ilić, Izdanje Studentskog kulturnog centra, Beograd, novembar 1994; Prioritet forme i obnovljena duhovnost u umetnosti devedesetih: Mirjana Đorđević i Ivan Ilić, Transkatalog, 2–3, Novi Sad, leto 1995; Tehnospiritualno: Ivan Ilić i Mirjana Đorđević, Reč, 15, Beograd, novembar 1995.

Zbornik Umetnost na kraju XX veka, izdavač Clio, Beograd 1998. (u štampi), tekst pisan krajem 1995.



## **IMA LI KRITIČAR MOĆ?**

**Luka SALAPURA:** Šta kao šef katedre za istoriju umetnosti Filozofskog fakulteta u Beogradu mislite o situacijama u kojima se likovni kritičar ili istoričar umetnosti stavlja iznad umetničkog dela ili čak umetnosti?

**Ješa DENEGRİ:** Čak i da postoji neki kritičar ili istoričar umetnosti koji bi želeo da se, kako vi kažete stavlja iznad umetničkog dela ili čak umetnosti, to bi bilo, naprosto, nemoguće i nezamislivo. Kritika i istorija umetnosti (zar nam sam pojam istorija ne govori dovoljno) uvek dolaze i jedino mogu da dođu posle nego što je neka umetnička pojava nastala. Drugo je pak pitanje to što kritika i istorija umetnosti svoja istraživanja i tumačenja umetničkih pojava mogu da obavljaju na mnoštvo različitih načina, postupaka, metoda i ciljeva.

Ne treba, dakle, da bude sporno da i kritika i istorija umetnosti imaju sopstvene disciplinarne specifičnosti, svoje stručne instrumente delovanja (kao što to ima i svaka druga oblast iz sveta duhovnih i humanističkih disciplina). No, kritika i istorija umetnosti to uvek obavljaju ne iznad nego uvek i jedino na iskustvima umetničkih praksi, uz nužno proširenje svojih horizonata saznanjima iz drugih oblasti znanja (filozofije, sociologije, psihologije...) koja radu kritičara i istoričara umetnosti sasvim legitimno mogu da stoje na raspolaganju.

**Luka SALAPURA:** Ipak, počev od prvog Jugoslovenskog likovnog bijenala mladih, održanog u Vršcu 1994, godine, jedna grupa likovnih kritičara i istoričara umetnosti protežira u Jugoslaviji tezu Heinricha Klotza, nemačkog istoričara umetnosti, o moderni posle postmoderne. Koliko je to realna situacija u svetu umetnosti?

**Ješa DENEGRİ:** Termin moderna posle postmoderne ima drugačije poreklo od onog koje pominjete. Nalazimo ga kod Tomaža Brejca još 1988. godine (Klotz je svoju knjigu napisao 1994, a njegov tome bliski termin glasi Druga moderna). Oba ova termina, a postoje i drugi slični i srodni, govore o tome da su konkretne umetničke prakse (jer se oba kritičara pozivaju na konkretne primere, pominju konkretna imena) iznele na videlo izvesne karakteristične forme, postupke ili ideje moderne/modernizma za koje nalaze da su opet u opticaju u umetnosti kasnih osamdesetih i početka devedesetih godina. Tome srodne pojave – naravno, ispoljene na samosvojne načine – javile su se u isto vreme i na sadašnjoj jugoslovenskoj umetničkoj sceni. Dakle, sasvim određeni odgovor na vaše pitanje bio bi: simptomi i manifestacije koje se vode pod terminima moderna posle postmoderne ili druga moderna realne su (iako, naravno, ne i jedine) relevantne situacije u svetu današnje i ovdašnje (jugoslovenske, srpske, vojvođanske...) umetničke scene.

**Luka SALAPURA:** Da li je moguće da iza pomenute teze H. Klotza stoji pokušaj da se kod nas protežira, u nedostatku originalnosti, kritičarsko–istoričarski projekat sličan projektu Achilla Bonita Olive, italijanskog kritičara umetnosti i bivšeg direktora venecijanskog Bijenala, koji u svojoj suštini ne donosi ništa novo, ali izbacuje na vrh pojedine kritičare i istoričare umetnosti?

**Ješa DENEGRİ:** Na ponešto od ovog pitanja mislim da je odgovoreno povodom prethodnog. No, u svakom slučaju nalazim da je povoljno i korisno za našu umetnost da (i ako) za nju mogu da važe kritičke i teorijske postavke koje su svojstvene svetskoj umetnosti ili, pak onoj iz značajnih umetničkih sredina iz kojih proizlaze Klotz i Bonito Oliva. To, naravno, nipošto ne predstavlja nedostatak originalnosti ni u praksama naših umetnika niti u idejama kritičara i istoričara umetnosti. Ne bi trebalo pothranjivati mišljenje da se navodna originalnost u umetnosti ili, pak, u kritici može postići ostajući po strani globalnih procesa koji mogu da važe za određeni duh epohe u mnogim kulturnim sredinama.

Što se tiče osnovnih ideja Bonita Olive sa Bijenala 1993. godine – transnacionalnost, multikulturalnost, multimedijalnost – možda zaista nisu sasvim nove (jer su to, zapravo, temeljne ideje moderne umetnosti i posebno istorijskih avangardi), ali to su, bez sumnje, ideje za koje se i danas uvek iznova vredi zauzimati, jer su to naprosto osobine koje se nalaze u prirodi umetnosti. Predloživši takav okvir ideja za Bijenale 1993. godine Bonito Oliva nije uradio ništa drugo nego upravo ono što mu je bila uloga i kao direktora Bijenala i kao kritičara: učiniti sve što je u delokrugu tih funkcija u interesu promocije i afirmacije umetnosti. Ako ga je to izbacilo na vrh nema u tome ničeg lošeg, naprotiv, zašto da i u kritici ne važi pravilo javnog iznošenja, čak i borbe ideja, stavova i koncepcija. Elementarni stručni i profesionalni poziv i zadatak kritike je da koncipira i organizuje velike smotre, da bude ono što se legitimno naziva kritika u praksi i kritika na delu.

**Luka SALAPURA:** U jednom intervjuu Ilije Šoškića, jugoslovenskog umetnika koji je odbio da bude transavangardista moglo se saznati mnogo o tome kako je sve to nastajalo. Jedan od suštinskih dogovornih (ili ugovornih) zahteva bio je bespogovorna poslušnost kritičaru/istoričaru. Ne postaje li umetnik u takvim projektima tek potrošno sredstvo koje je u funkciji samo dok igra kako drugi sviraju?





**Ješa DENEGRİ:** Ilija Šoškić nije odbio nego naprosto nije mogao da bude transavangardista jer ne radi takvu vrstu umetnosti, ne pripada tom generacijskom krugu, jednom rečju nema nikakve duhovne, idejne i umetničke veze sa fenomenom transavangarde. Šoškić je značajan umetnik čiji je ugled zaslužen visok zahvaljujući, između ostalog, činjenici da je bio u krugu umetnika okupljenih oko vrlo prestižnih galerija kao što su L'Attico i Diacono, da je o njemu, između ostalih, pisao i podržavao ga Bonito Oliva itd. Šoškić je, dakle, bio vrlo dobro uključen u sistem umetnosti u Rimu kada je tamo delovao, a to znači da je funkcionisao u sistemu kojega čine, svako sa svojim nezamenljivim ulogama, umetnik – galerija – kritika – kolekcija (javna ili privatna). Mimo i izvan te mreže danas umetnik i umetnost naprosto ne mogu da funkcionišu (to bi bilo kao da se od nekog dobrog fudbalera traži da igra na poljančetu, a ne u što je moguće boljem klubu).

U toj mreži kritika i kritičar imaju svoje mesto, ali treba jednom za svagda razbiti famu da kritika navodno izmišlja pravce i ustoličuje umetnike po nekoj svojoj volji. Temelj svega u ovoj sprezi, naravno, uvek su umetnici, osnova svega je umetnost. Što se, pak, tiče transavangarde, bio je to zaista veoma dobro usklađen odnos između izvrsnih umetnika, inteligentne i dalekovidne kritike, kao i finansijski jakih galerija koje su te umetnike podržale. To jeste bila jedna sjajno vođena promotivna operacija, ali to je sasvim legitimno u svetu današnje umetnosti, pre svega u korist same umetnosti i u korist umetnika. Taman posla da se za umetnika poput jednog Cucchija ili Clementea može reći da su potrošno sredstvo ili neko ko je u funkciji da igra kako drugi sviraju. Ali ne samo oni, ni jedan dobar umetnik to nije niti se tako ponaša.

**Luka SALAPURA:** Činjenica je da mnogi mlađi umetnici koji su uključeni ili žele da budu uključeni u takve projekte napuštaju svoju ličnu prepoznatljivost zarad uspeha preko noći. Može li se, u takvom okruženju, očekivati bilo kakav ozbiljan i objektivni uspeh takvog projekta?

**Ješa DENEGRİ:** Makar za one mlade umetnike koje poznajem i čiji rad pratim apsolutno nije tačno da, navodno, napuštaju svoju ličnu prepoznatljivost zarad uspeha preko noći. Uzmite samo primer Mirjane Đorđević i Ivana Ilića koji su posle završenih studija u Beogradu, po veoma skupu cenu sopstvenog izdržavanja, otišli na nastavak studija u Dizeldorf, kod najboljih profesora (Mirjana kod Rinkea, Ivan kod Kounellisa). Ima, naravno, još niz mladih umetnika koji maksimalno odgovorno pristupaju svom obrazovanju i svom poslu.

Ne sumnjam da, na žalost, postoje i oni koji se komercijalizuju, koji vrše razne kompromise, ali svako u životu – pa tako i mlad umetnik – bira neki svoj put, pravi neki svoj izbor. Biti danas mlad umetnik u našoj sredini, a mislim da je tako posvuda u svetu, izuzetno je teško, nema tu uspeha preko noći. Uspeh se za svakog umetnika, pa tako i za mladog, sastoji u stalnom razvoju sopstvenog rada, a šanse da se taj uspeh vidi, ispolji i nađe pozitivne odjeke u javnosti uprkos svih teškoća postoje. Danas talentovan i mlad umetnik – ponavljam, u teškim prilikama naše sredine – ipak ima načine i mogućnosti da se, ne ulazeći u pojedinačne slučajeve, kontinuirano bavi životnim pozivom za koji se opredelio.

**Luka SALAPURA:** Moć pojedinih kritičara jeste velika, kroz medije i galerijsko poslovanje. Veliki uspeh ili potpuni nestanak sa velike likovne scene jednog umetnika podosta je vezan za kritiku. Smatrate li da je svest o odgovornosti kod naših kritičara odgovarajuća?

**Ješa DENEGRİ:** Kritika, barem ja tako shvatam, zahteva svakodnevni rad na neprekidnom sopstvenom obrazovanju, sve u cilju što temeljitijeg upoznavanja s mnogobrojnim fenomenima i problemima savremene umetnosti. Pisanje o toj umetnosti težak je posao, organizovanje autorskih izložbi kritičara još teži. Kritičar ne treba da teži za tim da poseduje neku moć, uostalom područje umetnosti po prirodi je takvo da se tu moć ne postiže, tu nikakva moć ne pomaže. Kritičar može, kao i svako drugi u javnom životu, da za svoj rad stekne nekakav ugled, da za svoje poglede na umetnost pridobije poverenje umetnika i svojih kolega. Za niz mojih kolega, čiji rad pratim (a ako smem da to kažem i za sebe) tvrdim da se svojim poslom bave odgovorno, a od njihovog (našeg) posla kao kritičara presudno ne zavisi uspeh ili potpuni nestanak nekog umetnika sa likovne scene.

Dnevnik, Novi Sad, 7. februar 1996, str. 16





## **ZAŠTO PROJEKAT U DEVEDESETIM?**

**Luka Salapura:** Kako tumačite to da je kritika već na samom početku devedesetih, dakle pre nego što su se ispoljile osobine umetnosti ove decenije, prejudicirala pa čak i nametala pravce kretanja te umetnosti?

**Ješa Denegri:** Tumačim možda time što su se simptomi izvesnih umetničkih raspoloženja koja će biti prepoznata kao karakteristična za devedesete javljaju pre ovog kalendarskog datuma; jer, još od sredine a sigurno krajem osamdesetih zapazaju se otkloni od ranih i tipičnih postmodernističkih postavki, u smeru kretanja ka obnovama pojedinih modernističkih i ispoljavanjima neomodernističkih pozicija. Ako pak mislite na izložbu Rane devedesete: jugoslovenska scena, ona je održana u Novom Sadu avgusta 1993, dakle u već dovoljno odmaklim devedesetim, kada su se sasvim jasno razabirale konture umetničkih pojava koje će ostati i do danas svojstvene za umetnost početka i sve do sredine tekuće decenije. To su obnova forme u novoj skulpturi, u apstraktnom slikarstvu (Projekat Mondrian) i u tehno instalacijama, kao i obnova naracije u jednoj drastičnoj figuraciji (par Autonomisti) čije su se priče direktno ili indirektno odnosile na psihoze ovog kriznog vremena. Nije se, dakle, radilo o tome da se na domaćoj umetničkoj sceni bilo šta prejudicira a pogotovo nešto nametne, nego, naprotiv, da se pravovremeno konstatuju pojave na terenu konkretnih umetničkih praksi, naročito onih u tek tada stasaloj mladoj generaciji. Bilo je, naime, u tom trenutku svakako vrlo potrebno da se što pre uoče osobine i nosioci svežih i aktivnih umetničkih zbivanja, podsticajnih i pozitivnih u tom teškom i tragičnom dobu, pre svega zato jer je upravo umetnost (naravno samo za one koji su se njome bavili ili su je iz bliza pratili) tada možda više od ostalog mogla da ponudi snagu preživljavanja, energiju opstanka. Umetnost koja je nastajala u ranim devedesetim ostaće, verujem, zaslužna između ostalog po tome što se upravo usredsređenjem na umetnost kao takvu – na relativno širokom planu izražajnih jezika koje smo pominjali – (od)branila od zapadavanja u različite izvanumetničke izazove koji su, nažalost, bili itekako zahvatili glavninu ovdašnje umetničke scene, a naročito se to ispoljilo u nizu izložbi u vodećim muzejskim institucijama na toj sceni. Otuda su pomenute umetničke pojave, ne kao neki pravci ili tendencije nego kao individualni činovi onih mladih ljudi koji su iznad svega verovali u svoj poziv umetnika zavedili ažurnu podršku kritike koja je opet sa svoje strane mogla da u toj umetnosti nađe uporište i ohrabrenje za sopstveno delovanje.

**Luka Salapura:** Kakve je posledice proizvelo sužavanje prostora naše sadašnje umetničke scene, kako je bilo moguće u takvoj situaciji delovati i opstati, najzad kako će biti moguće tu situaciju prevazići?

**Ješa Denegri:** Sužavanje prostora umetničke scene, o čemu govorite, naravno nije slučajno; ono je činjenica koja proizlazi iz svima dobro poznatih političkih događaja početkom devedesetih. Činjenica je, naime, da od tih godina ovde počinje novo odbrojanje političke istorije (treća Jugoslavija), a posledica toga je da – hteli ili ne – počinje i odbrojanje jednog novog poglavlja ovdašnje istorije moderne umetnosti. Novonastala situacija je pored ostalog specifična po tome što su prilike na domaćoj umetničkoj sceni znatno izmenjene u odnosu na prethodni period (osamdesete). Sadašnja umetnička scena u Jugoslaviji/Srbiji/Vojvodini našla se, upravo od početka devedesetih, u izolaciji od okolnih (svetskih, evropskih, ranijih jugoslovenskih) zbivanja, taj za umetnike neželjeni prekid komunikacija i kontakata sa drugim sredinama uslovio je da već i onako sužena umetnička scena bude prinuđena da se obnavlja iz zatečenih sopstvenih zaliha znanja, potencijala, energija. Ta nametnuta autarhija nekim je umetničkim krugovima (mladim kozmopolitski obrazovanim i usmerenim pojedincima) vrlo teško pala, nekim drugim krugovima je pak veoma pogodovala. Ali uprkos svemu svedoci smo da je upravo zahvaljujući prvom od ovih krugova ovdašnja umetnost vrlo uporno istrajavala, čak intenzivno se razvijala, otuda možda nije preterano reći da su i u ovom vremenu ostvarene vrednosti koje nisu ispod onih iz nekih prethodnih znatno povoljnijih prilika. Zato je kritika takve umetničke pojave trebala da podrži, da pomogne njihovom ispoljenju i da pokuša da protumači njihova značenja. Nadajmo se da već uskoro dolazi trenutak kada će ovdašnja umetnost izići iz te opasne autarhične situacije i opet se naći u komunikaciji i odmeravanju sa srodnim pojavama u drugim sredinama. No da bi se to desilo moraće da se prevaziđe ovo neželjeno sužavanje ako ne fizičkog a ono duhovnog prostora sadašnje domaće umetničke scene. A za procese koji će uslediti trebalo bi pravovremeno obaviti organizacione pripreme, iznova osposobiti institucije koje bi integraciju savremene jugoslovenske umetnosti u šire kontekste mogle da obave na profesionalan i stručno kompetentan način.

**Luka Salapura:** Ne čini li Vam se da zalaganje za obnovu postulata moderne, predstavljajući reakciju na prethodnu pojavu postmoderne i svodeći se samo na vraćanje formalnih principa, predstavlja zapravo jedan retrogradni proces?





**Ješa Denegri:** U našem prethodnom razgovoru u Dnevniku bio je pomenut tekst Tomaža Brejca Modernizam posle postmodernizma? iz 1988. Ako mi prostor dopusti podsetio bih čitaoce na poduži uvodni pasus iz tog uticajnog spisa: "Kako god da je na početku izgledalo da će postmodernizam iskaliti svoj gnev, da će se svetiti ili zabraniti određene segmente modernizma i njihovu primenu, nije ga mogao ukinuti. Načeo ga je na nekoliko ključnih tačaka: etičku poruku istorije umetnosti je pervertirao u potrošnu robu, a reduktivna, tautološka upotreba umetničkih medija je bila prenesena u pripovedne, hibridne načine izražavanja, u alegorijski diskurs. Postmodernizam je iz modernizma dekonstruisao saopšteni idealitet forme, ali je nije mogao definitivno uništiti – pre upravo suprotno, izgleda da se uz istovremeno ispražnjenje energije slikarstva nove slike i kraja retrogradizma stepenuju formalne pozornosti, ponovo vrednovanje jezičkih modela i nosećih kvaliteta modernističkog formalizma. Ta pozornost (koja nipošto ne znači vraćanje) počinje da pravi razliku između produkcije slika masovnih opština i temeljnih ontoloških pitanja same umetnosti. A secište tog problema tada nije alegorijski diskurs nego problem forme, koji se kao hronična i latentna bolest za neke, i kao neophodni lek za druge, vraća u život umetnosti svakih nekoliko godina. A u poslednje vreme u posebno obavezujućem obliku, jer ta pojava doživljava svoju praktičnu i teorijsku reviziju".

Zalaganje za obnovu nekih ideala modernizma proizlazi upravo iz jednog od simptoma na koji je ukazao Brejc: naime otuda da etička poruka istorije umetnosti ne bi pervertirala u potrošnu robu. U tome, naravno, ne bi bilo krivice teorijski zasnovanih postulata postmoderne, ali bilo bi onih njihovih sekundarnih izvođenja koja su uživajući u igrama simulacija možda i nesvesno doprinosile sveopštem relativisanju kriterijuma a time su i savremenog umetnika ponekad lišavale njegove potrebe za obavezom samorefleksije, oblikovnom temeljitošću, saznanjem o konsekvencama sopstvenih umetničkih izjašnjenja. Zbog svega toga mi se činilo da upravo u jednom tako teškom dobu kao što je bilo ono najmanje pet poslednjih godina unatrag trebalo bi ponovo podsetiti da je ideja moderne kod jednog od najlucidnijih tumača njene istorije bila poistovećivanje sa idejom projekta (otuda naziv časopisa koji onedavno izlazi u Novom Sadu nije slučajna, kao što nije slučajno ni to da je u uvodnom tekstu u prvom broju tog časopisa bilo odati poštovanje ličnosti i shvatanjima Argana). Pobrinuo sam se da se upravo u vreme najteže krize, 1991. prevede i objavi spis Moderni projekat umetnosti, kritička oporuka Arganovog duhovnog srodnika Filiberta Menne (čija je knjiga Proricanje estetskog društva iz 1968. takođe bila podsticajna za istorijski trenutak u kome je nastala). Sve to navodim zato jer želim da kažem da zalaganje za ideale moderne u ukupnoj atmosferi ranih devedesetih nipošto nije samo vraćanje formalnih principa, niti je naprosto reakcija na neku pojavu – otuda, naravno, nije ni retrogradni proces – nego je aktuelna i nasušna potreba da se u nedavnim kriznim prilikama savremenoj umetnosti i govoru/pisanju o umetnosti (a to znači teoriji i kritici) iznova prida odgovornost i ozbiljnost kakvu su sve te delatnosti imale u nekim prethodnim isto tako kriznim vremenima koja su uprkos tome urodila značajnim problemskim doprinosima u istoriji umetnosti XX veka.

**Luka Salapura:** Budući da živimo u medijskoj civilizaciji, da li učestalo prisustvo i uticaj u medijima može da dovede do zloupotrebe medija od strane kritike i kakva je uopšte uloga i moć kritike u medijskoj promociji savremene umetnosti?

**Ješa Denegri:** Slažem se, naravno, s Vama da živimo u medijskoj civilizaciji, a to – pored svega ostalog – može da ima i zaista ima za posledicu da onaj ko je prisutan u medijima poseduje uticaj koji (zlo)upotrebom medija uspeva da ostvari. Kako je tako nešto moglo da izgleda u području ovdašnje (uslovno rečeno) likovne kritike, brojni gledaoci TV medija imali su prilike nedavno da vide u emisijama izbora najboljeg jugoslovenskog slikara pri kraju XX veka. Ako mislite i tvrdite da takva (ponavljam uslovno rečeno) kritika ima nezasluzenu i neopravdanu moć nad umetnošću i umetnicima koje se usuđuje da rangira kao da su takmaci u nekom hipodromu od 1–15, onda se s Vama apsolutno slažem. Ali nadam se da ćemo se složiti i u tome da je ovde posredi način ophođenja s umetnošću koja sa kritikom nije u srodstvu, nego je to baš ono što je Brejc u prethodno navedenom citatu nazvao pervertiranjem etičke poruke istorije umetnosti u potrošnu robu. Kritika kakvu ja nastojim da primenjujem kloni se svake masmedijske promotivnosti i namerno želi da ostane ograničena uglavnom na ekskluzivne stručne tribine kao što su donedavno časopis Moment i onedavno Projekat, na kulturna glasila kao što je Košava ili kao što su izrazito malotiražni katalogi pojedinih izložbi. Naravno da i takva kritika sme da se nada da se i njen glas ponegde čuje, da dopire do javnosti koja na poverenju prema takvoj kritici ceni umetnost i umetnike o kojima takva govori, ali – ponavljam još jednom – taj glas nije glas moći nego je glas stručnog dijaloga i diskusije o pitanjima koja se odnose na bezbrojne pojave i prakse savremene umetnosti.

februar 1996, neobjavljeno







# PRIKAZI KNJIGA MIŠKA ŠUVAKOVIČA





## **PROLEGOMENA ZA ANALITIČKU ESTETIKU**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

### Uvod

Namera mi je da pokažem kako diskursi estetike, filozofije umetnosti, teorije umetnosti, teorije umetnika i teorije u umetnosti nastaju, funkcionišu, opisuju, projektuju, objašnjavaju, interpretiraju i produkuju smisao i značenje umetnosti. Kada upotrebljavam termin umetnost mislim na likovne umetnosti, odnosno, na evolutivne linije slikarstva i skulpture koje tokom dvadesetog veka vode ka interslikovnim, intertekstualnim i intermedijskim praksama. Knjiga se sastoji iz tri dela:

Deo I: Analitička estetika

Deo II: Teorija umetnosti, teorija umetnika i teorija u umetnosti

Deo III: Ready made

Prvi deo je pisan iz konteksta estetičkih intuicija i intencija. U pitanju je revizija i reinterpretacija analitičke estetike. Tekst je pisan bez ukazivanja na bibliografske reference.

Drugi deo je pisan iz konteksta intuicija i intencija teorije umetnosti. U pitanju je izvođenje karakterističnih modela i shema statusa i funkcija teorijskog rada i teorijskih efekata u svetu umetnosti. Razmatrane su paradigme teorije umetnika i teorije u umetnosti s obzirom na modernu i postmodernu umetnost dvadesetog veka. Navedene su bibliografske reference.

Treći deo je pisan intertekstualnim suočenjem intuicija i intencija umetničke produkcije (Duchampov ready made i dišanovska tradicija), teorije umetnosti, istorije umetnosti i analitičke estetike. U ovom delu sam želeo da pokažem kako se jednom tipu umetničke produkcije, produkciji zasnovanoj na modelima ready madea, može pristupati istovremeno iz različitih interpretativnih smerova. Navedene su bibliografske reference.

Struktura knjige i pokrenuti postupci opisivanja, objašnjavanja i interpretacije imaju za cilj da pokažu preseke efekata teorije i umetnosti. Drugim rečima, razrađuje se teza da svet umetnosti egzistira kao registar (hijerarhija ili struktura) različitih diskurzivnih produktivnih i eksplanatornih moći u rasponu od estetike do teorije umetnosti.

Knjiga Prolegomena za analitičku estetiku je nastala kao izbor estetičkih i kritičko-teorijskih rasprava istorije moderne umetnosti iz doktorske disertacije Teorija

u umetnosti i analitička filozofija koju sam odbranio 3. marta 1993. godine na Univerzitetu umetnosti u Beogradu.

Tokom rada na disertaciji i rada na ovom rukopisu, dragocene savete i podršku su mi pružili profesor dr Milan Damjanović, profesor dr Ljuba Gligorijević i profesor dr Ješa Denegri. Inspiraciju, savete, filozofske korekcije i usmerenje ka savremenoj filozofskoj analitičkoj literaturi pružio mi je profesor dr Matjaž Potrč.

Iz knjige Prolegomena za analitičku estetiku, Četvrti talas, Novi Sad 1995.





## Miško Šuvaković: Prolegomena za analitičku estetiku

Izdavač: Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

Slavko Bogdanović

I

Naučna monografija dr Miška Šuvakovića, koja je u izdanju novosadskog izdavača ČETVRTI TALAS, nedavno izašla iz štampe pod nazivom PROLEGOMENA ZA ANALITIČKU ESTETIKU, čini prvi deo prvog od tri toma autorove doktorske disertacije čiji je naziv *Teorija i umetnost* i treći deo čiji je naziv *Prolegomena za analitičku estetiku*. Doktorska disertacija TEORIJA UMETNOSTI I ANALITIČKA FILOZOFIJA odbranjena je 1992. godine na Fakultetu likovnih umetnosti Univerziteta u Beogradu.

Monografija ima ukupno 358 strana, B-5 formata, od kojih 314 strana obuhvata sama rasprava, a preostali deo knjige sadrži naučnu aparaturu. Monografija se sastoji od UVODA i tri DELA, koji nose nazive: ANALITIČKA ESTETIKA; TEORIJA UMETNOSTI, TEORIJA UMETNIKA I TEORIJA U UMETNOSTI; READY MADE. Monografija sadrži GLOSAR-INDEX, sa 125 pojmova, koji je dragocen oslonac u čitanju te izuzetno složene teorijske materije. Na kraju monografije data je izuzetno obimna BIBLIOGRAFIJA, koja sadrži 403 bibliografske jedinice.

Čitava rasprava, kako to ističe jedan od recenzenata — prof. Jerko Denegri, bavi se pitanjem teorije u umetnosti (teorije umetnosti, teorije umetnika), koja se posmatra kao "drugostepeni (meta)diskurs, čiji je plan i sadržaj umetnost." Teorija umetnosti ovde se ne smatra samo spekulativnom (hermeneutičkom) disciplinom, čiji predmet bavljenja su umetničke prakse, već i autonomnim činocem ukupnog sveta umetnosti (pod kojim se podrazumevaju područja kao što su estetika i filozofija umetnosti).

Raspravom su obuhvaćeni svi važniji tokovi jezičko-analitičke teorije, počev od Ludviga Wittgensteina, preko Morrisa Weitzsa do Arthura Dantoa, Georgea Dickiea, Nelsona Goodmana, Richarda Wollheima, Josepha Margolis i drugih autora.

II

U prvom delu rada, koji sadrži poglavlja *Status estetičkog diskursa*, *Realistički okviri analitičke estetike* i *relativistički okviri analitičke estetike*, autor, uz prethodno precizno definisanje pojmova kojima operiše (kao što su estetsko, estetičko, estetički objekt) određuje estetiku kao diskurs o diskursima psihologije, teorije umetnosti i teorije umetnika, čime se ona približava pojmu nauke i naučnog opisa, objašnjenja i interpretacije.

Razmatrajući odnos estetike i aksiologije, autor konstatuje da relativistička estetika polazi od hipoteze da su estetski aspekti i estetske vrednosti teorijske konstrukcije ili produkti

semantičkog potencijala teorije. Ne postoje, ističe se, objektivni i od uma (i teorije) nezavisni estetski aspekti i estetske vrednosti). Na pitanje: Da li je estetika vrednost, ili barem estetski aspekt, nužna vrednost ili nužni aspekt umetničkog rada ili dela? — odgovori se razlikuju u zavisnosti od tačke gledišta s koje se pitanje postavlja. Naime, pojmu "lepih umetnosti" konzistentan je odgovor da umetničko delo neizostavno mora da poseduje estetsku dimenziju; modernističko stanovište ne podrazumeva nužno postojanje estetske dimenzije umetničkog dela, dok se sa postmodernističkog, relativističkog stanovišta prihvata činjenica da neka umetnička dela imaju, a da neka nemaju estetsku vrednost ili aspekt.

U tom kontekstu pokazuje se da, s postmodernističkog stanovišta, zadatak estetike nije da konstituiše teoriju transformacija avangardnih dela u dela visoke kulture, niti da s jednog definisanog stanovišta objašnjava prirodu te transformacije već da pronade, locira, konstruiše, istraži i interpretira mape (mreže) različitih avangardnih dela i dela visoke kulture, kao i njima odgovarajućih i neodgovarajućih teorija. Ne nudi se, dakle, jednoznačan odgovor.

Analitička estetika se najopštije određuje kao meta (drugo ili n-tostepena) kritika diskursa estetike filozofije i teorije umetnosti (od kritike do sociologije, semiologije i psihologije umetnosti). Tako definisana, ističe autor, analitička estetika može biti shvaćena kao projekt negativne heuristike — projekt skeptičkog istraživanja prirode funkcija logike i značenja estetičkog diskursa. U filozofskom

## Miško Šuvaković PROLEGOMENA ZA ANALITIČKU ESTETIKU



četvrti talas

smislu, kritička linija analitičke estetike koncentriše se oko skeptičkog stava o uzdržavanju od suda, odnosno izricanju i ponudi filozofskih odgovora i *witgensteinovskog* gledišta da odgovora nema - filozof se bavi lociranjem, specifikacijom, opisivanjem, objašnjavanjem i interpretacijom (tj. katalogizacijom) filozofskih (logičkih, konceptualnih i jezičkih) problema i njihovih mogućih implikacija na naše razumevanje, relacije, viđenja i mišljenja, osećanja i mišljenja.

Tradicija, tako ili još preciznije definisane, analitičke estetike je izvan bitnih razvojnih okvira tradicionalne evropske (nemačke) estetike. Za analitičku estetiku priroda metafizičkih diskursa je priroda jezika, dok je za tradicionalnu evropsku filozofiju priroda jezika metafizička priroda rascepa sveta i jezika.

Koncept analitičke estetike razvijen u ovoj monografiji zasnovan je na Šuvakovićevoj nameri da konstituiše sistem kojim će se omogućiti analiza vizuelnih umetničkih dela, analiza mesta, funkcija i učinka umetničkog dela u svetu umetnosti i u kulturi i analiza paradigme umetnosti. Šuvaković smatra da je pogrešno svoditi umetnički objekt samo na realističku interpretaciju predmeta, odnosno samo na relativističku interpretaciju jezički (lingvistički, semantički, simbolički u najširem smislu) komuniciranog semantički vrednog objekta čiji su predmetni (ili neki drugi fenomenalni aspekti) zanemareni (ili barem redukovani): "Umetničko delo treba posmatrati kao strukturu ili hijerarhiju koja na određenim nivoima pojavnosti podleže eksplicitnoj realističkoj analizi, a na drugim nivoima relativističkoj i kulturološkoj analizi.

Raspravljajući, uz brojne ilustracije, o realističkim i relativističkim okvirima analitičke estetike, autor ističe gledište Nelsona Goodmana da ne postoji tako nešto kao što je realni svet, jedinstvena, gotova i apsolutna realnost, osim i nezavisno od svih verzija i vizija. Postoji mnogo ispravnih verzija sveta, neke od njih se međusobno ne mogu uskladiti i tako postoji "mного svetova, ako uopšte postoji neki". Kritički relativizam pokazuje da je nemoguće dati opšte koncepcije umetnosti koje bi objasnile, razradile i anticipirale sve slučajeve umetničkog rada u sinhronijskom i dijahronijskom smislu. Takav pokušaj bi značio da svaka koncepcija umetnosti koja ima za cilj da objasni sve slučajeve teži prosečnom i idealizovanom delu koje ima osobine većine umetničkih dela ili je slika idealizujućeg umetničkog dela, tj. izdvajajući neke aspekte kao bitne i određive za celokupnu umetnost, estetička teorija nužno daje aproksimativni, s mnogo propusta determinisan koncept ili konstruiše unutariskurzivni intenzionalni hipotetički model umetnosti.

### III

U drugom delu monografije autor analizira pojmove teorije umetnosti, teorije umetnika i teorije u umetnosti. Za Šuvakovića je, kako to zapaža i drugi recenzent, Vladimir Kopicl, pojam teorije u umetnosti od središnje važnosti. Teorijom u umetnosti se naziva mnoštvo

diskursa i teorija različitog generičkog porekla koje su konstitutivni deo diskursa sveta umetnosti ili su iz nekog razloga uvedene i upotrebljene u svetu umetnosti. Teorija u umetnosti je i Witgensteinov *Tractatus*, koji nije nastao u svetu umetnosti, niti s interesom da interpretira svet umetnosti, ali je na različite načine upotrebljen u stvaranju umetničkih dela ili konteksta umetničkog rada, kao i teorija *Art&Languagea* koja je razvijena u ranoj fazi kao teorija o diskursima sveta umetnosti u kontekstu umetničkog rada. Umetnost nije samo umetničko delo (slika ili tekst, na primer), već mreža diskursa u koje je ono fenomenološki ili semiološki uronjeno.

Treći deo monografije sadrži autorova razmatranja o *ready madeu*, kao predmetu koji ne pripada umetnosti, ali koji je, odlukom umetnika, unet u svet umetnosti, čime se kontekstualno, aksiološki i značenjski transformišu aspekti sveta umetnosti. Rezultati prethodne rasprave o analitičkoj estetici i teoriji umetnosti omogućuju Šuvakoviću da ponudi sopstvenu interpretaciju uloge ("misterioznog") *ready madea* u teoriji umetnika prvih decenija XX veka (u prvom redu Duchampa), u dadaizmu, nadrealizmu, neodadi, *hapeningu*, *fluxusu*, pop artu, minimalnoj umetnosti, procesualnoj umetnosti, *land artu* i *body artu*, *arte poveri*, *anti-form artu* i stvaralaštvu grupe OHO i nekih svetskih autora konceptualne umetnosti.

### IV

U ovom prikazu, kao što se vidi, zadržao sam se najviše na jednom od aspekata Šuvakovićevo rada — na relativističkoj dimenziji analitičke estetike, koja je uspešno eksplicirana u monografiji i čini bitnu okosnicu Šuvakovićevo diskursa. Moglo bi se, i trebalo bi, govoriti i o drugim dimenzijama ovog rada — posebno, na primer, o njegovoj sveobuhvatnoj referentnoj utemeljenosti. Ja bih, međutim, ovde želeo još samo da ukažem na neke spoljne okolnosti u vezi s tom monografijom.

Ovaj kapitalni rad je rezultat pionirskog poduhvata da se ispitaju mogućnosti i redefiniše jedan teorijski instrument kojim se objašnjavaju neke od najfinijih pojava u umetnosti XX veka. Tu u prvom redu imam u vidu dela avangardnih umetnika. Za našu kulturu je veoma značajna pojava jednog ovakvog dela, koje, promovišući (i uzdižući na najviši nivo) individualnu stvaralačku slobodu, doprinosi demokratizaciji i, rekao bih, što je još važnije — humanizaciji umetnosti i kulture i prevazilaženju dogmatizma i netolerancije, koji su verni pratilci jednoznačnih, jednodimenzionalnih hermeneutičkih obaveznosti — "opštepoznatih", "istinitih" i "pravilnih" pristupa. Šuvakovićevo monografija je blistav kontrapunkt svim onim interpretativnim sistemima koji ne doprinose razvoju već zapravo urušavanju umetnosti, kulture, pa i jezika, na ovim prostorima.

# U svetu estetike i filozofije umetnosti

Piše: Marija Gajicki

Miško Šuvaković je umetnošću počeo da se bavi još kao student tehnike, između 1972. i 1974. godine. Rad je započeo konceptualnom umetnošću, i to sa analitičkom linijom konceptualne umetnosti koja posredstvom logike, matematike i lingvistike ispituje kako umetničko delo nastaje, kako prikazuje svet, ideologiju, znanje i značenje. Između 1975. i 1980. godine Miško Šuvaković radi sa nizom mladih umetnika različitih obrazovanja, od književnosti preko likovnih umetnosti do tehnike i matematike, u beogradskoj Grupi 143. Umetnici okupljeni oko Grupe 143, tih godina su verovali, i u svojim programima pisali da je umetnost završena i da to što se dešava pripada istoriji posle umetnosti. Lična fantazija i vokacija Miška Šuvakovića, kako i sam kaže, tada je bila označena pokušajem da verbalnu umetnost, vizuelnu umetnost i umetnost događaja prikaže kao formalni sistem sintaktičkih pravila, kako bi došao do elementarnih odnosa koji predhode značenju u odnosu na kretanja tela u prostoru, postavljanju linija na površini papira i zapisivanju reči na površini teksta. Tokom osamdesetih godina, kada je na neki način konceptualna umetnost bila istorijski dovršena, u vreme obnove slikarstva u kojem se prema sopstvenom priznanju nije najbolje uklapao, Miško Šuvaković počinje da se kreće ka teoriji, estetici i ka teorijskom radu. Zahvaljujući srećnom zbiru okolnosti, kako sam ističe, sreo je tada dva zanimljiva i važna filozofa, profesora estetike Milana Damjanovića iz Beograda i Martina Špotrča, filozofa-analitičara i dobrog poznavaoa Lakanovske psihoanalize, koji su ga "na neki način inicirali i uveli u svet estetike i filozofije umetnosti".

Tokom osamdesetih godina radi sa grupom ljudi koji više nisu želeli da se bave umetnošću već da pišu o njoj. Ova grupa izdaje časopis pod nazivom "Mentalni prostor" (izašla su četiri broja), zasnivajući u njemu teoriju u umetnosti, odnosno ono o čemu i najnovija knjiga dr Miška Šuvakovića "Prolegomena za analitičku estetiku" govori. Pored Miška Šuvakovića časopis su uređivali Dubravka Đurić, Zoran Belić, Nenad Petrović, Mirko Radojičić i Marko Pogačnik. Seminari, razgovori i serije predavanja predstavljaju osnovni oblik delovanja ove zajed-

**Najnovija knjiga dr Miška Šuvakovića "Prolegomena za analitičku estetiku", koju je u ediciji "Naučne monografije" objavilo izdavačko preduzeće "Četvrti talas" iz Novog Sada, protekle nedelje je predstavljena u Galeriji - knjižari "VLV". Objavljivanje ovog obimnog i akribičnog dela primenjene estetike koje donosi interpretacije i analize estetike likovnih umetnosti, finansiralo je Savezno ministarstvo za razvoj, nauku i životnu sredinu**

nice koja je od 1987. do 1989. godine kao svoj zaključni rad organizovala dvogodišnji seminar na kome se istraživala teorija umetnika u XX veku. Okončanjem seminara i pojedinačnih interesovanja učesnika okupljenih oko časopisa "Mentalni prostor", završava se i jedna epoha u jugoslovenskoj umetnosti. Postmoderna, koja je početkom osamdesetih godina donela obnovu slikarstva, ponovo je bila u krizi, više nije moglo

da se slika, kaže Miško Šuvaković, moralo je da se radi sa elektronikom, sa novim medijima, da se misli u tehnoprostoru, i ova grupa se krajem osamdesetih godina razilazi. Od tada Miško Šuvaković radi uglavnom samostalno i pokušava da zasnjuje produkciju knjiga. Potaknut rečima Oto Bihalji Merima, koji je jednom prilikom rekao, "tekst se piše, knjiga se pravi", Šuvaković shvata da je korišćenje kompjutera i drugih knjiga, odnosno umeća kako se knjiga pravi, nešto što mora ponovo da nauči. Njegov rad je tokom devedesetih godina usmeren u tom pravcu, jer kako i sam ističe, "to je vreme koje se pokazalo ponovo plodno, i neke teorije koje sam uspostavljao vezane za jezičku analizu vizuelnog dela, za apstraktnu umetnost, za formalno istraživanje, pokazale su se kao interesantne za mlade umetnike (rođene šezdesetih) koji su oformili jednu duhovnu situaciju modernizma posle postmodernizma".

## Miško Šuvaković PROLEGOMENA ZA ANALITIČKU ESTETIKU



Četvrti talas

### SPIS TEORETIČARA

Poslednje dve godine dr Miško Šuvaković ulaže dosta napora za definisanje upravo te situacije. Tako najnovija knjiga dr Miška Šuvakovića "Prolegomena za analitičku estetiku" predstavlja zaokruženje jedne teme ili jednog od smerova kojima se bavio u domenu teorije umetnosti i ranije, teorijom umetnika. S jedne strane, ova knjiga predstavlja rezultat bavljenja analitičkom linijom konceptualne umetnosti, a s druge strane, kako kaže i sam autor, ona jeste područje filozofije jezika i pri-

## Blistav kontrapunkt

*Dr Slavko Bogdanović o  
Šuvakovićevoj monografiji*

Za našu kulturu je veoma značajna pojava jednog ovakvog dela koje promišluje i uzdiže na najviši nivo individualnu stvaralačku slobodu doprinosi demokratizaciji, i što je još važnije humanizaciji umetnosti i kulture, i prevazilaženju dogmatizma i netolerancije koji su verni pratilci jednoznačnih, jednodimenzionalnih hermenautičkih obaveznosti opšte poznatih istinitih i pravilnih pristupa. Šuvakovićevo monografija je blistav kontrapunkt svim onim sistemima koji ne doprinose razvoju već zapravo urušavanju umetnosti i kulture, pa i jezika na ovim prostorima. Monografija je izraz konstruktivnog kosmopolitskog duha savremene zapadne civilizacije. To što je ugledala svetlost dana u ovom gradu, znak je nade da je taj duh ovde još uvek prisutan i delatan.

mene filozofije jezika na analizu umetnosti, i to pre svega vizuelnih umetnosti. Sredinom osamdesetih godina, naglašava dr Miško Šuvaković, "kod mene se desio jedan prirodni ili neprirodni lom, i u jednom trenutku moj spis je prestao da bude spis umetnika i postao spis teoretičara umetnosti". Svoj rad danas vidi kao vrstu diskursa koja pripada onome što se naziva teorija umetnosti, teorija postmoderne ili, u najopštijem smislu, teorija estetike, ako se pod estetikom podrazumeva filozofsko, lingvističko i semiološko izučavanje umetnosti. Knjiga "Prolegomena za analitičku estetiku" je deo doktorske disertacije i predstavlja jedan od prvih složenijih teorijskih radova na Fakultetu likovnih umetnosti u Novom Sadu, koji razmatra problem filozofskog i umetničkog, i sukobljavanja ili suočavanja razlika filozofskog i umetničkog. U prvom delu knjige dr Miško Šuvaković daje strukturu analitičke estetike i njen razvoj u XX veku sa pregledom metoda filozofije jezika, psihologije vizuelne percepcije i teorije prikazivanja. U drugom delu razmatra pojmove teorije umetnosti, teorije umetnika i teorije umetnosti u modernoj i postmodernoj umetnosti. Treći deo knjige je posvećen zamislama redi mejda Marsela Dišana, kao i njegovim uticajima na neodadu, fluksus, hepening, minimalnu i konceptualnu umetnost.

## ESTETIKA



# Modeli interpretacije

Miško Šuvaković: "Prolegomena za analitičku estetiku", izdavač "Četvrti talas", Novi Sad 1995.

**I**ako je estetika predmet koji se predaje na svim univerzitetima u Srbiji i Crnoj Gori, i ulazi u okvir obaveznog obrazovanja svakog diplomiranog filozofa ili historičara umjetnosti, estetičkih rasprava na temu likovnih umjetnosti ovdje gotovo da i nema, a korespondencija između praćenja aktuelne likovne i izložbene, i s druge strane teorijske produkcije poremećena je do granice njihove gotovo potpune međusobne izolovanosti. Naši estetičari se većinom zadržavaju na razmatranju i stalnom redefinisaju osnovnih estetičkih kategorija, određujući njihov položaj i značenje isključivo spram filozofskih osnova sa kojih polaze; umjetnička kritika se uglavnom zadržava na faktografskom nivou, dok teorija umjetnosti u pravom smislu gotovo da i ne postoji. Interdisciplinarnim pristupom i krajnje preciznim jezikom, "Prolegomena za analitičku estetiku" pruža dobar putokaz za izlazak iz takve situacije, nudeći osnovu za integralno posmatranje formalno-zanatskih interpretativnih, poetičkih i estetičkih aspekata umjetničke prakse danas.

Nastala je kao skraćena verzija, odnosno, preciznije, izbor iz obimne grade doktorske teze pod naslovom "Teorija umjetnosti i analitička estetika", odbranjene marta 1993. godine na Univerzitetu

umjetnosti u Beogradu, grade stavljene ovog puta u funkciju metodološkog određivanja jedne od mogućih pozicija u tumačenju umjetničkih fenomena, kao i prikaza interpretativnih modela koje takva pozicija pruža. Sastoji se iz tri djela: 1) analitička estetika; 2) teorija umjetnosti, teorija umjetnika i teorija u umjetnosti; 3) *ready made*. Prvi dio se bavi određenjem pojma estetike, njenog odnosa spram aksiologije, filozofije umjetnosti, historije umjetnosti, kao i teorije značenja, zatim određenjem pojma analitičke estetike, njenog izgrađivanja u realističkim i relativističkim okvirima, kao i nacrt metode kojom bi se ona služila. Drugi dio razmatra odnose i sprege umjetnosti i teorije, uzimajući u obzir i teoriju o umjetnosti i teoriju u umjetnosti, postavljajući ih u različite kontekste i predstavljajući ih na različitim primjerima, dok treći dio detaljno analizira koncept i teoriju vjerovatno najzanimljivijeg umjetničkog postupka dvadesetog vijeka - *ready madea*, prikazujući razne interpretativne smjerove u kojima se teorijsko razmatranje tog postupka kretalo. Navedena je i bibliografija od preko 400 veoma uputnih naslova, segmentiranih po oblastima: 1) filozofija, psihologija, lingvistika i semiotika; 2) estetika i filozofija umjetnosti; 3) teorija umjetnosti; uz

rječnik sa određenjima od oko 120 za ovakav tip proučavanja najznačajnijih pojmova. Kao cilj stvaranja upravo takve strukture knjige, i pokretanja upravo takvih postupaka objašnjavanja, opisa i interpretacije, autor navodi prikazivanje "presjeka efekata teorije i umjetnosti".

**T**o podrazumijeva više stvari: tezu da savremena (tj. konceptualna i postkonceptualna) umjetnost danas ispoljava intertekstualnu, interslikovnu i intermedijsku praksu, u koju se uključuje i određivanje pojma i funkcije umjetnosti, tezu da umjetnost djeluje u "svijetu umjetnosti", što znači da vidjeti nešto kao umjetničko djelo pretpostavlja kretanje njegovog posmatrača kroz svijet umjetnosti (što uključuje nužno i poznavanje historije umjetnosti i konkretnog konteksta, ili "atmosfera umjetničke teorije" koja ga određuje), odnosno tezu da umjetnost čini i okvir (teorijski) u kome se ona pojavljuje. Na taj način se autoru ove knjige pruža mogućnost i da izvrši reviziju osnovnih stavova analitičke estetike, koja u svom klasičnom izdanju teži da svede umjetnički objekt bilo na njegov predmetni, bilo kontekstualni element (budući da je ili realistička ili relativistička), predlažući umjesto toga takvo posmatranje umjetničkog objekta koji bi njegovu strukturu ili hijerarhiju tumačilo raščlanjavajući je na one elemente koji su objektivni, i tumačilo ih realistički, i one elemente koji su kontekstualni, i tumačilo ih relativistički, odnosno kulturološki.

**O**vako temeljan zahvat u kod naš još neistraženu materiju, uz to još izveden sa velikom preciznošću i obuhvatnošću, zaslužuje punu pažnju svih onih koji umjetnost žele sagledati i sa teorijske strane, budući sjajan uvod u upoznavanje čitavog niza u anglofonskom svijetu već uobičajenih modela tumačenja, kao i dobro oruđe za interpretaciju nekih pojava sa naše umjetničke scene (autor ove knjige je te modele primjenio pri tumačenju rada novosadskih konceptualnih grupa pod nazivima "Kod" i "E", u katalogu njihove velike retrospektivne izložbe održane polovinom ove godine u Galeriji savremene umjetnosti u Novom Sadu). Time se u velikoj mjeri opravdava i pomalo pretenciozni naziv pod kojim se ona pojavljuje (pronapred, lego-govorim, vjerovatno preuzeto iz Kantove "Prolegomene za svaku buduću metafiziku"), sa austom neophodnog prethodnog štiva za započinjanje istraživanja teorijske vrste, u i o području umjetnosti.

Stevan VUKOVIĆ

Divna Vuksanović

# ANALITIČKA ESTETIKA - SVET I INSTITUCIJE UMETNOSTI - READY MADE

Miško Šuvaković: *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

Analitička estetika, u svojim definisanim počecima – od Viigenštajna (Wittgenstein), preko Vica (Weitz), Bredslja (Bord-sley), Kenika (Kennick), do najsavremenijih autora, interdisciplinarno je zasnovana kao analitika, kritika i rasprava diskursa teorije umetnosti, umetničke kritike, kao i prethodnih estetičkih teorija odnosno kontinentalnih estetika baumgartenovske provenijencije.

*Prolegomena* sagledana u ovom referentnom okviru, treba da na osnovu revizija i reinterpretacija izvorne analitičke estetike,

225  
ProFemina  
broj 8, jesen 1996.

označi prostor za utemeljenje estetičkih diskursa danas, posebno u domenu primene koji se odnosi na kompleks fenomena likovnih umetnosti XX veka, kao i evolutivnih pravaca slikarstva i skulpture koji, direktno ili indirektno, vode ka jezičkoj poeziji, performansu, stvaralaštvu pokreta fluksus, siromašnoj umetnosti, land art-u, body art-u, konceptualnoj produkciji, i tsl.

Knjiga koja je nastala selekcijom i grupisavanjem tekstova iz doktorske disertacije odbranjene pod nazivom: *Teorija u umetnosti i analitička estetika*, sastoji se iz tri obimna segmenta (deo I: "Analitička estetika", deo II: "Teorija umetnosti, teorija umetnika i teorija u umetnosti", deo III: "Ready made") koji uklapaju kontekste estetičkih (deo I), s intuicijama i intencijama teorije umetnosti (deo II), odnosno intertekstualno sučeljavaju Dišanov (Duchamp) ready made i dišanovsku avangardističku produkciju s derivatima savremene teorije i istorije umetnosti, odnosno analitičke estetike (deo III).

Jasna konstrukcija / plan analize upućuje, u isto vreme, na pretenziju M. Šuvakovića da obuhvati mnogostruke jezičke relacije između estetike, filozofije umetnosti, teorije umetnosti, teorije umetnika i teorije u umetnosti, koje su konstitutivne za smisao i značenje savremene umetnosti. "Struktura knjige i pokrenuti postupci opisivanja, objašnjenja i interpretacije", kaže se u uvodnim napomenama, "imaju za cilj da pokažu 'preseke' efekata teorije i umetnosti" (str. 9) i istovremeno ukazu na interslikovne, intertekstualne i intermedijske umetničke prakse odnosno tendencije u savremenoj umetnosti.

Problematizovanje statusa estetičkog diskursa u raspravi *Prolegomena za analitičku estetiku* naznačeno je pokušajima definisanja pojma estetike<sup>1</sup> ili filozofije umetnosti, već prema tome da li je odgovarajuće određenje (I) ekstenzionalno ili (II) intenzionalno po svom karakteru, u odnosu na referencu tj. umetnost i diskurs o umetnosti (I), odnosno konceptualizaciju i uopštavanje ove reference (II). Nadalje, reverzibilno kretanje od ekstenzionalno specifikovane estetike (ili filozofije umetnosti) ka intenzionalnoj, moguće je u domenu proširenja estetičkog diskursa, pri čemu se kao estetički objekt *fiksiraju* "svi objekti koje estetički diskurs i teorija proizvode na osnovu tradicije, značenja, vrednosti ili kontekstualnih proširenja aspekata estetičkog diskursa" (str. 14).

228  
ProFemina  
broj 8, jesen 1996.

Otuda se može zaključiti da se definicije estetike u *pred-govoru* za analitičku estetiku pojavljuju kako u terminima realističkog, esencijalističkog i ekstenzionalnog diskursa koji locira, specifikuje, objašnjava i interpretira tzv. estetičke objekte, tako i komplementarno – bliže kulturologiji, spekulativnoj filozofiji ili matematičkim nominalističkim studijama (!) nego nauci u strogom smislu reči – i kroz estetičke vizure relativizma, antiesencijalizma i intenzionalnog interpretiranja estetičkih fenomena.

Pored iznošenja opšte definicije analitičke estetike<sup>2</sup> kao višestepene (n-tostepene) tj. metajezicke i metakritičke rasprave diskursa, Šuvaković razmatra kompleksne relacije estetike i susednih disciplina: aksiologije, filozofije umetnosti, teorije u umetnosti i istorije, kao i teorije značenja. Slede potom odeljci o krizi analitičke estetike i mogućnostima za njeno razrešenje, utvrđivanje premisa za reviziju analitičke estetike, kao i detaljna rasprava o odlučivanju za varijante i invarijante realističke odnosno relativističke paradigme analitičke estetike, čime se posebno ističe autorefleksivni impuls estetike koja kantovski striktno nastoji da ispita sopstvenu prirodu, granice i teorijsko-kritičke potencijale.

Za metodologiju analitičke estetike, ili određenije – estetičkog relativizma, kao i teoriju umetnosti, naročito: teoriju umetnika i teoriju u umetnosti, veoma su značajne Dantoova (Danto) teorija i pojam „sveta umetnosti”,<sup>3</sup> kao i Dikijeva (Dickie) institucionalna teorija umetnosti.<sup>4</sup> Komparirajući ove dve teorije koje identifikuju umetničku praksu kao evidentno „umetničku” bilo zbog toga što ona predstavlja partikularitet sveta / istorije umetnosti, ili je pak proces stvaranja „umetnički” na osnovu činjenice da određene institucije oficijelno priznaju njegov artizam, Miško Šuvaković uočava momente razlike: „Dantoova teorija je metafizika žsveta kulture”, dok je Dikijeva teorija „teorija specijalizovanog „birokratskog mehanizma” i „proceduralnosti” u okviru kulture. Dantoov pojam „sveta umetnosti” je širi od same kulture, i zato je antimetafizički, tj. administrativno je analitički” (str. 147). U poslednjem slučaju, metodološka procedura prihvatanja nekog predmeta „X” za umetničko delo realizuje se tako što predmet „X” mora postati artefakt da bi uopšte bio uzet u razmatranje i, naravno, mora postojati grupa ili zajednica kao deo kulture, koja precizira status kandidatu u pogledu 'prihvatanja'

da je predmet 'X' umetnički rad. Čin dodeljivanja statusa artefaktu i njegovo prihvatanje za umetnički rad je zapravo jezička operacija imenovanja, odnosno prvostepeno ili n-tostepeno "krštenje" dela.

Slično, u teoriji, filozofiji umetnosti i stvaralačkoj praksi Marsela Dišana, ideja i realizacija ready madea poslužile su kao osnova za preispitivanje 'prirode' umetničkog dela, ali i statusa tzv. 'sveta umetnosti'. Tako, na primer, u kritici ontološkog zasnivanja umetničkog dela, ready made predstavlja ključni dokaz, odnosno argument koji potvrđuje da umetnost ne mora biti nužno produkcija predmeta, već se u praksi može javiti kao označivački čin transformisanja kontekstualno-značenjskih i aksioloških aspekata predmeta. "Značaj Duchampovog koncepta 'ready madea', rezimira u završnim poglavljima *Prolegomene* autor, "za konstituisanje teorije umetnika i za stvaranje 'slobodnog prostora' za eksplikaciju različitih teorija u svetu umetnosti, može se najjednostavnije ovako opisati: 'ready made' je predmet koji ne pripada umetnosti, a koji je odlukom umetnika unet u svet umetnosti, čime se kontekstualno, aksiološki i značenjski transformišu aspekti 'sveta umetnosti'" (str. 226).

Stoga istraživanje teorijskih potencijala koncepta ready madea, posredstvom ukazivanja na teorije Dantoa, Dikija, Margolis (Margolis) i Koena (Kohen), kao i na istorijske primere evolucije ready madea i njegovih važnijih interpretacija, uz odgovarajući rečnik najznačajnijih pojmova odštampan na poslednjim stranicama knjige, predstavljaju onaj "isečak" *Prolegomena za analitičku estetiku* koji "mapira" polje njene konkretne primene i problematizacije.

filozofska disciplina trećeg ili višeg metadiskurzivnog reda koja kritički opisuje, objašnjava i interpretira niže diskurzivnosti sveta umetnosti, teorije umetnosti i suparničkih filozofskih teorija, kao i svoje diskurzivnosti. (II) 'analitička estetika' je filozofska disciplina koja na osnovama filozofije jezika i konceptualne analize nudi objašnjenje i interpretaciju prirode i sveta umetnosti, (III) 'analitička estetika' je filozofska disciplina posredstvom koje se konstruišu i konstituišu naturalizovani specijalistički diskursi analize umetnosti, sveta umetnosti, kulture.

- 1 Estetiku je dr Šuvaković sažeto definisao kao filozofsku disciplinu s višestepenim diskurzivnim obeležjima, čiji je sadržaj: "(1) umetnost, diskursi o umetnosti i diskursi, koncepti i termini diskursa o umetnosti, i (2) pojmovi dobijeni uopštavanjem, upotrebom ili evolucijom diskursa, termina i pojmova umetnosti" (str. 13).
- 2 U posebnoj poglavlju studije, koje je posvećeno utvrđivanju osnovnih pitanja analitičke estetike, daje se, između ostalog podrobnija klasifikacija mogućih definicija: "Analitička estetika bi mogla da se definiše na nekoliko relativno autonomnih načina; nekoliko relativno različitih estetika može da se dovede pod zajedničko konstitutivno ime 'analitička estetika'. Iz rečenog slede definicije potencijalnih i aktuelnih 'analitičkih estetika': (I) 'analitička estetika' je



## POSTMODERNA (73 POJMA)

### MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Poslednjih godina sam sakupljao fragmente i fraktale teorijskih diskursa i fantazama koji smisaono, ideološki, duhovno, etički i estetički dovršavaju XX vek. Rezultat sakupljanja, zbiranja i povezivanja nije homogeno telo sintetičke teorije (uređena kolekcija), već heterogena mreža indeksa (hipotetička hrestomatija, biblioteka, arhiv) tekstualnih produkcija i učinaka u simboličkom, imaginarnom i realnom prostoru savremene kulture.

Pojmovnik Postmoderna je zbirka lokacija, deskripcija i interpretacija produkcija, zavodjenja, razmena i tragova intertekstualnog teorijskog i umetničkog rada u poznom modernizmu i postmodernoj. Rasprava pojedinačnih pojmova je određena sledećim pretpostavkama o postmodernoj epohi: (1) postmoderna epoha je epoha umetnosti u doba teorije (ne može se ući u jezičke igre umetnosti bez poznavanja jezičkih igara poststrukturalizma, hermeneutike, pragmatizma, semiologije i filozofije jezika), (2) postmoderna epoha je epoha teorije u doba medija (teorija se misli, piše, ali i medijski produkuje, umnožava, mimikrijski prikriva i egzibicionistički razotkriva u tehno-sistemima koji realizuju poredak označitelja) i (3) postmoderna epoha je epoha medija u doba kulture (postoje stalna medijska kruženja između umetnosti i kulture koja nas suočavaju sa pitanjima kako razaznati, opisati i interpretirati transfiguracije i transformacije umetnosti u kulturu i kulture u umetnost, odnosno, efekti medija su dovedeni do stupnja rada kulture). Hermeneutički krugovi kruženja od umetnosti do kulture i njihovi hijatusi (raskoli zeva jezičkih igara) jesu metode kojima pristupam razumevanju i produkovanju teksta. Svaki tekst je tako generisan (izbegavam, namerno, reči mišljen i pisan) da može da se indeksno povezuje sa drugim tekstovima gradeći polje, mrežu ili mapu pojmova (metafora hiperteksta mi je bliska). Istovremeno kretanje kroz više različitih–razlikujućih tekstova stvara vrtoglavicu ekstatičkog uživanja. Tekstualni promiskuitet, prolaženje kroz privilegovane koridore tekstualnosti i velika brzina premeštanja iz teksta u tekst, čine moj nezaštićeni svet pokretanja mehanizma jezika (mašine želje su opsesivne metode pokretanja mašina jezika).

Iz knjige Postmoderna (73 pojma), Narodna knjiga, Beograd 1995.



Otvaranje samostalne izložbe Marije Vaude, Galerija SKC Beograd, 1995. (s leva na desno: Miško Šuvaković, Ješa Denegri, Marija Vauda, Nikola Pilipović, Zoran Popović, Dubravka Đurić i Dragomir Ugren)

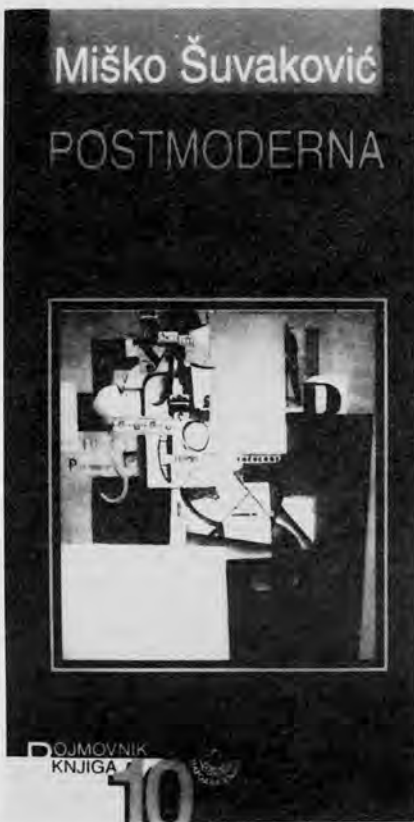




## Rečnik kulture postmodernog doba

(Miško Šuvaković: *Postmoderna /73 pojma/*; Narodna knjiga — Alfa, Beograd 1995)

Stevan Vuković



Dugo je već očekivana knjiga koja bi se potanko, na analitičan način pozabavila nekim osnovnim skupom pojmova preko kojih, ili putem kojih se izražava postmoderna misao. Nije neophodno naglašavati da je izuzetno složen karakter ove učene misli našeg doba naveo na pravu jezičku pometnju mnoge svoje i zagovornike i protivnike, a uzmemo li u obzir samo činjenicu da je, eto, već dvadeset godina prošlo od prvih članaka o postmoderni u nas, moraćemo se složiti da je pitanje određenja pojmova ključnih za registar u kome se tekstovi takvog tipa kreću postalo stvarno već goruće pitanje naše teorije. *Postmoderna /73 pojma/*, knjiga doktora Miška Šuvakovića, izašla u okviru edicije *Pojmovnik* beogradske Narodne knjige, pretenduje na to do sada upražnjeno mesto.

Već sam njen naslov, pored određenja predmeta kojim se knjiga bavi, potpuno iskazuje i nameru i pretenzije njenog autora, kao i njegov stav spram poduhvata koga se prihvatio, ali zahteva i kratko dodatno objašnjenje. Naime, tvrditi da postoje ni manje ni više nego baš 73 nezaobilazna pojma vezana za diskurs postmoderne, bio bi siguran znak samoprecenjivanja i preterane neskromnosti u nastupu, da je to uopšte smisao koji je autor

želeo uneti u podnaslov ove knjige. Naravno, to nije slučaj, i brojka 73 je provizorno odabrana, i tu postavljena upravo da simbolizuje nužno fragmentarnu i necelu prirodu svakog ozbiljnijeg pokušaja suočenja s problemom katalogizacije rečnika epohe kojom dominira upravo otpor prema svakom konačnom i nedvosmislenom određenju. Stoga i nije uzet neki "okrugao" broj, recimo sto, pedeset, ili bar sedamdeset pet, budući da njen autor nema za svrhu da pruži zatvoren krug enciklopedijskog znanja o nekoj pojavi, za šta bi okrugao broj bio dobar simbol. Uzmemo li u obzir predgovor, kao i neka od određenja pojmova zastupljenih u ovoj knjizi, nameće nam se da je njen smisao pre u tome da otvori prostor za ono što njen autor imenuje kao "tekstualni promiskuitet, prolaženje kroz privilegovane 'koridore' tekstualnosti", tvoreći od smese fraktalizovanih diskursa poligon za demonstraciju učinaka postmodernih strategija, i to na materijalu koji tematizuje te iste strategije.

Tekstualne jedinice iz kojih se ova knjiga sastoji i nisu leksička određenja i elaboracije 73 pojma vezana za ono što se naziva postmodernom, već fragmenti diskursa o savremenoj kulturi i njenim uslovljenostima, organizovani u formi rečnika ili pojmovnika. Polazišna tačka, iiliti tačka sa koje su sadržaji i konteksti pojavljivanja ovde obrađenih pojmova sagledani pri tome je ponajviše i vezana za stanovišta ne književne ili likovne, već kulturalne kritike, koja obrađeni materijal smešta u okvire celokupne kulturne produkcije, pa čak i šire — celokupne produkcije značenja u savremenom društvu, da bi njegove mnogostruke aspekte iščitavao iz složenog spleta izvora. Oni se kreću od produkata prostornih i vizuelnih umetnosti, umetnosti pokreta, scenskih umetnosti i onih vezanih za telo, preko tekovina nove i elektronske muzike, popularne muzike (od roka, pank a do tehna), do filozofskih, psihoanalitičkih, kao i teorija poteklih iz prirodnih nauka. Primereno takvom nastupu je i njegovo trostruko određenje postmoderne, i to kao: 1) "epohe umetnosti u doba teorije", 2) "epohe teorije u doba medija" i 3) "epohe medija u doba kulture".

Ovako širok spektar referenci ipak ne treba da zavede čitaoca. Ovo nije knjiga u kojoj se mogu naći svi relevantni osnovni podaci o tome šta fenomen postmoderne u tom širokom spektru oblasti znači i predstavlja. Za to postoje dva razloga: prostor ograničen okvirnim poželjnim obimom za knjige u ovoj ediciji, i konceptualistički bekground njenog autora, koji kao paradigmu teksta postavlja ne onaj koji se može nazvati naučnim radom, koji strogo vodi računa o obuhvatnosti, detaljnosti i iscrpnosti i koji strogo definiše pojmove kojima služi (a, s druge strane, ni gotovo sasvim literarni rad čija je svrha "uživanje u tekstu"), već tekst kojim autor izražava svoj vlastiti stav, koncept, služeći se izvorima i teorijskim konstruktima uglavnom

u onoj meri u kojoj oni taj stav iliti koncept podržavaju i potvrđuju.

Izgrađivanju takvog odnosa prema tekstu doprineo je, dakle, isti faktor usled koga je popriličan deo referenci u ovoj knjizi vezan upravo za prakse likovnih umetnosti, i to ne zanemarljivim delom domaće. Naime, radi se o dugogodišnjoj aktivnosti Miška Šuvakovića u okviru konceptualne *Grupe 143*, vezane za likovnu radionicu beogradskog SKC-a.

Autor ove knjige je u domen teorije doplovio upravo preko ispitivanja prirode i smisla umetnosti tokom godina aktivnosti u okviru *Grupe 143*. Iz tog perioda je i zadržao stav o upletenosti diskurzivnog okvira u stvaranje umetničkog dela. Sa gledišta na koje takav stav navodi, postmoderna se pokazuje kao epoha u kojoj diskurzivni okvir potpuno određuje značenje i smisao dela, u kojoj umetnost biva u potpunosti apsorbovana u teoriju, dok samo delo nosi indekse stalnog transfera između umetnosti, medija, teorije i kulture.

Kao i prethodna, pod nazivom *Prolegomena za analitičku estetiku*, i ova knjiga Miška Šuvakovića je produkt težnje da se teorija učini performativnom, delatnom, u smislu učestvovanja u produkciji umetnosti i tumačenja smisla i značenja ne umetnosti kao takve, već pojedinačnih umetničkih dela.

filozofija

# Događaj

Miško Šuvaković: „Postmoderna“ ;  
izdavač: „Narodna knjiga“ ,  
Beograd, 1995.

se postavlja kada pišemo, vele ovi, jeste za koju se drugu mašinu književna mašina može, i mora, prikazati da bi funkcionisala. Klajst i bezumna ratna mašina, Kafka i nečuvana birokratska mašina... (a ako čovek postane životinja ili biljka pomoću književnosti, što svakako ne znači doslovno? Zar ne postaje životinja pre svega pomoću glasa?). Književnost je sklop, ona nema nikakve veze sa ideologijom, tu nema i nikada nije bilo ideologije.

Insistiram na rizomskom pismu Deleza i Gattarija pošto je ono možda najbliža teorijska pozadina postmoderne, koju i Šuvaković ima u vidu, iako njegov pristup postmoderni nije teorijski, nego umetnički. Postmoderna je za Šuvakovića umetnički projekt: umetnost u doba teorije, ili teorije u doba medija, ili medija u doba kulture, pri čemu je zapravo izbrisana razlika između ovih fenomena, zbog čega je Šuvakovićev pojmovnik postmoderne, u stvari, simulacija postmodernog pojmovnika, naravno, u skladu sa osnovnim performativnim statusom samih postmodernih projekata, od kojih je teorijski nemoguće odvojiti od medija, ili umetnosti. Zato rezultat ovog „poj-

movnika“ nije nikakav rečnik ili klasična enciklopedija, iako ta odrednica stoji u samom programu ove edicije, koju je pokrenuo Gojko Tešić. O tome svedoči već arbitraran, autorski izbor samog Šuvakovića od 73 pojma; nikakva uređena kolekcija, „već heterogena mreža indeksa, hipotetička hrestomatija (i na samom tragu „rizomskog pisma“), „zbirka lokacija, deskripcija i interpretacija produkcija, zavodenja, razmena i tragova intertekstualnog teorijskog i umetničkog rada u poznom modernizmu i postmodernoj“. Istovremeno kretanje kroz više različitih-razlikujućih tekstova, veli Šuvaković, stvara vrtočlavicu ekstatičkog uživanja. Tekstualni promiskuitet, prolaženje kroz privilegovane koridore tekstualnosti-i velika brzina premeštanja iz teksta u tekst čine moj nezaštićeni svet mehanizama jezika (mašine želje su opsesivne metode pokretanja mašina jezika), zaključuje na tragu „rizomskog pisma“ Šuvaković.

Mislim da je, u ovom osnovnom, Šuvaković u pravu: još uvek nije moguć leksikon, ili rečnik postmoderne, po uzoru na leksikon psihoanalize, lingvistike, ili leksikon stranih reči i izraza. Zato je ovaj simulirani pojmovnik u stvari umetnički projekt ili „događaj“ (mišljenje se više ne događa u nekoj tački S koju je moguće odvojiti od događaja ili pozornice P) kao u Gogoljevoj noveli o neobičnom događaju koji uvek „ponovo prekriva magla i niko ne zna šta se kasnije dogodilo“. Zato tu nema i nikada nije bilo ideologije (kao što misle tradicionalisti). Nikakve „logije“ i nikakvog „pojmovnika“. Zato su svi rečnici ideologija iz načke S a ne događaj koji se jednostavno događa. Elem, postmoderna nije ideologija nego događaj. Naravno, ove reči nema u pojmovniku Miška Šuvakovića.

NAŠA BORBA – četvrtak – 9. 5. 1996.

## историја постмодерне

## Духовни појмовник

Мишко Шупаковић: „Постмодерна / 73 појма /“ Народна књига / Алфа Београд 1995.

Дејан Борић

Мишко Шупаковић је свакако наш најпремлађи интелектуалац за улазак у авантуру знању „постмодерна“. Он је не само (концептуални) уметник већ и истраживач са дубљим познањем историје идеја, посебно филозофских. Управо му то омогућује заснивање филозофско-теоријског дискурса у тумачењу уметности. Мада Упућени кажу да за Шупаковића уметност почиње од 1950-те године и мада се сви његови текстови своде на апологију или препредњивање модернизма и постмодерне, вероватно га то и чини припремљеним за промишљање постмодерне. У 73 појма ове књиге он сажима и испишује духовну историју постмодерне, период лоциран негде од 1979. године до данас. Сваки од термина који одређују овај феномен духа времена елабориран је систематски, поуздано, са релевантном литературом, прагматичким и безбојним језиком, сличним техничкој емисији информација. Проблем није у Шупаковићу и његовом дискурсу који само верно одсликава деперсонализовану структуру hi-tech медија. Његова књига, у малом понавља и репродукује оно о чему говори — „индустрију текста“, постмодерни високи шум, стручно брљање без почетка и краја. Тај бели шум дискурса креће се све брже ка потпуном губљењу сваког естетског и људског критеријума. У опим филозофско утемељеним реченицама нигде нећемо ништа наћи о етичком императиву који прожима старе филозофске системе. Наћи ћемо доста о концептуалној поезији (том епифеномену) и концептуалној уметности, који ни по чему, чак ни као издасјај модерне, не припадају постмодерни, али нећемо нигде ништа прочитати о страховитом моралном, људском, онтолошком паду човека, који се збио или који је дошла постмодерна. У последњим књигама Фила-

берта Мене читамо, као и у Шупаковићеној, о модерни после постмодерне. Докони интелектуалци морају да зараде за живот, да оправдају некако своју појзицију у друштву, те нам по трећи пут продају бајату ствар. У међувремену, свет, ако Мирча Елиаде каже, улази у једну од својих апокалипси, у миленијаризам реалне опасности нестанка живог света. Један од ушњача бунтовних енергија је идеја постмодерне и интелектуалци окупују око ње ишине ту да замаскирају ствар но да сведоче истину. Како другачије објаснити чињеницу да су модернистичка критика и теорија већ ишине од сто година искључиво у знаку безрезервне апологије и апорције. Да ли је све заиста толико добро и да ли се све мора дочекати као да свет почиње од јуче? За разлику од ренесансних, модерни уметници никад нису сумњали ни у једну до својих поставки. Постмодернисти (регрутовани као ковертити модерне) сумњају у модерну али не и у себе. *Circulus vitiosus?* Све што долази као реална, објективна критика прихвата се само као десна, тоталитарна, мисао, у бољем случају као националромантизам, у главој соби постмодерне. Шупаковић попут узора у модерној теоријској мисли говори о масовној култури, међутим она је присутна од античких времена и није нека особеност XX века. Слично, често говори о хијатусу (зени) смисла, хијатусу (зени) истине, без старних објашњења шта би то заиста требало да значи. Текст се тако јавља као нешта комбинаторика, дискурс антипод традиционалној мисли, местимиче јалов као идеја модерне после постмодерне која наликује на какву наивну теоријску класицилицу теза и антитеза (традиција — модерна — постмодерна — друга модерна). Са становишта писца овог текста најрелевантније и најрадикалније је поглавље „Идеологија и политичка мисао. Модерна и постмодерна јесу идеологије и наступају са идеолошких позиција. Зато њихово разматрање, прихватање или одбацивање мора бити изведено из идеолошких опција. А то су становишта у спору. Јер, у питању није само *Zeitgeist*, већ реална власт над људима.

Dejan Đorić

**Miško Šuvaković: POSTMODERNA (73 POJMA)***biblioteka Pojmovnik*

Narodna knjiga/Alfa, Beograd 1995

**M**iško Šuvaković je svakako naš najopremljeniji intelektualac za ulazak u avanturu zvanu "postmoderna". On je ne samo (konceptualni) umetnik već i istraživač sa dubljim poznavanjem istorije ideja, posebno filozofskih. Upravo mu to omogućuje zasnivanje filozofsko-teorijskog diskursa u tumačenju umetnosti. Mada upućeni kažu da za Šuvakovića umetnost počinje od 1950-te godine, i mada se svi njegovi tekstovi svode na apologiju ili prevrednovanje modernizma i postmoderne, verovatno ga to i čini pripremljenim za promišljanje postmoderne. U 73 pojma ove knjige on sažima i ispisuje duhovnu istoriju postmoderne, period lociran negde od 1979. godine do danas. Svaki od termina koji određuju ovaj fenomen duha vremena elaboriran je sistematski, pouzdano, sa relevantnom literaturom, pragmatičkim i bezbojnim jezikom, sličnim tehničkoj emisiji informacija. Problem nije u Šuvakoviću i njegovom diskursu koji samo verno odslikava depersonalizovanu strukturu hi-tech medija. Njegova knjiga, u malom ponavlja i reprodukuje ono o čemu govori – "industriju tekstova", postmoderni visoki šum, stručno brbljanje bez početka i kraja. Taj beli šum diskursa kreće se sve brže ka potpunom gubljenju svakog estetskog i ljudskog kriterijuma. U ovim filozofsko utemeljenim rečenicama nigde nećemo ništa naći o etičkom imperativu koji prožima stare filozofske sisteme. Naći ćemo dosta o konceptualnoj poeziji (tom epifenomenu) i konceptualnoj umetnosti, koji ni po čemu, čak ni kao izdisaj moderne, ne pripadaju postmoderni, ali nećemo nigde ništa pročitati o strahovitom moralnom, ljudskom, ontološkom padu čoveka, koji se zbilo ili koji je donela postmoderna.

U poslednjim knjigama Filiberta Mene čitamo kao i u Šuvakovićevoj, o moderni posle postmoderne. Dokoni intelektualci moraju da zarade za život, da opravdaju nekako svoju poziciju u društvu, te nam po treći put prodaju bajalu stvar. U međuvremenu, svet kako Mirča Eliade kaže ulazi u jednu od svojih apokalipsi, u milenarizam realne opasnosti nestanka živog sveta. Jedan od upijača buntovnih energija je ideja postmoderne i intelektualci okupljeni oko nje više su tu da zamaskiraju stvar no da svedoče istinu. Kako drugačije objasniti činjenicu da su modernistička kritika i teorija već više od sto godina isključivo u znaku bezrezervne apologije i adoracije. Da li je sve zaista toliko dobro i da li se sve mora dočekati kao da svet počinje od juče? Za razliku od renesansnih, moderni umetnici, nikad nisu sumnjali ni u jednu od svojih postavki. Postmodernisti (regrutovani kao kovertiti moderne) sumnjaju u modernu ali ne i u sebe. *Circulus vitiosus*? Sve što dolazi kao realna, objektivna kritika prihvata se samo kao desna, totalitarna, misao, u boljem slučaju kao nacionalromantizam, u gluvoj sobi postmoderne. Šuvaković poput uzora u modernoj teorijskoj misli govori o masovnoj kulturi, međutim ona je prisutna od antičkih vremena i nije neka osobenost XX veka. Slično, često govori o hijatusu (zevu) smisla, hijatusu (zevu) istine, bez stvarnih objašnjenja šta bi to zaista trebalo da znači. Tekst se tako javlja kao vešta kombinatorika, diskurs-antipod tradicionalnoj misli, mestimice jalov kao i ideja moderne posle postmoderne koja nalikuje na kakvu naivnu teorijsku klackalicu teza i antiteza (tradicija – moderna – postmoderna – druga moderna). Sa stanovišta pisca ovog teksta najrelevantnije i najradikalnije je poglavlje "Ideologija i politička misao". Moderna i postmoderna jesu ideologije i nastupaju sa ideoloških pozicija. Zato njihovo razmatranje, prihvatanje ili odbacivanje mora biti izvedeno iz ideoloških opcija. A to su stanovišta u sporu. Jer, u pitanju nije samo *Zeitgeist*, već realna vlast nad ljudima.

Knjige: "Postmoderna"

# Pionirski rad

Švakovićeve hrestomatija zaslužuje da se pretvori u celoviti indeks današnje postmoderne epohe

U izdanju "Narodne knjige", u biblioteci "Pojmovnik" (osnivač i urednik Gojko Tešić) kao deseta izašla je knjiga "Postmoderna" Miška Švakovića, teoretičara umetnosti XX veka. Zamišljena kao mali rečnik (sastavljen od 73 pojma), ona se po ideji, vremenskom, strukturalnom i sadržinskom obliku nadovezuje na čuveni Volkerov vokabular (John A. Walker, Glossary of art, architecture and design since 1945, prvo izdanje, London, 1973). Ova knjiga zapravo sledi njegovu osnovnu nameru informisanja i referentnih uputa na najvažnije termine aktuelnog teorijskog postmodernog diskursa, uglavnom u plastičkim umetnostima i književnosti, a tek delimično i u nekim drugim oblastima poput arhitekture, baleta, filma... Iako je ova biblioteka namenjena "isključivo književnim pojmovima (ali, i sa izvesnim referencama na ostale umetnosti)", Švaković je sadržajem, dakle izborom pojmova i oblasti njihovih upotreba, energično pomerio težište knjige sa jezičkog na vizuelno medijsko područje. Ukoliko se zna Švakovićeve osnovna vokacija za estetiku i teoriju likovnih umetnosti, u najširem određenju tog pojma, lako se mogu razumeti razlozi upravo ovakve aktivnosti.

**PIONIRSKI RAD:** Namerno ili nenamerno odabrani model-uzorak Volkerovog rečnika ukazuje da je u Švakovićevoj pojmovniku prenebreznuta njegova osnovna karakteristika: objektivnost i doslednost u inventarisanju termina i naziva pokreta, stilova i grupa koji proističu iz vokabulara umetnika i kritičara, koliko i iz produkcije aktuelne teorije koja se bavi temom postmodernizma. Volker je svoju knjigu objavio u vreme konceptualne umetnosti tako da je ona obuhvatila i tu epohu modernizma; Švaković je, s pravom, to imao u vidu koncipirajući pojmovnik "Postmoderna" i odlučujući se za delimično vremensko i terminološko preklapanje sa Volkerom, ali u najvećem delu obradio je odrednice nastale posle konceptualizma, dakle period sedamdesetih, osamdesetih i devedesetih godina, koliko upravo ovaj fenomen u umetnosti i traje.

Kako je ovaj pojmovnik važan, složen, pionirski rad kome pripadaju svi komplimenti, treba ipak učiniti i nekoliko napomena kojima nije cilj da budu kritika već preporuka, uput da se u sledećem, dopunjenom izdanju neka mesta poboljšaju. Očigledna erudicija, obaveštenost, vanredni uvid u literaturu koje Miško Švaković već duže vreme pokazuje, koliko i primetna spretnost te izgrađena rutina za izradu ovakve vrste rečnika, učvršćuje nas u uverenju da njemu tek predstoji posao izrade jednog temeljnog, obuhvatnog pojmovnika postmoderne epohe. U tom smislu, Švaković je pokazao nepotrebnu selektivnost pri izboru "škola" i kritici i teoriji koje danas deluju, a dobar uvid u hrvatsku i još bolji u slovenačku produkciju sa spomenutim afinitetima uzimaju se kao nedostaci.

**"DOPUNA":** Kada se, nadalje, opredeljivao za termine koji su bili karakteristični za umetnost prethodnog perioda, poput: konceptualna umetnost, minimalizam, performans, zemlja, morao je u njima naglasiti one slojeve značenja koji su preneti u epohu nove umetnosti. Međutim, među pojmovima su i takvi koji, uz sva objašnjenja autora, ipak ne mogu stajati pod ovakvim naslovom knjige, poput avangarde, anti-umetnosti, šezdeset osme itd. Ovakva "dopuna" postmoderne zapravo pokazuje da je Švaković na neadekvatnom mestu problematizirao pitanje koje se postavlja među postmodernistima a svodi se na: ima li moder-

ne posle postmoderne. Neprikliveno teorijsko polazište, a još više njegovi označeni ciljevi, pokazuju Švakovićeve snažnu podršku tezi o drugoj modernici (nakon postmoderne) kao njenom svojevrsnom *revivalu*. Ovaj ozbiljni problem još uvek je u diskusiji i tek će se utvrditi da li je ponovljeni duh moderne druga moderna, ili pozna moderna, ili nešto dosad nepoznato u umetnosti nakon iskustva sa postmodernom. A rečnik pojmova svakako nije pogodan za tu svrhu.

Na ovaj aspekt knjige ne bismo se ni osvrtni da time nije izazvano nešto drugo. Naime, nisu uvršćene, što je veoma iznenađujuće, neke od najčešćih "ključnih reči" postmoderne. Tako u njemu nema odrednica eklekticism, mimikrija, sinkretizam, nomadizam, pluralizam, neekspresionizam, neoizam i brojni drugi pojmovi koji su u kritici i teoriji odredili smisao i sadržaj postmoderne paradigme. I da bi jedan rečnik postmoderne bio zadovoljavajuće upotpunjen, neophodno je u njega uneti i sve stilove koji su izgradili njen pluralistički duh, poput: New image painting, Nova slika, Nuova immagine, Heftige malerei, Figuration libre, Pittura colta, Bad painting i dr. Dakle, autoru pojmovnika postmoderne predstoji jedna ozbiljna dopuna do sada

uradenog posla koji je jedva stigao do pola puta.

**CELOVITI INDEKS:**

A uz redakciju ovog teksta koja bi otklonila neke nelogičnosti, kakva je: "Moderna posle postmoderne pripada postmodernoj eri..." (str. 84), ili nedoslednosti koje kada prelaze u kontradiktornost; na primer, razlika u interpretaciji pojma dekonstrukcija: "Za razliku od 'tradicionalnih teorijskih škola'... dekonstrukcija ne teži redukciji..." (str. 28), "Postmoderni ples jeste dekonstrukcija zapadne metafizičke baleta ... kroz redukovni i izolovani tatološki ili arhetipski pokret..." (str. 123), za ovakve "enciklopedijske" poduhvate, uz svo uvažavanje znanja autora, neophodno je poštovati instituciju recenzije. Da su one u ovom slučaju obezbedene, verovatno ne bi došlo do navedenih propusta.

U svakom slučaju, primat u ovoj oseljivoj delatnosti formiranja prve pojmovne mape postmoderne s razlogom pripada entuzijazmu Miška Švakovića, a sadašnja njegova "hipotetička hrestomatija" apsolutno zaslužuje da se pretvori u celoviti indeks današnje postmoderne epohe. ■

JOVAN DESPOTOVIĆ



## Pas Tout — diskurs o fragmentima, fragmenti o diskursima

Miško Šuvaković, *Pas Tout* (Fragments on art, culture, politics, poetics and art theory, 1994-1974), Meow Press, Buffalo, 1994.

Divna Vuksanović

*Srećom, mi još uvek nismo dotle došli, jer kada dara pređe meru, kao i uvek, stvari se preokreću, i ta njihova sposobnost da se preokrenu štiti njihovu tajnu.*

*Usred orgije, jedan čovek šapuće ženi na uvo: "Šta raditi posle orgije?"*

Sadržaj knjige Miška Šuvakovića, objavljene prilikom autorovog boravka u Americi 1994. godine, sačinjavaju sledeći originalni tekstovi: I *Tekstualna praksa; II Fragmenti o estetici i nasilju / ljudi označitelji; III Drama slike i diskursa: kontekstualni i kognitivni aspekti konceptualne umetnosti; IV Ne-opera i opera / Kognitivni aspekti subjekta postmoderne; V Kognitivni značaj i funkcije Gesamtkunstwerk-a i Pas Tout-a u umetnosti XX veka; VI Kognitivni značaj i funkcije ready made-a, metafore, alegorije i simulacije; VII Umetnički rad i saznanje; VIII Konstrukcija (sa novom definicijom umetnosti); IX Kraj umetnosti (Statement).*

Tematski registar "ne-celovite" kompozicije dela, *Pas Tout* kreće se, dakle, od konkretnog umetničkog rada ili tekstualne prakse, preko teorijskih minielaborata i naznaka o pitanjima / referencama savremene estetike i teorije umetnosti kraja XX veka, zatim problematizovanja statusa tzv. "slabog" subjekta postmoderne (transformisanja od *Gesamtkunstwerk* ka *Pas Tout* modelu jezičke interpretacije sveta), do konstrukcije novih teorijskih objekata (iskaza), ponovo putem posredovanja diskursa umetnosti i teorije, na tragu konceptualne umetničke produkcije teksta.

... Ako pokuša da striktno izvrši nalog (tehnik) fragmentarizovanog komponovanja teksta, efektno nagoveštene samim naslovom *Pas Tout*, onda je zadatak kompetentne interpretacije nužno određen kao diskontinuitet, odnosno fokusiranje bitnih refleksivnih preloma savremene dramatike (teksta) datih (u tekstu) unatraske.

*Šta činiti posle orgije?* (Text 1) - jeste predstava koja aposteriornim postavljanjem pitanja o mogućnosti iskustva koje se otvara posle "orgije", "rata" (Text 1) ili kontrolisanih diskurzivnih operacija tzv. "poludelih označitelja",

razotkriva zapravo shematiku istih, odnosno ogoljene mehanizme poludele označiteljske igre koja produkuje nasilje ("estetizacija nasilja"). Na drugom nivou, ova shematika može se "čitati" kao transfigurisanje globalne duhovne konstelacije Moderne u multiple procedure postmodernog mišljenja i tekstualnog delovanja: od neprecizno formulisane totalne strukture vagnerovskog *Gesamtkunstwerk*a, do lakanovske jezičke formule "ne-celov":  $Vx F(x) \wedge Ex \bar{F}(x)$ , neizrecive u potpunom univerzumu tradicionalne aristotelovske logike.

Otuda su ključni tekstovi za razotkrivanje autorove kritičke pozicije (Text 2) upravo *Fragmenti o estetici i nasilju*, odnosno, kraća rasprava - *Kognitivni značaji funkcije Gesamtkunstwerk-a i Pas Tout-a u umetnosti XX veka*, kojima ćemo ovde posvetiti najviše komentara.<sup>2</sup>

Relacija estetike i nasilja (kontekst: Predmoderna—Moderna—Postmoderna) realizuje se dvostruko shematski: (i) kao estetizacija nasilja i (ii) kao nasilje u funkciji estetskog tj. umetničkog (pre)oblikovanja tzv. "dodatnog diskursa" koji individualno, polno, grupno, nacionalno ili državno nasilje čini teorijski odnosno praktički "legitimnim". Estetizacija "diskursa o nasilju", demonstrirana ukazivanjem na nekoliko karakterističnih primera violentnog ponašanja (ideologija, seks, univerzalno zlo) omogućava da fenomen nasilja postane ideološki plauzibilan za sve biološke subjekte: teorijske, praktičke i korisničke.

... Ideološko nasilje Šuvaković definiše kao nasilje sprovedeno u ime grupe "teoretičara i praktičara" koji dele zajednička uverenja, participiraju u identičnom vrednosnom, odnosno znakovnom poretku, i pokazuju sličnu ciljnu orijentaciju u pogledu zauzimanja vlasti, proširenja kompetencija vlasti, kao i njenog dugoročnog očuvanja. Tri kulturološki diferencirana diskursa opravdavaju legitimnost ideološkog nasilja: (1) pragmatično-utilitarni diskurs koji nasilje interpretira kao imperativ za obezbeđenjem kao i očuvanjem društvenog poretka ili pak održanjem funkcionalnosti socijalne zajednice; (2) utopijska estetizacija koja se najčešće vezuje za levičarske reformatorske ili

revolucionarne diskurse koji opravdanje radikalnih pokušaja izmene vladajućeg poretka pronalaze u idealitetu (realizacije) utopijskog mišljenja; (3) mitska diskurs-estetizacija, svojstvena "klasičnim formacijama" fašizma i nacional-socijalizma tridesetih godina ovog veka, kao i državama bivšeg "real-socijalizma" danas.

... Estetizovano seksualno nasilje operiše s dva potpuno različita koda: kolektivnim i individualističkim, građanskim pervertiranjem. Mitski, kolektivni kod realizuje se postistorijskom simulacijom plemenskog oduzimanja prava Drugom. "Grupno muško nasilje je oblik mitskog i patrijarhalnog 'bratstva' koje u 'nultom mestu žene' potvrđuje svoju celovitost koja znači pripadnost (muškoj - prim. D.V.) grupi (plemenu, bandi)."<sup>3</sup> Desadovski, ili erotski kod jeste građanski pervertirani (kolektivni) kod ili kod žrtve, koji počiva na sadomazohističkoj ekonomiji razmene, pri čemu estetizacija seksualnog nasilja posredstvom erotskog koda "preobražava ontološku moralnost (prvog greha) izvedenu iz hrišćanske paradigme greha u amoralnost materijalističkog građanina ateiste (De Sade)..."<sup>4</sup>

... Univerzalno zlo je "metafizička" kategorija koja apstrahuje nasilje iz ideoloških i ekonomskih domena prikazujući ga kao nekakvu nezavisnu "demonsku silu" (u tradicionalnim ikonografijama: đavola, vešticu, vrača...) koja egzistira izvan subjekta, prožimajući paradoksalno, samu bit ljudske egzistencije. U različitim tradicijama, sve do epohe baroka, univerzalno zlo se prikazuje kao fantazmatska pojava opsednutog (telo je "nastanjeno" "zlim demonom" koji predstavlja indeks Razlike, Drugosti - shema je analogna relaciji označitelja-tela i označenog-zloduha). Nasuprot ovome, postmodernističko, najbrutalnije manifestovanje univerzalnog zla, koncipira teoriju "poludelog označitelja" koja zlo interpretira kao otuđenu mašineriju što izmiče ljudskoj kontroli. Označiteljski poredak je hipostazirani "fantazmatski mehanizam" koji produkuje moralno-ideološko dobro i zlo *umesto nas*, proizvođači, naposljetku, i nas kao ljudska bića. Izvršilac nasilja (natčovek), objekt nasilja (žrtva) i posmatrač nasilja (teoretičar, televizijski ili

filmski voajer...) tek su mimezis-praksa razigranog označiteljskog poretka.

Tema o epistemičkim okvirima (istorije) umetnosti XX veka prati smenjivanje 'neodređene' diskurs-paradigme *Gesamtkunstwerka* (Apsoluta, metafore, alegorije, 'pevanja') s njenim vlastitim, necelovitim "procedurama uzglobljenja" tzv. vanumetničkih predmeta, situacija i događaja u *Pas Tout* diskurs 'u' / 'o' umetnosti. Naime, Lakanov (Lacan) algoritam:  $Vx F(x)$  i  $Ex \bar{F}(x)$  simbolički postavlja temelj razumevanja delovanja bilo kod sistema (predikacije), pa i sistema savremene umetnosti, analogno zapisima lakanovske "metafizičke episteme".

*Tako u razvijenoj tekstualnoj skici: Kognitivni značaj i funkcije Gesamtkunstwerka i Pas Touta u umetnosti XX veka* - koja "necelovito" komunicira sa svim ostalim segmentima rukopisa - Šuvaković prati nekoliko tokova kretanja diskursa o *Pas Toutu*: od evidencije logike polnog rasepa, preko ideološke polarizacije (diskurs: rob—gospodar, diskurs: histerik / histeričarka—analitičar, i sl.), sve do interpretacija i rada

pojma (u) umetnosti, tj. "uzglobljenja predmeta, situacije i događaja u diferencirani, relativno slobodni, svodivi i rastegljivi diskurs 'u' i 'o' umetnosti".

Primenom postupka tekstualnog redukovanja, mogu se konačno izvesti dva "smisaona okvira" *Pas Touta* koja su bitna za razumevanje rada savremene umetnosti: (i) rad umetnosti interpretira se shemama 'transfera' između hijerarhijski različitih diskursa ("uzglobljenje" predmeta, situacije ili događaja, dakle 'nediskurzivnog' u jezik savremene umetnosti, kao i dalje "uzglobljenje" (ovog) diskursa u višestepene diskurse ili diskurse o diskursima), (ii) rad umetnosti sledi, modeluje, simulira, ili podražava logiku polnog / ideološkog rasepa (najčešće zasnovanu na "ontološkim" pretpostavkama tzv. 'očinskih apstrakcija'), posežući povremeno ka ("bezdanim") teritorijama misticizma (dijalektika: 'mamac' - 'ulov')...

Nerazrešenost situacije 'u' / 'o' umetnosti kraja veka, ilustrovano mnogobrojnim primerima različitih umetničkih praksa koje definišu prelaze *Gesamtkunstwerka* u

*Pas Tout* varijantu Celog, mišljenog kao jezička struktura, razgovetno eksponira *Statement* o kraju umetnosti, koji glasi: "Kraj umetnosti nije kraj umetnosti. Kraj sveta jeste kraj sveta..."

... Perspektiva umetnosti leži u budućnosti jezičkih koncepata; kraj (umetnosti) nije apsolutni kraj; umetnost je relativni (odnosni) diskurs?

#### Napomene

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, "What are you doing after the orgy?", *Artforum*, October, 1983, cit. prema prevodu Milete Prodanovića, u: Žan Bodrijar, *Šta raditi posle orgije?*, Gradina br. 4, Niš, 1984, str. 108.

<sup>2</sup> Preostali radovi, kao i umetničko-teorijski objekti *Pas Touta*, mogu se tumačiti kao predlošci, ili nacrti za autorovo daleko obimnije delo - *Prolegomena*. Vid. Miško Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

<sup>3</sup> Miško Šuvaković, *O estetici i nasilju*, Pacifik br. 5, Beograd, 1993, str. 8.

<sup>4</sup> Isto.



Miško Šuvaković, Dubravka Đurić i izdavač knjige *Pas Tout* Joel Kustai u Albright-Knox Art Gallery, mart 1994.



## **ASIMETRIČNI DRUGI** **ESEJI O UMETNICIMA I KONCEPTIMA**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

### Uvodne propozicije

Knjiga *Asimetrični drugi, Eseji o umetnicima i konceptima* je zbirka analiza, eseja i rasprava koje su nastajale različitim povodima i u različitom vremenu tokom kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina. Knjiga govori o umetnicima i konceptima, ali i o fascinanim i opscenim asimetrijama modernizma i postmodernizma. Asimetrija je važan pojam, jer ukazuje na razlike i raskole modernističke i postmodernističke scene. Pod scenom mislimo na svetove umetnosti u Beogradu, Novom Sadu i Subotici.

Pred nama su pragmatične figure razlika koje kroz deterritorijalizacije savremenosti preobražavaju istorijske i postistorijske formacije i produkcije umetnosti u teorijske raskole. Preobražaji koje ostvaruju umetnička produkcija, kritika i teorija umetnosti performativni su iskoraci iz fenomena umetnosti i diskursa o umetnosti u diskurs koji produkuje pojedinačne sisteme ili, u terminologiji modalne logike, moguće svetove umetnosti. Svaki pojedinačni rad (slika, skulptura, instalacija, performans ili tekst) ili diskurs (govor, pismo, tekst) mogući je svet nastao materijalnom produkcijom, uspostavljanjem reference i programiranjem načina na koji se referenca daje. Programiranje načina na koji se referenca daje određeno je ideološkim horizontom projektovanja crta sveta. Projekti su lokalne produktivne strukture za jednokratnu ili višekratnu upotrebu, ali, u izvesnim primerima, i univerzalni transcendentni modeli velike sinteze (*Gesamtkunstwerk* modernizma). Razlika između reference i načina na koji se ona projektuje za mogući svet umetnosti je hijatus (zev) istine i znanja o i u umetnosti.

Preplet modernizma i postmodernizma može se opisati frazom drugo od istoga (*l'autre par lui-même*). Podsetimo se da očevi postmodernističke scene, Jacques Derrida ili Jean Baudrillard, nikada sebe nisu nazivali postmodernistima i da njihovi diskursi relativizuju (omekšavaju) paradigmatičke ili stilske dorečenosti i završenosti modernizma, a ne definišu nove teorije (hijerarhije moći). Njihove kćeri i njihovi sinovi ili kćeri i sinovi njihovih kćeri i sinova govore o postmodernizmu kao supermodernizmu, egzoteričnom ili korigovanom modernizmu.

U Lyotardovom smislu raskol (*le differend*) označava sukob bez mogućnosti razrešenja. Raskoli modernizma i postmodernizma i danas su drastično otvoreni i o njima je ovde reč! Dijalektika modernizma i postmodernizma je različita od dijalektike smene dvadesetovekovnih pokreta (izama i artova). Dijalektika smene dvadesetovekovnih izama i artova analogna je sintagmatskoj vremenskoj osi uzastopnih promena (izmi smenjuju izme, a artovi smenjuju artove). U visokomodernističkoj interpretaciji ona je evolucionarna smena, a u radikalno modernističkoj ili avangardističkoj varijanti ona je katastrofa (kataklizma, lom, kraj, smrt, revolucionisanje) jedne paradigme u trenucima nastanka nove-druge. Za rani postmodernizam, na primer, Olivinu transavangardnu para-revoluciju ili Dantoov kraj umetnosti koji se desio u konceptualnoj umetnosti preobražajem umetnosti (objekta) u teoriju (ili, hegelovski rečeno, sam duh), svojstvena je vest o kraju istorije i prelaznoj (trans) postistorijskoj epohi. Naprotiv, postmodernističke interpretacije na početku devedesetih ukazuju da je logika uzastopnih evolucija ili katastrofa ili postistorijskih shematizacija, samo jedan od modela ili pragmatičnih strategija uspostavljanja hijerarhije moći u bazi ili nadgradnji sistema umetnosti. Odnosno, govori se o dijalektici prepleta moderne i postmoderne. Zamisao prepleta se može alegorizovati do lakanovskog okretaja zavrtnja (Shoshana Felman). Okretaj zavrtnja poništava (čini očiglednim) sve opozicije podele moći (istorija = modernizam i postistorija = postmodernizam). Modernizam i postmodernizam postaju diskurzivno (interpretativno, narativno) u alegoriji okretaja zavrtnja međusobno zamenljivi, štaviše nerazdvojivi. Isto se dešava i sa tradicionalnim psihoanalitičkim parovima suprotnosti: egzorcist i opsednuti, lekar i pacijent, bolest i lečenje, simptom i predloženo tumačenje simptoma. Dijalektika prepleta modernosti i postmodernosti nije jednostavna upravo zato što postoji više modernizama i više postmodernizama u aktuelnosti koja pragmatično obećava moguće svetove umetnosti.

Izabrani su opsesivni, decentrirani, retorički, kritički i analitički primeri delovanja i rada u umetnosti. Izbor je selektivan, a to znači da ukazuje na mali broj umetnika i nekoliko karakterističnih koncepata (modernizam, postmodernizam, konceptualna umetnost, modernizam posle postmodernizma). Izbor je selektivan u konceptualnom, a ne vrednosnom smislu. Kriterijum izbora je dvostruki:







1) u pitanju su umetnici čiji rad u trenutku nastanka ima prepoznatljive i eksplicirane relacije sa internacionalnom scenom, i

2) u pitanju su umetnici čiji rad karakteriše jak konceptualni i intelektualni impuls stvaranja umetničkog dela i transfiguracije dela u svet umetnosti (kriterijum epistemoloških karakterizacija umetnosti).

Nisam napisao iscrpnu istoriju razlika i raskola moderne i postmoderne umetnosti u Srbiji, već zbirku interpretativnih modela specifičnih, kosmopolitskih i decentriranih praksi. Nisam nameravao da pokrijem sve važne momente i figure umetničke scene, naprotiv, umesto globalne i grube aproksimativne slike (projekcije celine) opredelio sam se za iscrpne opise opsesivnih i opscenih detalja (fragmenata).

Iz knjige *Asimetrični drugi, Eseji o umeticima i konceptima*, *Prometej*, Novi Sad 1996.



**Branislav Dimitrijević**

„Kao stado koje goni beskonačni pastir, bežaćemo, beskonačno ćemo bežati od užasa koji svodi bića na totalitet.“  
(Zorž Bataj)

**K**njiga eseja Miška Šuvakovića, teoretičara umetnosti i inženjera elektrotehnike, neodvojiva je od ostalih aktivnosti ovog autora koje se simultano pojavljuju na likovnoj sceni, tako da dobijaju formu strategije, iako sam Šuvaković ističe ovo poklapanje kao slučajno. Te ostale aktivnosti su u prvom redu „Primeri apstraktnih umetnosti: jedna radikalna istorija“ u Paviljonu Cvijeta Zuzorić i antologija „moderne i postmoderne kritike u Srbiji“ objavljena u poslednjem broju časopisa Projekta(r). Novinski osvrt ne ostavlja puno prostora da se uđe u sve detalje ovih poduhvata pa se zato pre svega zadržava na knjizi kao na nedvosmislenom autorovom iskazu.

Knjiga je koncipirana kao zbornik eseja koji pokrivaju neke umetničke pojave u Srbiji od sedesetih pa do danas sa pretenzijom da ponude jednu „radikalnu“ istoriju novije umetnosti, u smislu koji nagoveštava i spomenuta izložba. Njegov pristup je utemeljen na s jedne strane, bliskom čitanju izabranih radova, a s druge na instrumentalizovanju zavidnog poznavanja novije teorije umetnosti i strukturalističke i poststrukturalističke filozofije. Ipak, njegov diskurs kao da nije pretepo uticaj izvora koje citira, i njihove današnje recepcije, i pripada jednoj hiberniranoj verziji strukturalizma, u kojoj nema mesta za „zadovoljstvo u tekstu“ i koja manifestuje ništa drugo do grč definisanja (ograničavanja, završavanja) pojava koje same ovačvom definisanju izmiču. Kao metafora može upravo poslužiti Šuvakovićevo potiskivanje punog smisla Deridinoj pojava „differance“, igre reči između „razlikovati“ (na čemu Šuvaković insistira počev od samog naslova knjige) i „odložiti“. Pojam odlaganja označavanja ne postoji u Šuvakovićevo rečniku, jer se na sve stavlja tačka, sve se katalogizuje i istorizuje u jednom aseptičkom ambijentu, pseudo-autonomnom u odnosu na kontekstualne aspekte. Reference se tako svode na floskule, pojmovi se gomilaju i ponavljaju kao „bejalice“, a metodologija postaje „terminološka filatelija“, kako reče jedan beogradski teoretičar. Eseji se sastoje iz zbira definicija koje umirvljuju bilo kakav odnos čitaoca

eseji

# Post-Post-Anti...

Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi (Eseji o umetnicima i konceptima)*, Prometej, Novi Sad, 1996.

prema predstavljenim delima i, izuzev arhivske, ne čine nikakvu uslugu inače sjajnim umetnicima o kojima je reč.

U uvodnim propozicijama (kao autor naziva uvod u knjigu kojoj su zaista potrebne upravo propozicije) aktiviraju se mnogi pojmovi namenjani uskim potrebama scene na kojoj Šuvaković arbitrira. U prvom redu tu je insistiranje da „očevi“ postmodernizma Derida i Bodrijar nikada sebe nisu nazivali postmodernistima (što niko u ozbiljnoj literaturi i ne tvrdi), a da njihovi „sinovi i kćeri“ (tu valjda Šuvaković stavlja i sebe) govore o postmodernizmu kao „super-modernizmu, ili korigovanom modernizmu“. Dakle sin Derride latio se upravo onog čega se njegov otac (do kojih Šuvaković i te kako drži jer predstavlja umetnike upravo po kriterijumu „prepoznatljive relacije sa internacionalnom scenom“) termin „postmodernizam“ više nije u optičaju a još pak „immanentna kritika modernizma“ ili „modernizma“, „Post-Post-Anti-Form“...

Šuvaković je formalista. Ali formalista na tragu jednog nekritičnijeg prema nekim praksama sedamdesetih, kojima idejno i dalje pripada i od kojih nije napravio ni najmanji odmak. Samo po sebi, biti formalista nije za osporavanje, ali kao neko ko čita i citira noviju teoriju, autor vrlo dobro zna da biti formalista danas znači pisati kao jedan Iv-Alen Boa, koji o Mondrianu ili Ščemsinskom piše sa uzbudljivošću jednog krimi-romana. Šuvaković spominje Boa (str. 245), ali tada pervertira i zloupotrebljava njegovu teoriju o arhi-črtetu do te mere da se ne zna da li to Boa pravi konfuziju u svojoj analogiji deridijan-skog odnosa govor/pismo sa crtežom/bojom, ili kraćem roku, radi Šuvaković.

Naravno, autorov cilj je uspostavljanje dijalektike umetničkih pravaca, što heterogenost i

intenzivna iregularnost umetničke scene upravo poriču. Medutim, nije samo u pitanju neshvatanje heterogenosti već i značaja fukoovskog pojma „transgresije“, koji Šuvakovića mimoilazi, mada ga, kako kaže, zanimaju konceptualne i teorijske granice. On je zaglibljen u dijalektici kao jeziku za „iskustvo protivrečnosti“, tako da se nedostatak, ili pak svesno odbijanje, filozofije Mišela Fukoa kao reference u svojoj zbirci učenih „očeva“, veoma primećuje. Knjiga tako živi u iluziji strukturalističkog poretku po kom je svet stvoren samo (kako reče Fuko) da bi bio pročitán od strane Čoveka, a svet umetnosti da bi analogno bio pročitán od strane dr Šuvakovića. Knjiga nudi zanimljive informacije o umetnosti sedamdesetih, ali one ostaju zatrvene pod naslagama definicija, tablica, šematizovanog i neprohodnog teksta koji raste u potencijalno interpretiranja i sve u svemu jednog dosadnog i istraživačve savremene umetnosti.

Zbog takve prirode teksta čitalac se oseća nepozvanim gostom u ovoj knjizi. Ako ipak kreće u tu avanturu ubrzo shvata zbog čega je ta neprohodnost konstruisana. I pored sve manipulacije pročitanoj literaturi ostaju zbunjujuće protivrečnosti koje nagrizuju „analni“ poređak. Tako se na primer insistira na odnosu ikoničkog i aikoničkog u umetnosti. Šta bi to aikonično trebalo da bude ostaje nejasno, ali se naslućuje da se misli na nereferencijalno ili nepredstavljako. U tumačenju jednog rada Zorana Naskovskog, koji se sastoji od crnog monograma postavljenog pored jedne fotografije Indijana, Šuvaković insistira na ikoničkom karakteru fotografije a na aikoničkom karakteru slike (str. 278). Kako bi ovo problematizovali poslužimo se njegovim stilom: a) ako se ikoničko koristi kao semiotički pojam onda crna slika ne može biti aikonička zato što po fundamentalnoj Pirs-ovoj podeli znaka na ikonu, indeks i simbol, ikona je znak i kada njen objekat/referent ne postoji: „poput crte povučene olovkom kada repre-

zentuje geometrijsku liniju“; b) ako se ikoničko koristi kolokvijalno (u šta sumnjam, jer otkud kolokvijalnost ili bilo kakva trivialnost u Šuvakovićevom tekstu?) onda crna slika nije aikonička jer je ona upravo ikona umetnosti ovog veka kao što su Bitlsi ikone popularne kulture.

Medutim, opsesivna a klimava metodičnost ispostavlja se ponajviše paradoksalnom kada Šuvaković biva primoran, na osnovu prirode umetničkog dela, da uključi pitanje tela u svoju analizu. Tako da se u analizi pomenute crme slike ne spominje proces nastajanja slike i upršte telesna investicija slikara. Takođe u analizi instalacije „Meseč“ Mire Đorđević autor nam otkriva da je precizno upoznat sa svakim centimetrom razdaljine između jednog elementa instalacije i drugog, a kada treba podsetiti na bitno žensko iskustvo koje se probija kroz potrebu da se ikomizuje mesečev ciklus, on to vidi kao simboličku referencu broj 2, i to kroz nekakav junovski diskurs arhetipova, „praistorijskih simbolizacija kosmičkih ženskih principa“ (str. 320). Reč „menstruacija“ bi se mogla ovog puta ipak izgovoriti. Kada je reč o skulpturama Srdana Apostolića opet se autor spopliče ka da prezumiama bodrijarovsku tezu o „zavodljivoj stvari“ objekta ne navodeći među referencama primeru radova istog umetnika.

Ipak, pojava ove knjige bi i prošla nezapaženo kada 1) Šuvaković ne bi pokušavao da istorizuje sadašnjost i svrstavao aktuelnu praksu u njegov stav o „radikalnoj“ istoriji (npr. umetnost Gorana Đorđevića na izložbi, ili tekstovi Čekića i Sretenovića u antologiji kritike); 2) kada bi njegova pisanja prouzrokovala dijalog a ne bi završavala u samozadovoljnom monologu kao na nedavnoj promociji Projekta(r)ta kada publici nije ostavljen prostor za pitanja, a novinari bili upozoreni da i ovako nisu u stanju da shvate Šuvakovićeve koncepte; 4) kada autorov svetozor ne bi reprezentovao jednu neokonzervativnu logiku „povratka vrednostima“ i održavao neke vulgare distinkcije u umetnosti kao što je figuračija/apstrakcija; 5) kada iza ovakve strategije ne bi stajala totalitarni/zirajući ideologija koja guši kreativnost i proliferaciju značenja; 6) kada analogijom ne bismo o njegovim esejima o umetnosti sedamdesetih (što je i najveća vrednost ove knjige) zaključivali na osnovu eseja o umetnosti koja nam je trenutno pred očima.

## FATALNA PRIVLAČNOST MODERNE I POSTMODERNE ŠUVAKOVIČEV ASIMETRIČNI DRUGI

Marina GRŽINIĆ

Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi*, *Prometej*, Novi Sad, 1996

Knjiga *Asimetrični drugi* s ponaslovom *Eseji o umetnicima i konceptima*, izašla kod "Prometeja" u Novom Sadu 1996, precizna je analiza o modernizmu i postmodernizmu, pre svega o načinima njihovog fatalnog privlačenja u kontekstu srpske umetničke scene, date na primerima umetnika koji su delovali ili deluju u Beogradu, Novom Sadu i Subotici.

Šuvaković istražuje kako danas shvatamo razlikovanje, ili bolje rečeno, raskol između modernizma i postmodernizma. On ukazuje na njihov zajednički imenilac, a ne samo na njihovo jednostavno razmenjivanje. Šuvaković utvrđuje da se modernizam i postmodernizam privlače, jer jedan odslikava drugog ili se takmiče, pošto su oba potrebna jedan drugom da bi postojali.

Odnos između modernizma i postmodernizma koji ja, uzimajući u obzir Šuvakovićevo u podrobnosti minuciozno i u tezama grandiozno istraživanje, nazivam fatalnom privlačnošću, on interpretira kroz izabrane i istovremeno proizvedene umetničke modele. U knjizi koja funkcioniše kao neka vrsta precizne mape događanja u sedamdesetim, osamdesetim i ranim devedesetim godinama u srpskoj, ili bolje rečeno nekadašnjoj jugoslovenskoj umetnosti, nudi nam četiri strateška modela.

Prvi obrađuje kontroverze modernizma na primeru Olge Jevrić, Vladana Radovanovića, Kolomana Novaka i Biljane Tomić.

Drugi deo donosi strateški model konceptualne umetnosti i u njemu obrađene autore - Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, Mirko Radojičić, Vladimir Kopicl, Slavko Matković, Gergelj Urkom, Era Milivojević, Zoran Popović, Neša Paripović, Grupa 143 i Zajednica za istraživa-

110



Otvaranje retrospektivne izložbe grupe KÔD, (E i E - KÔD, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, maj 1995. (s leva na desno: Mirko Radojičić, Peda Vranešević, Miša Živanović, Slavko Bogdanović, Dragomir Ugren, Miško Šuvaković i Vladimir Kopicl)

nje prostora (ZZIP).

Treći model imenovan "Slikarstvo kao pikturalna semiologija" bavi se Laslom Kerekešom, Verbumprogramom, Sonjom Briski-Uzelac i Dragomirom Ugrenom.

U četvrtom delu "Modernizam posle postmodernizma" Šuvaković analizira "Projekt Mondrijan" (Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski), Dobrivoja Krgovića, Srdana Apostolovića, Mirjanu Đorđević, Ivana Ilića i Mariju Vaudu.

U skladu sa tim on istražuje načine produkcije viđenja kojim se viđeno revidira. Karakteristike njegova četiri različita modela viđenja su prikazane u istorijskom razvoju i u odnosu prema modelima koji pripadaju principu modernizma. Ta četiri modela donose neku vrstu tačnih uputa, shema čitanja, podudarnosti i razlikovanja. Svojom retorikom i reprezentacijama, pokazuje Šuvaković, svaki skopički režim iskušava se različitim oblicima viđenja koji čine mogućim tumačenje jedne temeljne osnove ili ih raspoređuje u prirodnoj hijerarhiji pogleda. U njegovoj knjizi predstavljeni umetnici se toj hijerarhiji odupiru tako da uvode specifičnu taktiku - racionalizaciju optičnosti i uvedenu haptičnost, vraćajući se telu i ukidajući sintagmu subjekt-objekt. Ukidanje svevidljivog i sveobuhvatajućeg pogleda takođe se ostvaruje različitim otklonima u odnosu na tehnicizam i lamni modernizam, te uvođenjem koncepta tela kao područja iz kojega izrastaju diskurzivne forme. Telom možemo dosnuti obnovu ocnog.

Šuvaković nam nudi konstruktivna načela modernizma koja se postavljaju nasuprot dinamičnoj besformnosti. Svedoci smo ekstatične morfologije. Zato je, kao što pokazuje Šuvaković, važna supstanca, a ne samo arhitektonska konstrukcija. Potreban je fizički dodir, a ne samo oko koje gleda pošto se prostor oblikuje takođe u skladu sa telesnim dimenzijama i intencijama. Fizički karakter prostora je iznad optičkih trikova.

Po Šuvakoviću je izlaganje-projekat pre inscenacija, uprizorenje, doslovna realizacija vizuelnog i istovremeno fizičkog/materijalnog prostora. Mitotvorna moc izlaganja tako ne leži u perspektivi njene pripovesti, fikcije, već u načinu kako je ona data. I to je skoro "dokumentarni postupak", isti dodir u opštem planu, ista mrlja koja preokreće perspektivu fiksijskog umetničkog ambijenta.

Modeli umetnosti, koje Šuvaković predstavlja u knjizi, isti su oni koji u realnom zahtevaju shizo. Predstavljeni umetnički modeli istovremeno reprodukuju i proizvode te shizo realnosti, tu ontološku sumnju: masku sasvim drugog.

Tome se Šuvaković mestimice vraća u interpretacijama slike-slika, kad je interpretiramo u skladu s modernom teorijom označitelja, pošto označitelj reprezentira subjekt za drugi označitelj, nije pravilan odraz realnosti, već je izvrnutost, koju moramo poštovati upravo u odnosu na druge slike, te u odnosu na funkciju mrlje i pogleda - dubina polja, spoljašnjost polja i nerealizam moderne slike.

Slika predstavlja parcijalan objekt naklonjen fetišizmu kao i fobiji. Kao ranije s Lacanom, upravo tako i sa Deleuzeom i Guattarijem možemo reći da nas slike gledaju i da pri tom ne treba posebno isticati zašto je recimo Eisenstein aludirao na političku funkciju groze krupnog plana.

Šuvaković pokušava da pokaže da je u modelima predstavljenim u njegovoj knjizi narativno viđenje dovedeno do kraja, do tačke gde se spotakne o realno i gde je gledalac vezan za model upravo na nesumnjivom mestu, na mestu potencijalne žrtve.

Modeli su tu predstavljeni kao onaj on/off impuls koji pominje Rossalind Krauss, koji zapravo destabilizira, dezintegrise jedinstveni vizuelni prostor umetnosti i uperen je protiv modernističke teze o autonomiji viđenja.

Pred nama je tako s podacima kodirano i s tezama precizno secirano polje umetnosti sedamdesetih, osamdesetih i ranih devedesetih godina u srpskoj umetnosti, s kojima se uspostavlja važna matrica prelaženja i izlaženja modernizma u postmodernizam i obrnuto. Šuvakovićovo delo je odlična studija o tome kako je postmodernizam u početku zgrabio modernizam, pa ga je zatim usisao u sebe.



## INtERview



*Govorimo o ideji koju su i analitička filozofija i evropska hermeneutika izrekle: čovek se rađa usred jezika. Teorija u umetnosti jeste skup govora na koje se umetnik direktno ili indirektno poziva, koristeći te govore u formiranju svog dela i eksplikaciji značenja koja delo nosi.*

**K**OŠAVA: Ako je osporavana i sama analitička filozofija, da li je, i kako, moguća jedna analitička estetika?

**ŠUVAKOVIĆ:** Analitička estetika kao i analitička filozofija, moguća je kao jedna vrsta ekscesa, pogotovu u prostorima kontinentalne ili evropske filozofije. Jer to nisu filozofija ni estetika koje se bave velikim metafizičkim pitanjima, velikim idejama tradicije, duhom ljudskog stvaranja. One se bave granicama jezika u kojima filozofija nastaje, odnosno granicama estetike i umetnosti. Analitička estetika je nastala tridesetih godina u predavanjima **Ludviga Vitgenštajna**. On je problematizovao govor estetike, znači ne objekt estetike (lepo, ružno, umetničko), već način na koji kritičari, estetičari, teoretičari, umetnici i ostali korisnici govore o umetnosti i velikim temama umetnosti. Analitička estetika je nastala u tom okrilju preispitujući institucije govora i semantičkog delovanja umetničkog dela i sveta umetnosti. Ona je kao takva moguća i kao takva je stvarala svet i svoju istoriju koja se proteže između tridesetih i kasnih sedamdesetih, a svoje zaokruženje doživljava u delima **Nelzona Gudmana**, **Džozefa Margolisa**. Ona

pokušava da umetnost prikaže kao sistem ili analogni sistem filozofije jezika. Time zaokružuje svoje postupke, i moja knjiga upravo polazi od tog njenog prividnog kraja kasnih sedamdesetih godina i pokušaj je njene revitalizacije kroz raspravu odnosa filozofskog realizma i relativizma.

**KOŠAVA:** Na naslovnoj strani Vaše knjige su jedan filozof i jedan veliki umetnik **Marsel Dišan**. Kakav je status umetnika danas, između estetskih objekata i teorijskih diskursa o umetnosti?

**ŠUVAKOVIĆ:** Ova knjiga vode na je sa dve mitske figure: mitskom figurom filozofije, to je **Ludvig Vitgenštajn**, i mitskom figurom umetnosti, to je **Marsel Dišan**. Oba autora, gotovo u isto vreme, ne znajući jedan za drugog, u svojim disciplinama, znači disciplini umetnosti i disciplini filozofije, dovede do nečega što je izgledalo kao kraj tih disciplina. Dišan je pokazao da umetnikov zadatak više nije stvaranje umetničkog dela, nije slikanje ni pisanje poezije, niti pravljenje skulpture, već postavljanje jedne familije odluka umetnika da proglaši ili da upotrebi nešto kao umetničko delo, da pokaže kako umetnik produkuje predme-

te, značenja i smisao za sebe. Tu ideju je Dišan razradio u svojim *redimejdima*, a sličnu stvar je uradio **Ludvig Vitgenštajn** kada je pokazao da filozofija nije ograničena umom, ni univerzalnim duhom iznad filozofskog mišljenja ili samim formalnim načinom mišljenja, već jezikom u kome mišljenje nastaje. U svom kasnijem delu *Filozofska istraživanja* on je napisao jednu rečenicu koja je važna i gotovo da apsolutno odgovara Dišanovim potezima u umetnosti, a to je: da je značenje upotreba u jeziku. Dišan je pokazao da značenje umetničkog dela nije ontološko, po predmetu, već u tome kako umetnik taj predmet upotrebljava u svetu i kulturi, koristeći svet umetnosti i kulturu kao mehanizam proizvodnje značenja i smisla.

**KOŠAVA:** Šta danas određuje govor ili diskurs o umetnosti, šta sve utiče na komunikaciju, na govor umetnosti?

**ŠUVAKOVIĆ:** U knjizi sam napravio poredenje između tri tipa govora o, i u umetnosti: nešto što se zove *teorija umetnosti*, *teorija umetnika* i *teorija u umetnosti*. *Teorija umetnosti* je disciplina specifičnih teorija o umetnosti; sociologije, kritike, istorije umetnosti. Nju stvaraju ljudi koji nisu umetnici, ali govore o umetnosti iz svojih osnovnih naučnih disciplina. *Teorija umetnika* je nešto što se formulisalo od prosvetiteljstva, a pun zamah je dobilo u prvoj polovini XX veka. To je govor umetnika koji pokušava da spozna predstave, ideje i intuicije na kojima konstituiše svoj slikarski, skulptorski rad, a možemo govoriti i o književnom, muzičkom i pozorišnom. Dok, teorija u umetnosti jeste nešto što karakteriše period poznog modernizma i period postmoderne. Prostor kulture puni su diskursa, umetničko delo nije ono što se pojavljuje pred okom, umetničko delo nije samo površna slika ili telo skulpture ili telo baletskog igrača, već skup ideja, skup jezika u koje je to telo zaronjeno. Govorimo o ideji koju su i analitička filozofija i evropska hermeneutika izrekle: čovek se rađa usred jezika. *Teorija*

## INTERview

u umetnosti jeste skup govora na koje se umetnik direktno ili indirektno poziva, koristeći te govore u formiranju svog dela i eksplicijaciji značenja koja delo nosi. U tom smislu sam ukazao na Vitgenštajnova dela koja su nastala u okviru filozofije jezika, filozofije nauke, matematike, bez namere i interesa da pripadaju umetnosti. Međutim, umetnici na prelazu iz šezdesetih u sedamdesete ta dela su koristili kao osnovu. Na osnovu njih su direktno vizuelizovali, proizveli diskurse koji pripadaju umetnosti. Pokušali su na osnovu principa koje je Vitgenštajn zasnovao u filozofiji da istraže umetnost. Pokazali su kako se slikarstvo formira kao jezik, kako se poezija formira kao jezik, kako muzika deluje kao jezik, i kako ti jezici funkcionišu prema ideologiji, duhovnosti, seksualnosti, ezoteriji, nauci. Svi ti pristupi jezik određuju kao polje teorije u umetnosti, jer za srednjovekovnog umetnika hrišćanski svet je bio normalni svet u koji je on bio utopljen i čije institucije je on gotovo podsvesno prihvatio. Današnji svet nema veliku teoriju, veliko učenje, prirodno i normalno okruženje, već umetnik mora da stvara uvek iznova za sebe svoje intuicije i svoje namere, svoja značenja i smisao.

**KOŠAVA:** Jedan relativno veliki deo ove knjige posvećen je *redimejdu*. Da li je za Vas *redimejd* univerzalni model umetničkog stvaranja u XX veku? Zašto ste izabrali baš *redimejd* za govor o umetnosti?

**ŠUVAKOVIĆ:** *Redimejd* jeste jedna od matrica, ili jedan od modela na kojima se može graditi istorija XX veka. Istorija umetnosti XX veka nije jedinstven, homogen tok događanja i razvoja, nije onakav kako je Hegel na primer zamišljao, jedan jedinstveni tok zapadne umetnosti. Dvadeseti vek može da se posmatra kroz različite istorije, među kojima su uslovno govoreći dve dominantne: jedna je *istorija apstraktnog slikarstva* a druga je *istorija redimejda*. Ja sam u ovom slučaju izabrao *istoriju redimejda*. U knjizi

se ne govori samo o Dišanovom *redimejdu*, već na osnovama *redimejda* pokušavam da rekonstruišem kako se kroz XX vek ta ideja primenjivala i menjala kroz dadu, nadrealizam, kroz fluksus, neodadu, pop art, minimalnu umetnost i konceptualnu umetnost. Znači *redimejd* je jedna moguća istorija promena. Ona je bila pogodna zato što je pokazala radikalnu rez u odnosu na umetnost kao stvaranje. Umetnik prestaje da bude stvaralac, postaje subjekt koji označava i upotrebljava. S druge strane, istorija *redimejda* je pogodan model na koji se može primeniti analitička, lingvistička aparaturna i pokazati kako komadi, predmeti i oblici ponašanja postaju značenja i smisao u kulturi, kako dolazi do transformacije značenja, a da sam predmet ne promeni svoj oblik. I to je upravo definicija koju je kasnih šezdesetih američki konceptualni umetnik Džozef Košut primenio i pokušao da verifikuje. Umetnost poznog doba više ne radi sa formama oblikovanjem predmeta, slike ili skulpture, već sa sistemima ideologije koja u umetnosti proizvodi značenja i transformiše u zavisnosti od konteksta identične predmete u različita značenja i različite vrednosti kulture.

*Dišan je pokazao da značenje  
umetničkog dela nije ontološko,  
po predmetu,  
već u tome kako umetnik taj predmet  
upotrebljava u svetu i kulturi,  
koristeći svet umetnosti i kulturu kao  
mehanizam proizvodnje značenja i smisla.*

**KOŠAVA:** Da li bi onda estetski objekat imao vrednost po sebi?

**ŠUVAKOVIĆ:** Analitička estetika u karakterističnom ranom formulisanju, znači između tridesetih i ranih šezdesetih, smatrala je da umetnički objekat nema ontoloških vrednosti na osnovu kojih se može definisati. Umetnički objekat

je određen kontekstom, smislom, značenjima i upotrebama. Znači, analitička estetika je relativistička i antiessencijalistička, znači da pokušava da pokazuje da ne postoje suštinska svojstva umetnosti, već postoje kulturološka svojstva koja daju predmetu trenutnu vrednost ili značenje umetničkog dela. U knjizi sam pokušao da radim na dva nivoa: to znači sa dva različita registra: nazvao sam ih relativistički i realistički. Relativistički se bavi kulturološkim vrednostima i značenjima, saglasno tradiciji rane analitičke estetike. Pokazuje se kako određeni kontekst kulture utiče na značenje dela. Jedan *redimejd* u postkomunističkom svetu, na primer Rusije, nema isto značenje kao *redimejd* u francuskoj kulturi ili *redimejd* u SAD. U SAD se postavljaju pitanja potrošačkog mentaliteta i kritike potrošačke vrednosti objekta, u francuskoj kulturi se radi o dekonstrukciji tradicije modernizma, jednog ekscentričnog subjekta koji sebi sve dozvoljava, dok u postkomunizmu to najčešće predstavlja očajnički gest iskoračenja iz granica socratičkih definicija umetnosti. Realistički pristup analitičke estetike je usmeren ka invarijantama dela, konteksta i sveta, odnosno, ka onome kako spoljašnja nužnost

stvara subjekt i umetnost.

**KOŠAVA:** Koliko je danas umetničko delo dostupno javnom diskursu i kakva je uloga likovne kritike i njene teorijske fundiranosti kod nas? Kako izgleda proces komunikacije između umetnika i publike danas?

**ŠUVAKOVIĆ:** Tu su moguća

dva različita načelna odgovora. Umetnost se danas, ili umetnost XX veka, pravi pre svega za specijaliste. Kao što se nauka piše za naučnike, filozofija za filozofe, tako se i umetnost pravi za druge umetnike ili pisce o umetnosti. To bi bio jedan ekstreman odgovor koji bi bio blizak onome što je pripadalo konceptualnoj umetnosti i njenoj liniji. Drugi odgovor, bi ukazao da u postmodernoj kulturi rešenje visoke elitne moderne umetnosti postaje oblik masovne kulture. To su dva dominantna modela koji postoje na internacionalnoj sceni. Kod nas je situacija problematična, zatvorena je na individualne pokušaje ili na individualni rad kritičara, grupa umetnika. Ne postoji uobičajeni prenos između kulture i umetnosti. Da bi se on stvorio bilo bi potrebno delovanje kroz medijsko, industrijsko shvatanje uloge muzeja, uloge časopisa i marketinškog prostora u kome bi umetnost funkcionisala. Takvi uslovi ovde ne postoje. Kod nas još uvek postoji veliki mit o umetničkom geniju i o ontološkom ustrojstvu dela, a taj mit za XX vek je samo mit (prazni označitelj).

**KOŠAVA:** Da li je za umetnost dobra njena demokratizacija, ili je obrnuto, s obzirom na ova dva koncepta o kojima ste govorili?

**ŠUVAKOVIĆ:** Za kulturu je bitno da se vrši transfer. U razvijem kulturama postoji razlika između onih koje vrše transfer i onih koje pomeraju granice umetnosti. To je problem koji se i sa Dišanovim *redimejdom* pojavio, jer status Dišanovog rada u 20-im je bio status šokantnog, subverzivnog rada. Danas njegov rad ima status umetničkog dela koje je integrisano u svet muzeja i univerzitetskog diskursa. To su normalni procesi koji se dešavaju ali mi živimo u nenormalnom prostoru i takvi kontinuiteti ovde ne postoje. Između, na primer avangardi na jugoslovenskom prostoru ili srpskom ili beogradskom, 20-ih i današnje umetnosti ne postoje kontinuiteti kakvi postoje na Zapadu, između francuske umetnosti tog perioda i današnje umetnosti.

Proces *akademizacije* ili transfera iz umetnosti u kulturu ovde nije izveden na pravi način.

**KOŠAVA:** U knjizi *Prolegomena za analitičku estetiku* na analitički način bavili ste se i granicama moderne umetnosti, dok ste se u knjizi *Postmoderna* opredelili za formu pojmovnika, rečnika. Da li je to i najbolji pristup ovom kontroverznom i srpskoj kulturi gotovo zagonetnom pojmu?

**ŠUVAKOVIĆ:** Forma rečnika se često pojavljuje kao sredstvo prikazivanja postmoderne upravo zbog njene fragmentarne (ne cele) strukture. Pojmovnikom se fiksiraju specifične, zatvorene, lokalne jezičke igre. Te dve knjige *Prolegomena za analitičku estetiku* i *Postmoderna* (73 pojma) imaju izvesnu međuvezu i izvesne razlike. One su u sledećem: *Prolegomena za analitičku estetiku* odnosi se na ono što se zove visoki modernizam i pozni modernizam. To je kultura koja je nastala evolucijom modernizma i koja sintetizuje modernističke granične vrednosti, kako u filozofiji i estetici tako i u umetničkoj produkciji. Paradigmatički primer je Marsel Dišan i tradicija nastala iz njegovog dela. Tu se radi o fiksiranju jezičkog pristupa koji je razvijen u vitgenštajnovskoj tradiciji, ili tradiciji analitičke estetike, koja teži jednoznačnosti, logički konzistentnom interpretiranju umetnosti, ili ugradnji takve vrste interpretacije u umetničko delo. Knjiga koja je vezana za problem postmoderne takođe pripada jezičkom obrtu, ali pripada onoj drugoj liniji jezičkog obrta koji se odvijao u Evropi i koji povezuje liniju od sosirovskog lingvističkog konstituisanja znaka, odnosno ruskoformalističkog povratka jeziku, pre svega Jakobsonu, i iz toga nastajuće velike strukturalističke i poststrukturalističke revolucije. Odnos između strukturalizma i poststrukturalizma kao pristupa jeziku jeste temelj za ovu drugu knjigu o postmodernoj. Strukturalizam jeste pozicija sa koje se polazi i koja se smatra dominantom modernističke evropske kulture.

Poststrukturalizam je teorija u kojoj se zamisao arbitramosti znaka transcendirira do osnovnog kulturološkog modela. Poststrukturalistički pristup se zasniva na stavu da u zreloj kulturi, razvijenoj kulturi, više ne postoje uzročne relacije, već samo arbitrami motivisani ili nemotivisani odnosi koji proizvode značenja i smisao. Te dve knjige pokazuju ta dva pola stvarnosti.

**KOŠAVA:** Ihab Hasan tvrdi da izvesni kritičari pod pojmom postmodernizma podrazumevaju ono što izvesni nazivaju avangardom, ili čak neoavangardom, dok drugi isti fenomen nazivaju jednostavno modernizmom?

**ŠUVAKOVIĆ:** Odnos modernizma i avangarde, postmodernizma i avangarde, modernizma i postmodernizma može se objasniti na dva aproksimativna načina.

Taj odnos se može posmatrati u pravolinijskoj dijalektici smene pokreta i stilova, odnosno kulturoloških formacija. Posle modernističke mega kulture, dolazi postmodernistička megakultura. Avangarda pripada modernističkoj megakulturi, ona je njen predvodnik i vrhunac. Postmoderna nastaje kao reakcija na ceo spektar modernističkih pojava modernističkog pristupa i rada, odnosno ona je eklektičko prevazilaženje dekonstrukcija, transformisanje i preoblikovanje modernizma.

To što sam sad opisao jeste jedna teorija koja je dominirala i koja je karakterisala razmišljanja o postmodernoj na prelazu 70-tih u 80-te godine. Nisam pristalica takvog pristupa. Čini mi se da treba govoriti o drugačijim, ne dijalektičkim modelima, ili drugim vrstama dijalektike, a to su upravo modeli koji se pojavljuju u poststrukturalizmu. Odnos između modernizma i postmodernizma je polje ili mapa, ili polje različitih zatvorenih jezičkih igara, koje se vremenski u različitim istorijskim situacijama različito strukturiraju, odnosno drugi model koji mi se čini još zanimljivijim jeste model koji je izveden iz lakonovske teorije. Njega je razradila Šošana Felman: pojam okretanja zavrtnja

Može se reći da je i postmodernizam okretaj zavrtnja u telu modernizma. Ostavljanje spiralnog traga u telu konzistentnog mo-

## Miško Šuvaković PROLEGOMENA ZA ANALITIČKU ESTETIKU



dernizma. To je trag koji stvara ne-konzistentnost i pokazuje ne celovitost modernizma. Ako bismo izašli iz ovih visokoteorijskih kombinatonika, moglo bi se reći da poezija Gertrude Stajn, a to je primetio američki pesnik i teoretičar poezije Ron Silman, ima apsolutno elemente koji se mogu smatrati i avangardnim i postmodernim. To znači da tu postoji jedno polje dekonstrukcije i destrukcije utilitarnog, normalnog lingvističkog jezika, i da njegova interpretacija zavisi od interpretativne teorije koja se tu ugrađuje. Sasvim drugačiji pristup vezan je na primer za teoretičare koji govore da postoje stalni prepleti i stalne napetosti između modernizma i postmodernizma. Modernizam i postmodernizam nisu velike epohalne mega-kulture, već specifični trenutni odnosi. Drugim rečima, italijanski futurizam je nastao kao avangardni pokret. Italijansko metafizičko slikarstvo je reakcija na to. Odnos između futurizma koji ide u eksperiment, mašinsku tehniku i metafizičkog slikarstva koje se vraća

*Današnji svet nema veliku teoriju, veliko učenje, prirodno i normalno okruženje, već umetnik mora da stvara uvek iznova za sebe svoje intuicije i svoje namere, svoja značenja i smisao.*

## INtERview

renesansnoj perspektivi i idealima klasičnih humanističkih metafizičkih vrednosti. Taj napor jeste karakterističan. Odnos nemačkog ekspresionizma i *nacionalističke* umetnosti takođe jeste odnos jednog pokreta koji se zalaže za modernost, subjektivnost, i paradigme koja transcendiraju univerzalne i arhaijske vrednosti, i uprotstavlja ih aktuelnoj modernosti i opsesivnoj sadašnjosti. Odnos *socecalizma* u SSSR-u i *kubofuturističkih i suprematističkih* praksi pokazuje istu tu napetost. Ako predemo u drugu polovinu XX veka, prepoznamo napetost koja postoji između minimalne umetnosti i pop arta, koji koristi ikoničke oblike prikazivanja. To jeste suprotstavljenost umetnosti koja teži tautološkom izrazu aktuelnosti i umetnosti koja pokušava da prikazuje prikazano. Stalna dijalektika prepleta se pojavljuje. Ona se otkriva i u postmodernoj epohi ako pogledamo na primer, transavangardno slikarstvo iz 80-tih godina ili neo-romantičnu poeziju francuskog ili nemačkog porekla iz istog perioda i uporedimo je sa neogeo umetnošću ili američkom jezičkom poezijom prepoznajemo identičnu napetost. Sukobljavanje pozicija: pozicije kretanja ka fetišiziranoj sadašnjosti, koja odbija reperezentativnost i umetnost vidi kroz njenu sintaktičku strukturu i sintaktički formalni poredak proizvođenja smisla, i umetnost koja umetnost otkriva kroz arheološke naslage i proizvođenje fikcije, naracije, simbolizacije, metafore i alegorije. Ta dva nivoa se sukobljavaju i određuju trenutne promenljive pozicije moderne i postmoderne. Čini mi se prihvatljivim takvo stanovište. Ono je dinamično, a ne statično. Ono pokazuje ovaj vek kroz stalne sukobe, ili katastrofe pojedinih umetničkih paradigmi, kroz njihove rivalske međuodnose. U tom smislu, avangarda ima svoj mnogostruki smisao prema postmodernoj. Avangarda nije postmoderna, ali i postmoderna se prepoznaje kroz mnoga ogledalna ogledanja i prikazivanja avangarde. A i avangarda u njenom telu pokazuje svoju višeznačnost. Džojsovo *Fineganovo bdenje* je upravo to:

ono jeste krajnja instanca romana i tada je ono modernističko delo, i ono jeste roman posle romana koji prikazuje od kakvih istorijskih i psiholoških fragmenata je sačinjen i tada je to postmodernističko delo. To su nijanse i strukturne razlike. Razlika između moderne i postmoderne nije gruba već suptilna i nijansirana.

**KOŠAVA:** Koji su osnovni razlozi prihvatanja ili odbacivanja postmodernizma u jednoj kulturi, konkretno našoj?

**ŠUVAKOVIĆ:** Na to pitanje može se odgovoriti modernistički i postmodernistički. Modernistički odgovor bio bi sledeći: jedna kultura odbacuje postmodernizam kao kretanje koje pripada svetskoj sceni, koje je novo ili drugačije i koje ima karakteristike mode, i iznad svega je antimetafizičko. Znači on je ekscesan u onom smislu u kome se tradicionalno prihvataju vrednosti umetnosti i umetničkog dela ili kulture. Takvo kretanje se smatra nečim stranim, različitim, odnosno izvesnim prekidom sa uobičajenom normalnošću sredine, njenim interesima, vrednostima, produkcijama. Time se izaziva provokacija i kao takva postmoderna se negira. Zatim, u jednom trenutku se preko škola i univerziteta prihvata, akademizuje i sa vremenom i kašnjenjem od pet-deset-dvadeset-trideset-pedeset godina, biva prihvaćena kao kulturno nasleđe. To je modernistički odgovor. Postmodernistički odgovor bio bi da je neprihvatanje postmoderne stvar trenutnih strategija i interesa i interesnih grupacija u datom društvu. Jer kao što nije postojao jedinstven modernizam, ne postoji ni jedinstveno telo postmodernizma. I to neprihvatanje deo je same prirode postmoderne. Ona problematizuje, prikazuje, razlaže i dekonstruiše vrednosti u koje se uzgobljuje. Postmoderna ima tu dimenziju da proždire - troši svoje okruženje i da ga transformiše. I to je konflikt između postmodernog izazova i normalnog utilitarističkog tela društva. Ako se govori konkretno o srpskoj ili jugoslovenskoj kulturi za nepri-

hvatanje postmoderne, može se navesti isti razlog koji je postojao i sa neprihvatanjem avangarde, visokog estetizovanog modernizma. Ova sredina, kao i sve male provincijske sredine, teži jednoj začuvenosti i zatvorenosti, očuvanju svog hermetizma (lokalnog fantazma originalnosti). A umetnost koja je ekletička, entropijska, pokretna, omekšava granice, širi, plavi, koja ih proždire, jeste nešto što izaziva reakcije i otpore. I ta vrsta dijalektike ili odnosa jeste karakteristična. Ova sredina želi da očuva svoje paranoične i fantomske granice, a svaki, bio to danas postmodernizam ili sutra neki drugi izum, art ili neka druga vrsta kulturnološke formacije, uvek će biti snaptom koji problematizuje želju jedne kulture ili jedne strukture da sačuva sebe u svom hermetičkom bezrazložnom postojanju, izola-

*To je verovatno nerazrešiv čvor; za samu umetnost je bolje da je elitna, da je nekomunikativna, da je subverzivna, da je provokativna, da radi u domenima specijalista.*



cije i egzistencije u okviru svojih predstava i svojih mitova. U Srbiji je danas postmoderna strategija sumnje, naspram užasne krvoločne vere (poverenja).

**KOŠAVA:** Kristofer Noris u zaključku svoje knjige *Dekonstrukcija* napisao je da se filozofija jezika Ludviga Vitgenštajna očito može upotrebiti protiv dekon-



## INTERview

KOŠAVA

strukcije, koja, ako se tako može reći, predstavlja glavno oružje postmoderne filozofije, protiv nasledenih modela filozofiranja. Gde bi ste Vi smestili Vitgenštajnovu misao danas, kada govorimo o postmodernizmu?

**ŠUVAKOVIĆ:** Ovo je složeno pitanje i ono izaziva razmatranje same prirode postmodernizma. Uobičajeno je, kada se čitaju interpretacije postmodernizma, posebno kada se čitaju u okviru malih i lokalnih kultura uvek se želi jedna formacija prikazati homogenom i jedinstvenom. Kao što se pojam avangarde u našoj literaturi, naučnoj i istorijskoj, prikazuje kao neki monolitni blok ideoloških utopija, a mi znamo da avangarda ima svoj raspon od destruktivnog, anarhičnog dadaizma do projektnog, pozitivnog, konstruktivnog, na primer, konstruktivizma, tako se i postmoderna u našoj sredini identifikuje sa jednim modelom, a to je model ekletičkog destruktivnog pristupa. Takav pristup može se reći eksplicitno isključuje Vitgenštajna, ili Vitgenštajn svojim tekstom isključuje takav pristup. Međutim, ako se sa druge strane, posmatra i literatura nemačkog, angloameričkog porekla, i francuskog teoretisanja, vidi se da postoje razlikujuće koncepcije postmoderne ili postmoderne književnosti. Pojavljuje se ta razlika i u plesu, slikarstvu, i u nekim drugim disciplinama gde se Vitgenštajn uzima kao konstitutivni (referencijalni) autor. Znači, mora se razdvojiti nekoliko nivoa. Jedan nivo je filozofski. Filozofski gledano analitička filozofija i dekonstrukcija pripadaju jezičkom obrtu, ali u okviru toga su suparničke škole. Poznata je diskusija koja se vodila između Džona Serla i Žaka Deride. Kao takve te dve škole se isključuju po sledećem: Vitgenštajnova filozofija smatra da je metafizika istorijski mrtva, da zadatak filozofije jeste da ispituje jezik kojim se filozofija služi. Preispitivanjem jezika metafizike on pokazuje njegove granice i njegove moći proizvodnje grešaka, za bluda, omaški itd. U jednom slučaju rani Vitgenštajn je pokušao to

da reši kroz idealne jezike nauke, matematike, a kasni Vitgenštajn kroz zamisao životne aktivnosti iz koje nastaju jezičke igre. Sa druge strane, dekonstrukcija ide u sasvim suprotnom smeru. Dekonstrukciju treba posmatrati u nekoliko registara. Derida nikada nije rekao za sebe da je postmodernista, jer postmodernisti su bili destruktivisti, ili oni koji su proistekli iz Deride. Zatim, Derida jeste filozof, a najveći uticaj dekonstrukcije se desio u teorijama književnosti, u teoriji arhitekture, čak i u praksama tih disciplina. To su bitne činjenice. U domenu filozofije, kada se razmatra Deridin rad, za razliku od Vitgenštajna on se ne odriče metafizike, on nju ne negira, on nju ne odbacuje, on pokazuje da savremeni filozof pokazuje prljave ruke filozofije, da kao pijavica pije krv metafizici, da se služi telom metafizike i spekulativnim diskursima, da kroz njih prolazi, i da prolazeći kroz različite diskurse (jevrejske kulture, francuske kulture, srednjovekovne kulture) prepoznaje metafizičke granice istine takvog diskursa i da ih kao arheolog razlaže i prikazuje. Znači, dekonstrukcija ne odbacuje metafiziku, ona koristi nju da bi upravo kroz nju pokazala njene produktivne moći, čak i njenu smrt ili moć ponovnog rođenja. I to je ta fundamentalna razlika između aglosaksonske analitičke estetike ili filozofije koja projektuje modernistički ideal o kraju disciplina, i dekonstrukcije koja će anticipirati postmodernu, da ne kažemo da je ona postmoderna. Dekonstrukcija se ne odriče istorije i tradicije, već na njenom telu (lešu ili embrionu) izvodi svoj ritualni retorički i mimetički ples prikazivanja njene arheologije i geoloških slojeva.

**KOŠAVA:** Neki tvrde da je postmodernizam samo još jedan izum i da je prolazan. Da li nešto može doći iza postmodernizma, postoje li granice postmodernizma?

**ŠUVAKOVIĆ:** Granice postoje za svaku disciplinu i za svaku ljudsku radnju. Međutim, ako se kaže, da li postmodernizam kao umetnost ima granicu ili postmoderna

kultura ima granicu, tada se misli da je ona jedno jedinstveno telo, a bitno je uočiti da pojam postmoderne nije jedinstveno telo, i da su u pitanju dijalektičke formacije koje se suprotstavljaju ili na različite načine odnose prema istorijskom modernizmu. Moraju se razjasniti istorijske činjenice: pojam postmodernizma se javlja u američkoj poeziji 50-tih godina, i, da su mnoge pojave koje smo interpretirali kao pravi, visoki modernizam, sebe proklamovale u 50-tim i ranim 60-tim godinama kao postmodernizam. Mora biti jasno da takva vrsta postmodernizma jeste novo čitanje i dekonstrukcija visokoestetizovanih jezika jednog Eliota, Paunda, Jajtisa, koji su stvorili visoku metafizičku modernu. Takođe, postmodernizam je ekletički odgovor na arhitekturu visokog američkog i evropskog modernizma, pre svega na istorijske posledice dela Valtera Gropiusa i Mis Van Deroga. Postmodernistički arhitekti ranih sedamdesetih godina pokazali su da zgrada nije samo artefakt industrijske proizvodnje, već i jedan istorijski i simbolički tekst koji se odnosi ka različitim istorijskim formacijama. *Konceptualna umetnost* na prelazu 60-tih u 70-te godine takođe je uvela pojam postmoderne prikazujući kako se sprovodi kritika grinbergijanskog modernizma. Grinberg je isključivao teoriju, diskurs i govor o umetnosti iz prostora prosudivanja umetnosti. Ukazivao je da je umetničko delo sublimni gest velikog genijalnog umetnika. Naprotiv, konceptualna umetnost je pokazala da umetnost mora da preispita svoje ideološke i konceptualne granice. Postmoderna iz ranih 80-tih godina (nemački neоекspresionizam, transavangarda ili neoromantizam u poeziji) na ekletičko-citatno-kolažni-montažni način prikazala je veliku evropsku tradiciju prikazivanja u iskrivljenom ogledalu postistorije. Postoji jedva veličanstvena slika Frančeska Klementea koja pokazuje dva slikara. To je diptih. Na jednoj slici je naslikan nagi slikar u baroknom maniru, a na drugoj u kubofuturističkom, primitivističkom maniru, i oni se dodiruju samo prstima. Taj

dodir jeste ekletička alegorija prikazivanja. I to je još jedan model postmoderne. U 80-tim godinama, krajem 80-tih godina nastaju ekstatički procesi tehnološke postmoderne, koji se čak eksplicitno, ideološki, produktivno, materijalno, kulturološki suprotstavljaju ekletičkom, postistorijskom. Tehnološki postmodernizam je okrenut ka opscenoj sadašnjosti. On pokazuje, kako Virilio piše, da se vreme egzistencije sažima u mašinsko vreme i da mi menjamo prostor u kome scena više nije scena prirode ili sveta, već jeste scena medijske obrade informacija. To je situacija u kojoj kompjuterska simulacija u virtualnom prostoru pokazuje da i likovno ili vizuelno umetničko delo i tekstualno književno delo, ili muzičko delo, ili teatarsko delo imaju istu ontološku mašinsku osnovu. To više nije ontologija boje i platna, ontologija muzičkih tonova, pera i mastila. To je ontologija kompjuterske proizvodnje sveta (elektronskih fantazama). Svi ovi modeli su u konfrontaciji jedan sa drugim i ta dinamika ubrzanja konfrontacija jeste budućnost.







# RASPRAVE DEVEDESETIH





## **OKO FORMALIZMA - POSTFORMALIZMI**

### **MODELI FORMALISTIČKE I POSTFORMALISTIČKE UMETNOSTI U SRBIJI POSLE 1970.**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

#### **0. Uvod**

Formalizam je jedina od velikih filozofskih, naučnih i umetničkih koncepcija dvadesetovekovne modernističke kulture koja je inicirana u slovenskom svetu (ruski i češki formalizam između dva svetska rata, sovjetska semiotika i semiologija škole iz Tartua posle Drugog svetskog rata) i koja je ušla u temelje internacionalne strukturalističke revolucije. Na jugoslovenskim prostorima se formalistička i semiotička misao javljaju tokom šezdesetih i sedamdesetih godina u književnoj teoriji, filozofiji i likovnim umetnostima. U likovnim umetnostima formalizam se pojavljuje kao oblik kritičkog odbacivanja umerene modernističke estetike (lirske apstrakcije, dekorativne asocijativne apstrakcije i postnadrealističke fantastičke figuracije) u ime konkretističke, konstruktivističke, strukturalističke i konceptualne umetnosti.

Formalizam kao globalni produktivni, autopoetički i teorijski stav karakterišu sledeće odrednice: (1) umetničko delo je artifičijelna tvorevina (produkt), (2) umetničko delo značenja i vrednosti uspostavlja na osnovu formalnih (materijalnih ili lingvističko-semiotičkih) odnosa elemenata dela ili kontekstualne pozicije dela u odnosu na druga dela sveta umetnosti, a ne



na osnovu metafizičke organske povezanosti i celovitosti dela i sveta ili svesti, (3) umetničko delo autorefleksivno govori (vizuelnim, semiotičkim ili lingvističkim jezicima) o intencijama umetnika, postupcima građenja i mehanizmima proizvodjenja značenja, (4) umetničko delo intertekstualno i interslikovno govori o odnošenju dela prema drugim delima istorije umetnosti i istorije ideja (filozofiji, religiji, nauci, ideologiji), i (5) umetničko delo nije jednostavni artefakt (produkt, komad), već složeni artifičijelni odnos fenomena i

jezika koji grade prirodu pojavnosti, izgleda i učinaka dela (delo nije samo ono što se pojavljuje pred okom, već i struktura sintaktičkih, semantičkih i pragmatičkih odnosa aktuelnog i istorijskog sveta umetnosti).

Formalistički i postformalistički ekscesi su u umetnosti u Srbiji inicirani i razvijani: (1) od modernističkih, individualnih, intuitivnih anticipacija likovne strukture od sredine pedesetih i tokom šezdesetih (u skulpturi Olga Jevrić, u slikarstvu Radomir Damjan, u intermedijalnom radu Vladan Radovanović, u nekonstruktivističkim eksperimentima Koloman Novak, itd), (2) preko analitičke linije konceptualne umetnosti i ambijentalnih radova tokom sedamdesetih, (3) do dekonstruktivnih strategija ekskonceptualista i neo-konceptualista tokom kasnih osamdesetih i devedesetih, i (4) aktuelnih strategija modernizma posle postmodernizma devedesetih. U umetnosti u Srbiji se zamisao formalizma realizuje kao strategija dosezanja formalističkog rada (analitički, pro-lingvistički i semiotički rad konceptualnih umetnika) i kao prevazilaženje formalizma (postformalizmi). Postformalizmi se zasnivaju na iskoracima iz formalističkog rada u jezičko, mentalno, značenjsko, transcendentno, dekonstruktivno, psihološko, likovno-fenomenološko. Formalizam je osnova koja se mora postići da bi se iz domena umetničke i estetske racionalnosti govorilo (stvaralo, prikazivalo, izražavalo, konstruisalo) o mogućim svetovima. Aktuelni rad umetnika se može

odrediti kao postformalistički ili metaforično kao oko formalizma: 'oko'



kojim formalizam gleda kompleksna distinktivna označiteljska talasanja i kristalizacije umetnosti. Postformalizam kasnih osamdesetih i devedesetih je istovremeno dekonstrukcija formalističke tradicije i pojačanje modernističkog formalizma do super formalizma.

### 1. Konceptualni formalizam – Građenje hermeneutičkih krugova

Konceptualni formalizam nastaje na talasu konceptualne umetnosti posle 1970. godine. Određen je pionirskim iskorakom grupe Kôd (Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Slobodan Tišma, Miroslav Mandić) i Grupe  $\exists$  (Vladimir Kopicl, Čeda Drča, Ana Raković i Miša Živanović) u carstvo jezika. Razrađivan je semiološkim eksperimentima grupe Bosch+Bosch (Balint Szombathy, Slavko Matković, Laszlo Salma, Laszlo Kerekes) i postminimalističkim realizacijama (Neša Paripovića, Gergelja Urkoma, Zorana Popovića, Marine Abramović, Ere Milivojevića i Raše Todosijevića). Dvršen je i zaokružen teorijskom konceptualnom umetnošću (teorijom kao praksom umetnosti) Grupe 143 (Maja Savić, Biljana Tomić, Paja Stanković, Jovan Čekić, Neša Paripović, Vlada Nikolić, Mirko Dilberović, Miško Šuvaković).

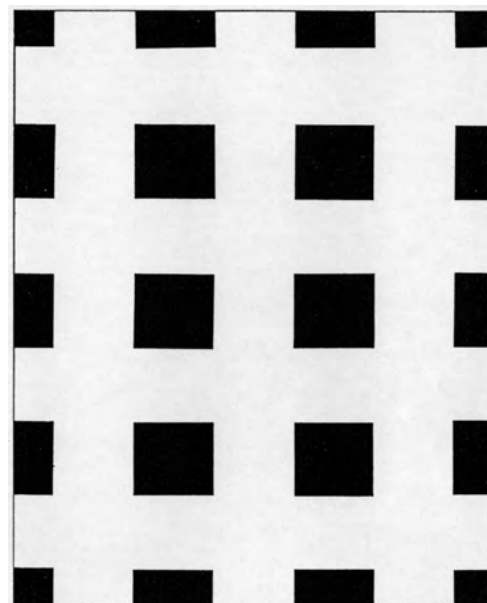
Konceptualistički rad nema odlike estetskog likovnog formalizma, već odlike lingvističko-semiotičkog (pro-vitgenštajnovskog, pro-jakobsonovskog i pro-bartovskog) formalizma koji se zasniva: (1) na aproksimaciji i zameni likovnog i vizuelnog fenomena lingvističkim i semiotičkim formalnim (sintaktičkim i semantičkim) shemama, (2) na istraživanju lingvističkih, semiotičkih i medijskih granica jezika umetnosti, i (3) na autorefleksivnim specifikacijama jezičkih (vizuelnih) igara (normi, uverenja, postupaka, konzensusa, predstava, izraza, ideologija, simbolika). Konceptualni formalizam pokazuje da je vizuelna-likovna fenomenalnost (delo, odnos dela) nad-determinisan jezičkim poretkom i da se zato može prikazati (modelovati) kao element permanentnog kruženja u transformacijama forme, predodžbe i medija (na primer, isti formalni koncept se realizuje kao geometrijski dijagram, telesni performans, serija fotografija i mentalna slika). Krajnji rezultat konceptualnog formalizma su hermeneutička (interpretativna) kruženja od vizuelnog do jezika, od jezika do medijske formulacije i od medijske formulacije do vizuelnog kroz uspostavljanje interslikovnih i intertekstualnih veza sa drugim semiološkim (kulturološkim) sistemima filozofije, nauke, ideologije, religija. Konceptualna hermeneutika pokazuje kako se interpretacija ugrađuje u umetničko delo i kako sama interpretacija (filozofska ili ideološka konstrukcija) postaje umetnički rad (delo, produkt, rezultat, efekt).

### 2. Transcendentni formalizam od meta do tehnospiritualnog

Do transcendentnog formalizma kao oblika istraživanja, realizacije i prikazivanja mentalnih-duhovnih (unutrašnjih), arhetipskih (univerzalno-simboličkih) i simboličko-alegorijskih (značenjskih) modusa izražavanja i prikazivanja dolazi se iz dva različita smera: (1) polazi se od uverenja da se redukcijom narativno-mimetičko-alegorijskih predstava (kompozicija) tipičnih za zapadnu predmodernističku tradiciju prikazivanja i izražavanja dolazi do primarnih konzistentnih likovnih formi i struktura koje otkrivaju mehanizme simboličkog konstituisanja smisla i značenja, i (2) polazi se od uverenja da se formalni modeli sintaktičke, semiotičke i semiološke analize razvijeni u teorijskoj konceptualnoj umetnosti mogu primeniti na problematične, kompleksne i arbitrarne slučajeve proizvodnje značenja u istoriji civilizacija ili aktuelnim kulturama – tako dolazi do primene formalnih strukturalnih, lingvističkih i semiotičkih modela na duhovno-simboličke označivalačke sisteme (ovo je ujedno i definicija metaspiritualnosti). Zamisao metaspiritualnosti je praktično i teorijski razrađena delovanjem neformalne teorijske institucije Zajednica za Istraživanje Prostora (ZZIP: Zoran Belić W, Nenad Petrović, Dubravka Đurić, Mirko Radojičić, Marko Pogačnik i Miško Šuvaković) tokom osamdesetih godina. Metaspiritualni rad se zasniva na teorijskom istraživanju



Radomir Damnjani, Delo proverene umetničke vrednosti, 1976.



Verbum program, Bez naziva, 1986.

semioloških označivačkih mehanizama preobražaja formalnih strukturalnih poredaka u simboličke, metaforičke i alegorijske sisteme: (1) kosmološke studije nastaju iz primene pojma ambijenta na zamisao kosmičko-simboličkog poretka kod Nenada Petrovića, ili (2) semioetnološke rekonstrukcije ambijenata zena nastale formalizacijom kompleksnih zenovskih kôdova u radu Zorana Belića W. U konstrukciji metaspiritualnog prefiks meta ukazuje da u poznom modernizmu i postmodernoj kulturi nije moguć direktan dodir sa duhovnim svetom, da je on uvek posredovan kroz semioleške konstrukcije koje pre anticipiraju, nego što omogućavaju transcendentne efekte.

Tehnospiritualna umetnost nastaje iz kritičkog prevladavanja postmodernističke para-istoricističke i eklektičke naracije reaktuelizacijom modernističkih reduktivnih procedura, pomeranjem meta-semioleških teza na nivo podteksta i ukazivanjem na transcendentni proboj koji ostvaruje tehnološki proizvodni sistem i precizno izvedeni serijalni proizvodi (rad Mirjane Đorđević i Ivana Ilića). Visoko sofisticirana tehnologija obrade materijala (površina, ivica, identičnih komada) i formalno-egzaktni koncepti konstruisanja instalacija i ambijenata su osnova iz koje se izvodi doživljaj drugosti znaka. Kao što su u antička vremena kroz manuelni čin ruke mogao doseći (prikazati, metaforizovati ili izraziti duh, emocija, brujanje univerzuma), tako se danas kroz posredni svet tehnološke realnosti (njen označiteljski poredak: od znaka do označitelja i od označitelja do znaka) može inicirati efekat univerzalnog, celovitog, idealnog ili duhovnog. Tehnospiritualna umetnost je formalna materijalno-označiteljska granica transcendentnog horizonta kulture na kraju dvadesetog veka.

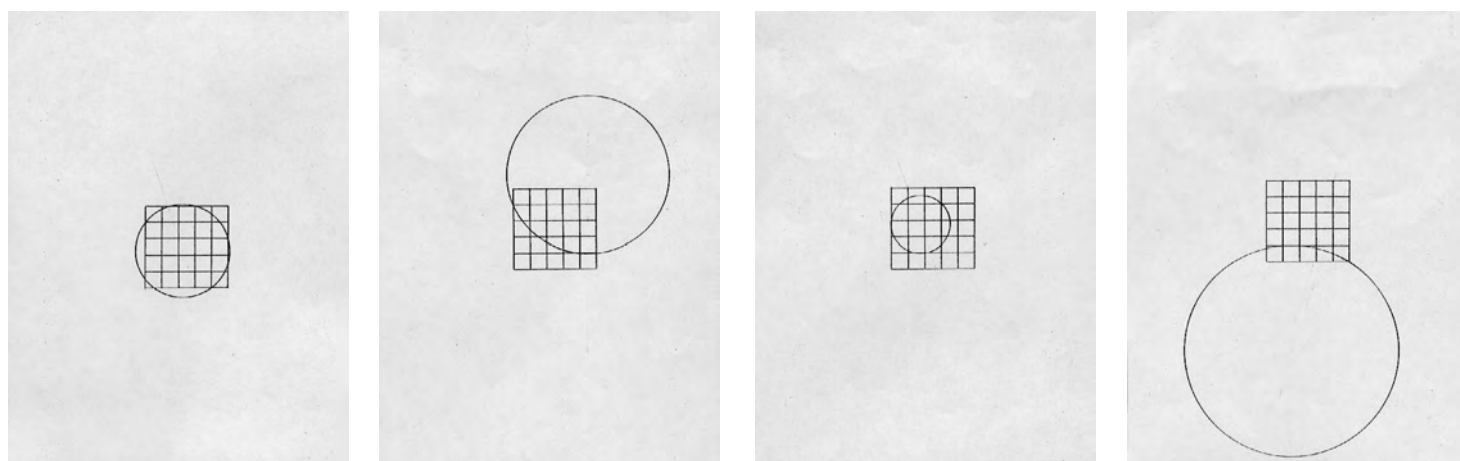
### 3. Dekonstrukcija kao granična instanca formalizma

Evolucija konceptualne umetnosti tokom osamdesetih godina vodila je od analitičkog autorefleksivnog rada ka dekonstrukciji. Analitički rad je težio formulisanju idealnih tautoloških propozicija (analitičkih propozicija) koje su aproksimirale granice realnosti umetnosti mogućim konzistentnim i idealizovanim jezicima umetnosti. Kroz autokritičko pročišćavanje se dolazilo do modela idealnih formalnih jezičkih igara koje su u odnosu na realnost umetnosti bile uvek drugostepenog metakaraktera. Osamdesetih godina neki od konceptualnih umetnika (fotografije zidnih crteža Neša Paripović) započinju da konstruišu vizuelne metajezike koji govore (prikazuju, izražavaju, simulacijski rekonstruišu) aktuelne ili istorijske mehanizme i metafizike jezika umetnosti. Umetnički rad postaje kompleksni rizom koji govori o biti umetnosti, ali, istovremeno je i fragmentarni-trenutni primer umetnosti. Umetnički rad je registar jezika i fenomena različitog stepena – rad govori o umetnosti (meta nivo) i demonstrira moći umetničko-estetskih efekata (prvostepeni jezičko-pojavni nivo). Proceduralno dekonstrukcija je kritičko, vizuelno i spekulativno prelaženje praga jezika umetnosti – umetnik je svestan realnosti jezika (efekta Realnog u jeziku), ali jezik ne idealizuje, već ga sa svim njegovim paradoksima, nesvesnim i višeznačnim šumovima simulira da bi ga prikazao i doživeo. Dekonstrukcija formalni poredak tretira kao polaznu shemu koja se proverava kroz suočenja sa realnim brujanjima i neredom apokaliptičkih jezika poznog (post) doba. Dekonstrukcija je TU-prisutni sadašnji vizuelni govor koji čini mogućim arheologiju znanja (značenja) istorijskog i aktuelnog korpusa bića umetnosti. Dekonstrukcija dovodi pod sumnju i, istovremeno, čini vitalnom zapadnu metafiziku umetnosti.

### 4. Formalizam posle postmodernizma

Formalizam posle postmoderne je ekstatički, zavodnički, egzaktni i modernistički odgovor na para-ekspresivnu, neurotičnu, eklektičnu i kao-šizofrenu umetnost antimodernizma ranih osamdesetih godina. Poslednje tri-četiri decenije dvadesetog veka se odvijaju kroz permanentne udare i kontraudare radikalnog modernizma i eklektičnog antimodernizma. U pitanju su i različite suptilne ili brutalne među-varijante. Ne postoji jedna istorija ili smena epoha, već kataklizme paradigmi i neočekivana generisanja novih, drugih ili simetričnih primera (ili egzistencija) svetova umetnosti.

U likovnoj umetnosti u Srbiji, gde visoki modernizam šezdesetih nije postao dominantna kultura (dominantnu kulturu su determinisale umereni-meki-postsocrealistički modernizam i lokalni, retrogradni i narativno-fantastički antimodernizam), na brisanom prostoru (praznom mestu istorije) bilo je moguće zasnovati umetničku ideologiju i praksu visokomodernističkog likovnog formalizma. Kroz delovanje povratnih sprega konceptualna umetnost i eklektički postmodernizam su pripremili teren da se modernistički bitak pojavi u svoj punoći na sceni umetnosti. Novi (drugi, asimetrični) modernizam kasnih osamdesetih i ranih devedesetih nije mogao da bude formulisan bez dijaloga sa konceptualističkom analitičnošću (autorefleksivnim samoposmatranjem) i postmodernističkim moćima konstituisanja svetova umetnosti (umetničko delo nije samo estetski komad, već i reprezent egzistencije specifičnog, na primer, modernističkog sveta umetnosti). Dijalog sa postmodernizmom je, na primer,



novu skulpturu i apstraktno formalističko slikarstvo omogućio kao scenu za istraživanje novog, drugog ili asimetričnog plastičkog ili pikturalnog znaka. To je umetnost koja govori o prostoru u kome se odigrava formalna, doslovna i egzaktna materijalizacija plastičkog ili pikturalnog znaka.

Za razliku od postmodernista koji su išli od znaka ka označitelju, sada se gradi scena koja označitelje skulpture, slike i instalacije povezuje u novi znak čiste (estetski) i autonomne (umetnički) likovnosti. U aktuelnoj umetnosti se može razlikovati pet karakterističnih tendencija formalizma posle postmodernizma ili modernizma posle postmodernizma: (1) formalistička skulptorska tendencija koja rekonstruiše poetiku formalizma visokog modernizma kao novi skulptorski znak (Dobrivoje Krgović, Srđan Apostolović, Dušan Petrović, Zoran Pantelić), (2) tehnopoetička tendencija koja ambijentima i instalacijama ostvaruje scenu za korigovani i usavršeni znak modernizma – retorički i tehnološki naglašeni modernizam ili hipermodernizam (Mirjana Đorđević, Ivan Ilić); (3) slikarski formalizam okrenut ka simulaciji radikalne tautološke apstrakcije i njenih materijalno–transcendentnih granica (Dragomir Ugren, Aleksandar Dimitrijević, Nikola Pilipović, Zoran Naskovski, Zoran Pantelić, Petar Goljević), (4) antiformalistička tendencija zasnovana na imanentnoj kritici pravilnih gestalta i tehno–realizovanih formi modernizma posle postmodernizma – rad sa fenomenologijom materijala i idejom kao naddeterminacijom forme (Marija Vauda, noviji radovi Nikole Pilipovića); (5) neokonceptualizam kao oblik intermedijalne produkcije hipoteza fragmentarnog i paranarativnog značenja, želje, fetišizma i kôdova prikazivanja masovne kulture (kasniji rad Zorana Naskovskog). U prepoznatljivom odnosu sa modernizmom posle postmodernizma kasnih osamdesetih i devedesetih nalaze se kompleksne prakse slikarskog, skulptorskog i objektnog rada Gergelja Urkoma i Verbumprograma (Ratomir Kulić, Vladimir Mattioni).

Uvodni tekst za izložbu *Oko formalizma – postformalizmi*, Centar za vizuelnu kulturu “Zlatno oko”, Novi Sad, maj 1995.

#### Literatura:

A. Sola, *Likovna apstrakcija i ruski formalizam*, Treći program RB br. 29, Beograd, 1976.

J.E. Bowlf, *Ruski formalizam i vizuelne umetnosti*, *Umetnost* br. 52–53, Beograd, 1977.

Miško Šuvaković (ed), *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKCa i Galerija Nova, Beograd i Zagreb, 1978.

M. Beker (ed), *Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika)*, Liber, Zagreb, 1986.

M. Šuvaković (ed), *Scene jezika – Uloga teksta u likovnim umetnostima – Fragmentarne istorije 1920–1990*, knjiga 1 i 2, ULUS, Beograd, 1989.

A. Erjavec (ed), *Formalizem – Formalism – Das Formalismus I, II*, Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana, 1992.

J. Denegri, M. Arsić, P. Čuković (eds), *Rane devedesete, jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.

Sava Stepanov (ed), *Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac*, 1994.

M. Šuvaković, *Glosar: Formalizam i formalizmi – preko slikarstva*, *Zlatno oko* br. 1, Novi Sad, 1994.



## (POST)MODERNA I NIHILIZAM - JEDNA ESTETIČKA RASPRAVA

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Deo I: Izvesne naznake o konceptima i efektima simboličkog i imaginarnog poretka klasičnog, modernog i post-modernog nihilizma

### 1. Moderna i postmoderna

Odlučiti se za izlaganje o hijatusima između moderne i postmoderne znači, skoro uvek, opredeliti se za jednu moguću (ponuđenu, proizvedenu) sliku moderne i moguću (ponuđenu, proizvedenu) sliku postmoderne. Konfrontirati modernu i postmodernu kao nešto dovoljno različito znači opisati i, zatim, interpretirati hijatus (rupu, prazninu, teritoriju, posed, opseg, zonu, figuru, argument, funkciju, gramatički član, fantazam, fikciju, ideologiju) kao smisleni razlog za postmodernu. Nedijalektička raskolnica (Le différend) postmoderna kao da nas uvlači i privlači ka dijalektičkom (raz)rešenju konačnog i epohalnog razlikovanja moderne i postmoderne. Kao da postmoderna želi da je interpretirana dijalektičkim shematizmom (determinizmom) moderne i, obratno, kao da dijalektička moderna želi (nudi sebe kao telo uživanja) da se prepusti postmodernističkom omekšavanju, rasipanju, prepuštanju slučaju, zavodjenju i opscenosti. Binarno rešenje je gotovo na dohvata ruke TU prisutno. U dijalektičkom rešenju, time što je postmoderna drugo (suprotno) modernom, ona kao da zadobija legitimnost novog stila, nove mode, novog arta, novog izma ili beskrajne lavine proizvodnje i potrošnje sebe kao ekskluzivno drugačijeg objekta od objekata moderne.

Kada sam prvi put izabrao iz hermeneutičke baštine tu šaljivu reč hijatus, poigravao sam se njenim prevedenim značenjima zev i, zatim, inverzno čitano: vez. Vez kao mreža sa čvorovima i rupama. Vez kao metafora nedijalektičkog prepleta niti. Vez kao prekrivanje iz koga nešto ispada. Hijatus kao prekid hermeneutičkog kruga. Vez kao mreža hermeneutičkih krugova i hijatusa (prekida) hermeneutičkih krugova. Umesto ontologije (hijatus jeste prekid) prikazuje se kvaziontologija (hijatus kao prekid).

Odnos postmoderne i moderne sam prikazao kao niz nedijalektičkih razlika koje potvrđuju epohalnu raskolnicu (ne)povezanost moderne i postmoderne. Ne može biti dat konačni kriterijum razlikovanja moderne i postmoderne. Metaforično, moderna i postmoderna se odnose kao interpretativni krug i prekid (hijatus) interpretativnog kruga. Pri tome, ne postoji jednoznačno i konzistentno identifikovanje moderne sa interpretativnim krugom i postmoderne sa hijatusom. Postoje specifični slučajevi kada je moderna telo ili figura (interpretativni krug) koja pokazuje svoje naprsline (hijatusi kao postmoderna). Ali, veoma brzo pokazuje se da i postmoderna zatvara svoje interpretativne krugove zahtevajući od nas da u njih stupimo (ili istupimo) na pravi način. Postmoderna kao postistorijski eksces postaje nova istorija. Tada se moderna pokazuje kao eksces u svetu postmoderne produkujući sebe kao hijatus interpretativnog kruga postmoderne. Moderna postaje naprslina postmoderne istorije. To pragmatično znači da su stadijumi hijatusa i moderne i postmoderne: (1) sličniji u nekim aspektima centrirane pozicije moderne kao visoke kulture, odnosno, postmoderne kao stadijuma dominantnog jezika masovne medijske kulture – moderna i postmoderna kao dominantne kulture su sličnije među sobom, nego što su to sa modernističkim ili postmodernističkim ekscesima i simptomima, ili (2) moderna i postmoderna su sličnije nekim aspektima decentrirane pozicije moderne kao avangarde i postmoderne kao mimikrijske subverzije ili simptoma, nego što su to u odnosu na dominantnu kulturu. Postoje sličnosti, postoje podudarnosti, postoje razlike, postoje raskoli, postoje hijatusi, ali ne i epohalne (dijalektičke, binarne) smene (umesto preobražaja u pitanju su premeštanja). Zato se nedijalektički odnos moderne i postmoderne može, opet metaforično, opisati 'lakanovskom fikcionalizacijom' okretanja zavrtnja. Okretanje zavrtnja poništava (čini očiglednim) sve opozicije podele moći (istorija = modernizam, a postistorija = postmodernizam). Modernizam i postmodernizam postaju diskurzivno (interpretativno, narativno, fantazmatski) u metafori okretanja zavrtnja međusobno zamenjivi, štaviše nerazdvojni, na sličan način kao što se to dešava sa tradicionalnim psihoanalitičkim parovima suprotnosti: egzorcist i opsednuti, lekar i pacijent, bolest i lečenje, simptom i predloženo tumačenje simptoma. Nedijalektička postmoderna je u svojoj nerazdvojnosti (zamenjivosti) sa modernom poništila veliku epohalnu dijalektiku suprotnosti produkujući (prikazujući) beskrajno mnoštvo lokalnih (fragmentarnih, fraktalnih) zamenljivih, trenutnih i promenljivih dijalektičkih zamena u prepletu (postmoderna kao vez), naprslini (postmoderna kao hijatus) ili okretanju zavrtnja (postmoderna kao telo u telu). Zato o modernoj ne govorimo kao o prošlosti, a o postmodernoj kao o sadašnjosti, već kao o aspektima i efektima koji mogu biti u međusobnim različitim i promenljivim odnosima.





## 2. Klasični, moderni i postmoderni nihilizam

Podimo od jednog zapažanja Michela Foucaulta: "U klasičnom veku, diskurs je ta prozirna nužnost kroz koju prolaze reprezentacije i bića – kada su bića reprezentirana pogledu duha, kada reprezentacija čini bića vidljivima u njihovoj istini." Kada bi se data shema primenila na formacije moderne i postmoderne, ona bi mogla da glasi:

### Moderna

U modernoj, diskurs je ta neprozirna nužnost koja stvara reprezentacije i izraze subjekta – kada je subjekt reprezentiran pogledu subjekta, kada reprezentacija čini reprezentaciju vidljivom u njoj istini za subjekt (individuum).

### Postmoderna

U postmodernoj, diskurs je ta reflektujuća (ekranska) nužnost koja stvara reprezentacije (objekte) na mestu subjekta – kada je objekt reprezentiran pogledu hipotetičkog subjekta (subjekta koji ima mnoge odlike objekta), kada simbolička reprezentacija čini ekranско (imaginarno) vidljivim u njegovoj arbitrarnoj, mnogostrukoj i nekonzistentnoj istini.

Mada još ne znamo tačno šta se pod nihilizmom razume (naziva), koristeći termin intuitivno, možemo reći da je:

(A) klasični nihilizam ontološki pošto negira sam odnos prozirne nužnosti između sveta, bića i reprezentacije

(B) moderni nihilizam je autoreferencijalni, pošto negira sam odnos reprezentacije i subjekta u njegovoj potencijalnoj lingvističkoj moći samopokazanja i prikazanja,

(C) postmoderni nihilizam je simulacijski, pošto pokazuje da je svaki odnos imaginarnog i simboličkog (simboličkog i imaginarnog) arbitran, mnogostruk i nekonzistentan.

## 3. Nihilizam – sheme modalne logike

Šta znači odrediti jedan diskurs ili stav kao nihilistički? To znači odrediti ga u odnosu na nešto i za nešto, drugim rečima, nihilizam jeste nihilizam tek u odnosu na neki, poslužimo se terminima modalne logike, mogući svet.

Formalna polazna definicija nihilizma ne govori mnogo, ali omogućava da se ipak nešto kaže. DEF: nihilizam je negacija postojanja, smisla, značenja i vrednosti koje jedan mogući svet pokazuje kao svoje bitne aspekte ako se prihvati kao postojeći svet ili koje zastupa ako se prihvati kao reprezentacija nekog postojećeg ili fikcionalnog mogućeg sveta. Ovako formulisana veoma opšta definicija zahteva postupna odredjenja.

Zamisao negacije se iskazuje terminima logičke negacije, odbijanja, kritike, sumnje, pobijanja, oduzimanja smisla. Logička negacija je formalna operacija na skupu logičkih imena. Odbijanje je uverenje, diskurs ili oblik ponašanja kojim se ne prihvata nešto ili kojim se izražava neprihvatanje nečega. Kritika je metod ili postupak kojim se izvesni mogući svet, skup iskaza ili reprezentacija argumentovano dovodi pod sumnju, drugim rečima, opisuju se, objašnjavaju se i interpretiraju se razlozi za sumnju, odbacivanje i negaciju. Sumnja je argumentovani ili neargumentovani skup uverenja ili diskurzivnih izraza uverenja kojima subjekt izlaže svoju nevericu, odbijanje ili neprihvatanje nečeg, a kada se subjekt uzdržava od suda o nečemu tada je u pitanju skepticizam. Pobijanje je argumentovano ili neargumentovano negiranje izrečenih uverenja i stavova. Oduzimanje smisla je, najčešće, postupak kojim se pokazuje da neka uverenja, stavovi, reprezentacije ili oblici ponašanja nemaju svoj smisao (funkciju, referencu, fikcionalni poredak odnošenja) u odnosu na neki skup običaja, pravila, pretpostavki. Negacija može biti formalna, realistička i relativistička. Negacija je formalna kada se konvencionalno izrečenom pozitivnom stavu A izriče negativni stav ne-A. Negacija je realistička (ontološka, esencijalistička) kada odbija, kritikuje, sumnja, pobija i oduzima smisao postojanju sveta ili aspekata sveta. Ona je realistička zato što podvrgava sumnji i odbijanju razloge za postojanje sveta ili nekog X koje pripada svetu kao onome što postoji nezavisno od našeg uma, znanja, teorija, verovanja i reprezentacija. Negacija je relativistička kada odbija, kritikuje, sumnja, pobija i oduzima smisao uverenjima o postojanju sveta ili o postojanju uverenja, izraza ili njihovih reprezentacija. Ona je relativistička zato što podvrgava sumnji i odbijanju razloge za postojanje različitih uverenja ili mogućih svetova koje različiti subjekti ili društvene grupe projektuju kao moguću realnost ili okruže (svoj kontekst). Negacija postojanja, smisla, značenja i vrednosti je nihilistička zato što negira suštinske odrednice, pojavnosti i aspekte mogućeg sveta. Negacija postojanja je ontološki nihilizam. Negacija smisla je strukturalni nihilizam. Negacija značenja je semantički nihilizam. Negacija vrednosti je aksiološki nihilizam. Lanac potencijalnih negacija je relativno otvoren i beskrajan.

Mogući svet je skup uređenih ili neuređenih elemenata. Jedna od koncepcija mogućeg sveta zasniva se na postfregeovskom konceptu reference, smisla, iskaza i načina na koji je data referenca u mogućem svetu. Smisao jednog iskaza

je referenca na koju se iskaz odnosi, ali smisao nije samo jednostavni (korespondirajući) odnos iskaza i reference, već i način na koji je ona data za mogući svet i u mogućem svetu. Jedan iskaz i jedna referenca mogu biti dati na različite načine, čime se konstituišu različiti mogući svetovi, odnosno, različiti smislovi za jedan mogući svet. Možemo reći da je normalni koncept mogućeg sveta onaj koji pokazuje da su odnosi iskaza i reference nužni ili, barem, motivisani. Realistički koncept mogućeg sveta je onaj koji pokazuje da za određeni iskaz i određenu referencu postoji jedan nužni odnos, ili barem, jedan nužni motivacijski razlog. Relativistički koncept mogućeg sveta je onaj koji pokazuje da za određeni iskaz i za određenu referencu postoji više različito motivisanih odnosa u zavisnosti od mogućeg sveta (ili, lingvističkih konteksta) u kome se taj odnos uspostavlja. Drugim rečima, odnos reference i iskaza je funkcija mogućeg sveta u kome se taj odnos uspostavlja. Kritički koncept mogućeg sveta je onaj koji pokazuje da zadatak analize i rasprave nije uspostavljanje mogućih odnosa između iskaza i reference, već utvrđivanje mogućih razloga za njihovo uspostavljanje u konkretnom ili hipotetičkom mogućem svetu. Kritički pristup razvija izvestan metajezik kojim se potvrđuju ili negiraju razlozi verovanja u opravdanost odnosa reference i iskaza. Dekonstruktivni koncept mogućeg sveta je onaj koji pokazuje da analiza i rasprava odnosa iskaza i reference jednog mogućeg sveta ne mogu biti prikazani ako se ne pređe prag pisma. Drugim rečima, nije moguć kritički jezik o hijatusu ili razlici iskaza i reference, moguće je metafizičko ponavljanje i prikazivanje razlika iskaza i reference pismom mogućeg sveta u kome se ta razlika (odnos) uspostavlja. Dekonstrukcija preuzima jezik metafizičke razlike ili hijatusa da bi u pismu te metafizike prikazala sebe kao mogući svet raskola. Klasični nihilistički koncept metafizički tvrdi da je odnos iskaza i reference nemoguć u svim mogućim svetovima, zato što postoji nesvodiva razlika između reference (sveta, egzistencije) i iskaza (lingvističke reprezentacije ili konstrukcije). Modernistički nihilistički koncept antimetafizički tvrdi da je odnos korespondencije iskaza i reference nemoguć u svim mogućim svetovima, zato što je svaka referenca svodiva na iskaz, odnosno, zato što su i referenca i iskaz lingvističke konstrukcije (subjekt ne može da prekorači granice svog jezika, pošto su one granice njegovog sveta). Postmodernistički nihilistički koncept tvrdi da je svaka metafizika tek jedan moguć svet proizveden (simuliran, produkovan) za bilo koji iskaz i bilo koju referencu. Pri tome, postoji medijsko premeštanje (transfigurisanje) bilo kog iskaza iz simboličkog u imaginarno i obratno, odnosno, bilo koje reference iz realnog u simboličko ili u imaginarno i obratno. Postmodernistički nihilistički koncept pokazuje da je bilo koje X kvazientološki element semioloških i postsemioloških spekulacija (kombinacija, simulacija) na ekranu. Za razliku od klasičnog i modernog nihilizma, postmoderni nihilizam ne poriče postojanje ontološki utvrđljivog sveta (ili odnosa sa svetom), već pokazuje da je svaki mogući svet kvazientološka transfigurativna produkcija pojavnosti u simboličkom i imaginarnom, odnosno, realnom prividu simboličkih i imaginarnih efekata. I sasvim alegorijski:

(A) užas klasičnog čoveka proizlazi iz verovanja u izgubljenost u svetu ili iz verovanja u nemoć da se dosegne (doživi, spozna) b(B)og,

(B) užas modernog čoveka proizlazi iz verovanja u nepostojanje b(B)oga, odnosno iz verovanja u njegove granice unutar jezika,

(C) užas postmodernog čoveka proizlazi iz verovanja u moć proizvodnje b(B)oga u medijskom premeštanju simboličkog u imaginarno i obratno, odnosno, iz verovanja u nerazlikovanje b(B)oga i reprezentacije b(B)oga (subjekta i asimetričnog Drugog).

## Deo II: Konsekvence nihilizma za estetiku i umetnost

### 1. Antiesencijalizam i skepticizam – modernistička scena

Antiesencijalizam i iz njega izvedeni skepticizam pripadaju jakoj modernističkoj tradiciji jezičkog obrta. Paradoksalno, u pitanju su pozicije koje karakterišu vrhunce modernizma, a gotovo neprimetno pripremaju scenu za postmodernu. Još uže, zadržaćemo se na kritici prirodnog stava ili prirodnog gledišta izvedenoj u analitičkoj modernističkoj estetici.

Kritika prirodnog stava polazi od zapažanja da se neki termini u izvesnim kontekstima prihvataju kao normalni, po sebi dati, po sebi razumljivi ili prirodni. Na primer, za gledaoca obrazovanog na konceptu renesansne perspektive i klasicističke naracije prve impresionističke slike su izgledale čudno, neprirodno i perverzno, a apstraktne slike nisu uopšte izgledale kao slike. One su bile izvan njegovog pogleda na svet, tačke gledišta, prirodnog stava, normalne ili uobičajene percepcije i čitanja slike i slikarstva. Produkcija i reprodukcija kulture ne odnose se samo na kozmetičke promene površine slike, već i na pozadinske osnove koje svako dato društvo pretpostavlja i prihvata posredstvom površine slike za svoju realnost. Koncept real-

nosti u okviru analitičkog skepticizma skicira Nelson Goodman: "Ostajem pri uverenju da ne postoji nešto poput realnog sveta, jedinstvene, unapred date, apsolutne realnosti izdvojene i nezavisne od svih verzija i vizija. Pre bi se moglo reći da postoji mnogo ispravnih verzija sveta, neke od njih su nepomirljive sa drugima i tako postoji mnogo svetova, ako uopšte postoji neki. Jednu verziju nije svet načinio pravom, već je svet načinjen ispravnom verzijom. Zato, ispravnost treba odrediti na drugi način, a ne prilagođavanjem neke verzije svetu. Moj relativizam, koji ipak razlikuje ispravne i pogrešne verzije, ne zaustavlja se na predstavljanju, viđenju, realizmu i sličnosti, već ide dalje do realnosti." A, Charles Harrison i Fred Orton slikarski realizam vide kao metodološki okvir prikazivanja i kritike modusa prikazivanja: "Realizam nije stvar korespondencije, niti stvar konvencija korespondencije. U ovome je modernistička teorija uvek bila u pravu. On se tiče toga kako, na kojoj osnovi, čovek pristupa procesu kritike i ispravljanja bilo kog prikazivanja." Drugim rečima, nema nužnosti i motivisanosti između iskaza (neka to bude i slika slikarstva) i reference (neka to bude ljudsko lice ili prirodni predeo), već postoje beskrajne varijante u načinu davanja odnosa između reference i iskaza u beskrajnom mnoštvu mogućih svetova (slikarskih stilova). U pitanju je relativistički nihilizam kojim se ontološkom realizmu suprotstavlja lakoća (formalizam) posredovanja značenja i smisla. Ili, precizno: ni za jednu ekspresionističku sliku od ranih primera Vasilija Kandinskog preko radikalnih primera Jacksona Pollocka ili travestitskih varijacija Anselma Kiefera ne može se utvrditi da zaista izražavaju bilo kakva emocionalna stanja. Tek u mogućem svetu koji eksplicira konvencije apstraktnog i ekspresivnog, znači načine uspostavljanja odnosa između slike (plošne strukture boja) i reference (emocionalnih stanja umetnika), možemo iz mreže boja videti, pročitati i doživeti umetnikovu emociju.

Kritička rasprava uopštavanja aspekata pojedinih umetnosti na opšte bitne aspekte umetnosti među opsesivnim je temama analitičke teorije umetnosti pedesetih godina. Pokazuje se da su opšte koncepcije umetnosti posledice ambicije da se dođe do definitivnih znanja i sudova o umetnosti. Inicijalni zahvat je kritika uopštenja pojedinačnog aspekta specifične umetnosti, a izveo ju je Morris Weitz u studiji Uloga teorije u estetici. Weitz, na primer, pokazuje da Roger Fry i Clive Bell zasnivaju formalističku teoriju vizuelnih umetnosti izdvajajući pojam značajna forma koji se odnosi na određene kombinacije linija, boja ili površina, pri čemu se slika shvata kao pikturalna organizacija. Oni zaključuju da umetnost, opšti pojam umetnosti, ima značajnu formu, a da sve ono što je nema nije umetnost. Nasuprot Fryu i Bellu, Weitz ukazuje da emocionalisti (Tolstoy, Ducasse) tvrde da je konačno i određujuće svojstvo umetnosti izražavanje emocija, odnosno, da nema umetnosti bez projekcije emocija u komad kamena, drveta, reč ili u zvuk. Navodeći i druge primere (Croce, Bradley, Parker) on zaključuje da nije moguće definisati umetnost pošto ne postoje njena suštinska svojstva, već samo izvesni kulturološki aspekti (otvoreni koncept, jezičke igre), drugim rečima, moguća su jedino određenja za specifičnu upotrebu. Stuart Hampshire pokazuje da je estetička teorija pogrešno usmerana kada ide od pojedinačnih umetnosti ka opštem pojmu umetnosti. Pojam umetnosti je teško prihvatiti kao opšti pojam, pošto se uobičajeno zasniva na uopštenjima specifičnih i partikularnih aspekata pojedinih umetnosti, pojedinih psiholoških, socijalnih ili tehničkih zamisli. U tom su smislu sva određenja opšteg pojma umetnosti kvaziontološka. Određenja opšteg pojma umetnosti konstruišu (ili simuliraju) specifične bitne aspekte pojedinih umetnosti i kulture kao opšte, pristupajući im kao da su ontološki dati. Zapravo, jedan konzistentan pojam umetnosti se razbija na pojedinačne moguće svetove, koji nisu svetovi, već međusobno zatvorene jezičke igre. Drugim rečima, umetnik nikada ne prikazuje svet i nikada ne izražava emociju, on samo preoblikuje familije pravila ili kolekcije sličnosti različitih jezičkih igara, odnosno, upisuje crte mogućeg sveta koje tek konvencionalno mogu biti prepoznate kao mimetičke, ekspresivne ili apstraktne. Začuđujući paradoks moderne umetnosti je u tome da je ona u svom radikalnom naporu da pokaže da je mimetička umetnost tek jedna konvencionalna varijanta (reprezentacija), a ne ontološki odslik, pokazala i proizvela da je svaka umetnost konvencionalna ili barem slična jezičkoj konvencionalnoj organizaciji. Modernistička estetika četrdesetih i pedesetih godina dvadesetog veka je pokazala da ne postoji pojam umetnosti izveden kao sinteza pojedinačnih pojmova specifičnih umetničkih disciplina i istorija. Pozni modernizam ili nastajući postmodernizam šezdesetih i sedamdesetih godina pokazao je da umesto dijalektičke sinteze različitih jezičkih igara postoji intertekstualna razmena između međusobno nesvodivih (tekstualnih) svetova. Iz naznačenih kritičkih teza u analitičkoj teoriji umetnosti se izvodi stav da nema suštinskih ili esencijalnih svojstava i izvodi se temeljna kritika esencijalizma. Kritika esencijalizma je rezultat radikalizacije kritike estetike, filozofije umetnosti i kritike, odnosno, pokušaj da se pokaže da su aspekti predmeta (produkta), koji se prihvataju za umetnički rad, uslovljeni diskurzivnim okruženjem u kome se on nudi za umetnički rad, tj. kulturološkim uslovima jezičke (diskurzivne, lingvističke, semiotičke, semiološke) prirode. Margaret



Macdonald konstatuje da je umetnički rad ono što ga interpretacija čini, mada se neke interpretacije mogu odbaciti. Izgleda da nema rada odvojenog od interpretacije. Arthur Danto naglašava da je njegova suštinska estetička teza da je interpretacija konstitutivni aspekt umetničkog rada.

Iz skeptičkih antiesencijalističkih analiza izvedena je relativistička pozicija analitičke teorije umetnosti koja se proteže od institucionalne teorije umetnosti Georgea Dickiea (nešto je umetničko delo ako se eksperti dogovore o tome) do teorijske konceptualne umetnosti Josepha Kosutha (umetničko delo je funkcija konteksta u kome nastaje i u kome se izlaže).

Kritika esencijalizma pružila je niz metoda za istraživanje i tumačenje produkata avangardi pred kojima su druge teorije (fenomenologija, na primer) bile bespomoćne. Kritika esencijalizma pomera pažnju sa pojavnosti umetničkog rada (komada) na uslove u kojima ga svet umetnosti ili institucije umetnosti prihvataju za umetnički rad, a prihvatanje se određuje kao oblik jezičke ili diskurzivne aktivnosti. Problem se može izložiti kroz dva stupnja: (a) kroz analizu uslova prihvatanja konkretnog predmeta, situacije ili događaja za umetnički rad u konkretnom društvu (grupa umetnika, galerijski sistem, istorija umetnosti), i (b) kroz analizu teorijske konzistentnosti prihvatanja predmeta, situacije ili događaja, koji ne poseduje aspekte pretpostavljene ili definisane u datoj teoriji umetnosti, za umetnički rad. Analitička teorija umetnosti razmatra oba problema, postavljajući se kao drugostepena u odnosu na njih. Weitzovo rešenje se temelji na teoriji jezičkih igara i otvorenog koncepta. On pokazuje da je problem prirode umetnosti sličan prirodi igara: "barem u ovom smislu: ako gledamo i vidimo šta je to što zovemo umetnost nećemo naći zajednička svojstva – već samo sprudove sličnosti. Znanje šta umetnost jeste nije razumevanje manifestne ili latentne suštine, već mogućnost prepoznavanja, opisivanja i objašnjavanja onih stvari koje nazivamo umetnost pomoću ovih sličnosti." Po Weitzu mogu se izvesti neki paradigmatički slučajevi umetnosti ali konačni skup slučajeva nazvan igra ili umetnost ne može se dati. Weitz ukazuje na pitanje: "Da li je Dos Passosova knjiga U.S.A roman?", "Da li je Svetionik V. Woolf roman?" i "Da li je Joyceov Finnegans Wake roman?" Po tradicionalnom shvatanju na gornja pitanja se može odgovoriti sa da ili ne saglasno tome da li se svojstva navedenih spisa priznaju za svojstva romana. Weitz tvrdi da metode traženja potrebnih i dovoljnih uslova adekvatno ne analiziraju ovakve slučajeve. Zato je nužno razmotriti odluku da se spisi Woolfove, Passosa ili Joycea prihvate za roman čime se proširuje koncept romana.

Weitzove, Dickieve ili Dantoove antiesencijalističke teorije, ma koliko se razlikovale, ukazuju na kulturološke uslove odluke, imenovanja, prihvatanja predmeta, situacije ili događaja za predmet, situaciju ili događaj umetnosti. Umetnost više nije proizvodna (ontološka), već performativna (kvaziontološka) aktivnost. Složenost umetničkog rada ili dela ne vidi se u fenomenalnosti predmeta, situacije ili događaja, već u složenosti istorije i konteksta umetnosti kome rad pripada.

## 2. Arbitrarnost – konsekvence za postmodernu teoriju nihilizma

Arbitraran (proizvoljan), prema Ferdinandu de Saussureu, odnos je između elemenata (pojma i akustičke slike) lingvističkog znaka. U semiološkom smislu, na primer kod Rolanda Barthesa ili kod Jacquesa Lacana, arbitraran je odnos između elemenata (označenog i označitelja) bilo kog znaka (lingvističkog, modnog, bihevioralnog, slikarskog, muzičkog, alhemijškog, ideološkog, seksualnog). Arbitrarnost ne označava tek slučajni spoj označitelja i označenog, već najčešće motivisani spoj. Motivisanost se može objasniti na različite načine: kao vizuelna (za simbol pravde se koristi vaga, a ne automobil); zvučna (kod onomatopeje postoji akustička veza između zvuka i vrednosti koju označeno iskazuje); kao kontekstualna (za određene kontekste je svojstvena upotreba određenih fenomena sa specifičnim značenjima, na primer, bela odeća je znak žalosti u Indiji, a crna u Evropi), kao psihološka, kao istorijska, itd.

Ako se posmatraju umetnička dela predmodernizma, modernizma i postmodernizma, tada se zapažaju sledeće razlike u definisanju arbitrarnosti: (1) tradicionalna mimetička dela (slikarstva, romana, drame) eksplicitno su motivisana 'ideološkom' naddeterminacijom ikoničkog horizonta prikazivanja (sličnost, iluzionizam), drugim rečima, pravilima, navikama ili paradigmatičkim primerima sličnosti i razlike dela i sveta, (2) modernistička dela, posebno dela radikalnog nemimetičkog stvaranja (apstraktna umetnost, dada), motivisana su na drugostepenom (ili meta nivou), na primer, Yve-Alain Bois u raspravi apstraktnog modernističkog slikarstva pokazuje da ono nije arbitrarno u smislu potpune proizvoljnosti, već da je u pitanju motivisana arbitrarnost koju karakterišu esencijalizam (težnja ka primarnom i autonomnom svojstvu umetničkog dela) i istoricizam (orijentisan razvoj autokritičkog istraživanja matične discipline i razvoja apstrakcije), i (3) u postmodernizmu se zamisao arbitrarnosti dovodi do poetičkog principa koji pokazuje da je svaki lingvistički ili semiološki sistem reprezentovanja relativna, nestabilna,





fragmentarna kulturološka tvorevina, otvorena promenama. U postmodernizmu se ideja arbitrarnosti razvija do principa ili formule razlike, drugim rečima, jedan tekstualni, slikovni ili bihevioralni element postoji ne po sebi ili po nekim ontološkim aspektima, već po tome što je različit od drugih elemenata i po tome što svoja trenutna svojstva dobija na osnovu relativnog i trenutnog odnosa sa drugim elementima konteksta, sistema, prakse, jezičke igre ili mogućeg sveta. Na primer, kada jezički pesnik Charles Bernstein ispisuje niz stihova:

Da li je Papa Poljak? Da li je  $3+5$  jednako  $5+3$ ?

Da li je LINCOLN sahranjen u Velikoj planini?

Da li je Južni Bronks WASP\* enklava? Da li će ovo

goreti na 451 farenhajta? Da li je Napoleon predsednik Bahama? Da li je komunizam završen? ...

(napomena: \* WASP = BelacAngloSaksonacProtestant)

Proizvoljni odnos izrečenih pitanja nije izraz njegove subjektivnosti, igre slučaja ili želje za postignućem neočekivanog, ludističkog i estetskog efekta spajanjem nespojivog, već prikazivanje kulturološke arbitrarnosti postmodernog multikulturalnog društva u kome se suočavaju međusobno različiti, neuzrokovani i arbitrarni konteksti. Arbitrarnost je karakteristika proizvodnje i funkcionisanja smisla, a ne izraz skrivenog smisla (kao kod simbolista ili nadrealista).

Pojam arbitrarnosti u postmodernoj teoriji tretiran je od semioloških rasprava (pozni Barthes) preko rasprava političkog i pravnog sistema (Ernesto Laclau, Cl. Lefort, Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida, Jelica Šumič-Riha) do analize tehnosistema (Jean Baudrillard, Paul Virilio, Donna Haraway).

U semiološkom smislu arbitrarnost je osnova iz koje se izvodi postmoderna reorička i ritualna produktivnost. Drugim rečima, književni tekst, umetnička slika ili modni predmeti nisu određeni svojom referentnom funkcijom ili morfološkim ontološkim aspektima (broja slogova, odnosa podloge i predstave, dužinom suknje), već produktivnošću izgleda (figurama poze), smisla, značenja i vrednosti. Pojam izvođenja semiološke arbitrarnosti može se prikazati sledećom shemom: (1) analogne sheme zasnovane na vizuelnoj ili akustičkoj sličnosti između označivačkog produkta i reference na koju se produkt odnosi – zato je referenca smisao označivačke sheme; (2) semiološke modalne sheme zasnovane na stavu da smisao označivačkog produkta nije određen samo referencom na koju se odnosi, već i načinom na koji se referentni odnos između označivačkog produkta i reference u svetu uspostavlja u mogućem svetu; (3) semiološke relativističke i skeptičke sheme zasnovane na stavu da su smisao, značenje i vrednost označivačkog produkta određene samo njegovim mestom (toposom, indeksom) u mogućem svetu – smisao, značenje i vrednost označivačkog produkta su funkcije mogućeg sveta (specifičnog konteksta) u kome produkt nastaje, funkcioniše ili se troši; (4) semiološke relativističke produktivne sheme zasnovane na stavu da su smisao, značenja i vrednosti označivačkog produkta proizvedene transformacijom (preobražajem) mogućeg sveta ili transfiguracijom (premeštanjem) kroz moguće svetove označivački produkt je relativna, otvorena i promenljiva supstanca koja je od mogućeg sveta i koja predstavlja (zastupa) mogući svet u njegovim preobražajima; (5) semiološke fatalne ili nihilističke sheme zasnovane su na stavu da su pojavnost, smisao, značenja, vrednosti ili bilo koji drugi efekti označivačkog produkta zavodnički, fatalni i opsceni – (5.1) zavođenje nije ono što se suprotstavlja proizvođenju, već ono što zavodi proizvođenje i od fikcije ponovo gradi fantazam koji individuum ili kolektiv prihvataju za izvesnu realnost (klimu), (5.2) fatalno uvek predskazuje kraj na samom početku, ono je prethodnica kraja i ima za posledicu da izokrene režim uzroka i posledice uspostavljanja i distribucije pojavnosti, smisla, značenja i vrednosti, i (5.3) opscenost započinje kada više nema iluzije (fikcije kao realnosti), kada sve postane providno i neposredno vidljivo, kada je sve izloženo sirovoj i neumoljivoj svetlosti arbitrarne informacije i komunikacije. Semiološki nihilizam nastaje kada se koncept arbitrarnosti dovede (teorijski i tehnološki) do para-transcendentnog principa kojim se određuje (i proizvodi, i reprezentuje) svaki pojedinačni i nerazrešivi slučaj umetnosti, kulture i društva. U takvoj klimi (takvom svetu) odnos označitelja i označenog nije određen ni referencom (nužnošću), ni motivacijom (emocijom), već slučajem. Slučaj u velikim složenim sistemima proizvodnje i komunikacije informacija (predstava) je fatalni slučaj, metaforično, igra velikih brojeva. Slučaj u složenim 'preprogramiranim' mrežama je poetski princip produkcija tehnoumetnosti (tehnoproze, tehnopoezije, tehnoteatra, tehnokraskih reprezentacija).

U tehnosistemima komunikacije, reprezentovanja i artikulacije, arbitrarnost je realizovana kroz tri tipa: (1) arbitrarnost znači pokoravanje pravilu (upravljanja, regulacije, kodiranja, prikazivanja), a ne zakonu (naglašava se kulturološka artificijel-



nost svakog tehnosistema, tj. različiti softveri se realizuju saglasno različitim pravilima, a ne različitim prirodnim zakonima); (2) arbitarnost znači simulacijsku obradu podataka, a ne obradu podataka zasnovanu na analognom modelu, drugim rečima, obrada podataka zasnovana na modelu je izvedena iz odnosa reference (originala) i lingvističke ili slikovne predstave reference (kopije, predstave), a obrada podataka zasnovana simulacijom ne poštuje referencijalne odnose, već tehničke (sintaktičke) mogućnosti produktivnog kombinovanja označenih i označitelja bez poštovanja ontoloških relacija; i (3) arbitarnost znači metafizički koncept po kome ljudska egzistencija nije određena božanskim zakonima ili zakonima prirode, već kompleksnošću (umnoženošću, složenošću) informacijskih mreža koje subjekti prezentuju (prikazuju, zastupaju) za druge informacijske mreže.

Kada u kiberpunku (cyberpunk) realni prostor narativnog događaja bude zamenjen virtuelnim prostorom, tada se ceo sistem referenci određenih dijalektikom (napetošću) realno-fikcionalno zamenjuje fikcionalnim (fikcionalnim ekstazama i ekstazom fikcionalnog). Tehno-fikcionalno je jedina realnost koja je realnija od realnog (ontologizirana je hardverom i softverom koji podržavaju virtuelne reprezentacije na mestu odsutnog biološkog bića). Slično, umetnica Cindy Sherman koja fikcionalne vizuelne reprezentacije filma ili istorije slikarstva ontologizira svojim telom ili telom lutke da bi one bile fotografski snimljene (dokumentovane), obrće redosled ontoloških poredaka služeći se ireverzibilnošću arbitrarnih mogućih svetova u kojima tok odnošenja ide od slike ka referenci koja je slika drugih slika. Postmoderni tehnonihilizam (ili virtuelni nihilizam) nije uspostavljen zamenom ontološkog sa kvaziontološkim, već je uspostavljen proizvodnjom kvaziontoloških sistema efekata koji za objekt, individuum, umetnost, kulturu, društvo, prirodu i svet imaju očekivanje, dejstvo ili konsekvencu ontološkog poretka. To u lakanovskoj terminologiji znači da Realno postoji kroz nestabilnosti Imaginarnog i Simbolnog, a da se Imaginarno i Simbolno upisuju (pojavljuju) sa efektima Realnog.

Nenad Daković (ed), *Novi nihilizam, Dom omladine, Beograd, 1996, str. 273–292*

**Literatura:**

Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1978.*

Jaakko Hintikka, *Semantika mogućih svetova kao okvir za komparativnu i kritičku filozofiju, Treći program RB br. 61, Beograd, 1984.*

Charles Harrison, *Modernism \* Criticism \* Realism. Alternative Contexts for Art, Harper & Row, London, 1984.*

Žan-Fransoa Liotar, *Postmoderno stanje, Bratstvo–jedinstvo, Novi Sad, 1988.*

Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnog uma, Globus, Nakladni zavod, Zagreb, 1992.*

Peter Kemper, *Postmoderna ili borba za budućnost, August Cesarec, Zagreb, 1993.*

Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.*

Manfred Frank, *Kazivo i nekazivo – Studije o njemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta, Naklada MD, Zagreb, 1994.*

## APOKALIPTIČKI DUHOVI: UMETNOST U POSTSOCIJALIZMU

(ODLOMAK)

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Započecu tipološkom shemom koja omogućava komparativnu raspravu aktuelnih makro-kultura: (a) zapadnoevropski postmodernizam, (b) američki i japanski postmodernizam, (c) postmodernizam trećeg sveta, (d) postsocijalizam kao postmoderna.

### Zapadnoevropski postmodernizam

Zapadnoevropski postmodernizam produkuje apokaliptičku, postistorijsku, retrogradnu, ekstatičku i erotizovanu postmodernu kulturu. Osećaj kraja veka tipičan za simbolizam i secesionizam na prelazu XIX u XX vek mimetički prikazuje i retorički prenaplaćava novim medijima (scenski prostori, ekranske reprezentcije, elektronski mediji, komunikacijske mreže, instalacije i slike velikih formata). Osećaj kraja veka se akumulira kao sistem hedonističkih, dekadentnih, opscenih, perverzih i nekonzervativnih diskurzivnih i medijskih slika koje pokazuju kako je moć centriranog gospodara (političkog, intelektualnog, umetničkog) postala alegorija asimetričnog Drugog. Biti istovremeno provincijalac i kosmopolita, puritanac i erotska igračka, apolitična subjektivnost i ideološki mehanizam proizvodnje moći. Alegorijski asimetrični Drugi travestitski se ukazuje u nestabilnim ekranskim figurama Nietzschea, Freuda, Wittgensteina, Klimta, Scriabina ili Musila, a postoje i trenuci u kojima se ukazuje i kao figura Staljina, Mussolinia ili Hitlera.

Engleski režiser Derek Jerman je u svom preposlednjem filmu simulirao ekstatički, opsceni i jezičkim igrama razobličeni lik filozofa Ludviga Wittgensteina. Jermanov Wittgenstein je artificalno telo fikcionalizovanog istorijskog bića prepuštenog simulaciji erotske fantazije. U filmskoj figuri nazvanoj Wittgenstein projektuju se hipoteze nastale preobražajem znakova filozofije, seksualnosti, emocionalnosti, dekorativnosti, društvenosti i subjektivnosti u lavinu označitelja koji prekrivaju ekran (retinu oka).

Napomena: zapadnoevropski postmodernizam uspostavlja korespondencije, često i jednakosti, između istorijskog, savremenog, simboličkog, ideološkog i erotskog kôdiranja.

### Američki i japanski postmodernizam

Američki (eksplicitno i ekstatično formuisan kao kalifornijski ili L.A) postmodernizam i japanski postmodernizam zasnivaju se na virtuelizaciji prostora (prostori mehaničko-digitalnih produktivnih odnosa). Virtuelni prostor je aistorijski svet tehnološke realnosti: (1) koja mimetički prikazuje i uvodi modernističke i aktuelne predstave (image) u ekstazu masovnog spektakla i entropijske potrošnje; (2) koja je urbanizam, ona ne razlikuje životni, radni, socijalni i estetski prostor od scene za poze figura (vreme postmoderne fikcionalizacije i naracije postaje i vreme arhitektonskog i urbanističkog transformisanja svakodnevice). Arhitektonske, televizijske, kompjuterske, video i filmske ikoničke figure transistorijski i transnacionalno akumuliraju emocije prisutnosti različitih kultura (multikulturalnost). Postmodernizam L.A-a vodi fraktalizaciji megalopolisa upisujući razlike u svaku česticu umetnosti, rase, pola.

Japanski postmodernizam gotovo narkotički stvara ambijente u kojima se čuju – bruje glasovi: (1) odražavanja i umnožavanja evropskog kraja metafizike (na primer, Heidegger je višestruko prisutan u japanskoj filozofiji i teoriji kulture); (2) američkog spektakla masovne kulture koji svaki realni prostor pretvara u kibernetički ili teleprostor (monstruma spektakla) – Cindy Sherman je knjigu fotografija Uzorci (1991) realizovanu u Japanu izvela kao simulaciju veštačkih tela monstuma – lutka – delova lutaka čije su crte lica i crte zapadnjaka i istočnjaka i bića izvan realnosti biološke ontologije; i (3) japanske (zenovske) elegancije uklapanja u transcendentni zvuk prirode (zvuk jedne ruke, crno Budino ogledalo, ni-predočavanje-ni-nepredočavanje satorija, vrt-stan u kome se gube granice spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora-sveta).

Napomena: američki i japanski postmodernizmi uspostavljaju ideologiju kao pragmatične tehnike spektakla, biopolitike, kibernetičkog urbanizma, transnacionalnih ekonomija i ekstaze potrošnje.

### Postmodernizam trećeg sveta

Postmodernizam trećeg sveta se odigrava kao postkolonijalno suočenje sa istinom odsutnog gospodara. Postmodernizam trećeg sveta karakterišu četiri tendencije: (1) odbacivanje belog gospodara vodi iza modernosti ka radikalnom religioznom fundamentalizmu jednog Boga, jedne nacije-plemena, jednog ritualnog-totemskog tela, tj. odigrava



se simboličko i egzistencijalno ubistvo Drugog kroz traganje za transcendentnim ishodišnim jastvom (drama racionalne moći i drama svake, pa i minimalne, modernosti); (2) kritička dekonstrukcija simboličkih moći gospodara vodi problematizovanju zapadnih civilizacijskih modela, ali ne i simboličkom–egzistencijalnom ubistvu Drugog – traži se novo promišljanje rasnog, nacionalnog, polnog i estetskog identiteta određeno prefiksom trans; (3) metastaza simboličkih reprezentacija gospodara – umnožavanje i udvajanje gospodara na mestu kolonijalnog gospodara, nastaju kataklizme i tragedije nacionalnih, plemenskih i porodičnih ratova; (4) proživljavanje zapadnih postmodernizama kao ideala promene i ustanovljenja novog identiteta.

Treći svet utvrđuje ideju asimetrije (asimetričnog Drugog). Na primer, uočimo razlike između: (1) mitskog prostora Josepha Beuysa ostvarenog u performansu Euroasie (1966) – univerzalna simbolička evropocentričnost data simetrijom krsta; (2) asimetričnog prodora Nam June Paik u telo modernističkog zapadnog eksperimenta – Paik kao u iskrivljenom ogledalu (zapadnoj tehnologiji, na primer, video) ogleda asimetrične kôdove Drugog (zen vrt, Buda, oslobađanje telesne energije, transcendencija i erotika); (3) mimezisa mimezisa asimetrije (ogoljene razlike ikoničkog kôda kao kôda identiteta) u fotografijama Shirin Neshat, odnosno; (4) paradigmatiskih primera kineskog novog slikarstva (ciničkog realizma) ili kineske jezičke poezije – otkrićemo kako se identitet ukazuje kao višeslojnost naslaga razlika – kineski se identitet pokazuje i u socijalističkom realizmu (maoizam, konfučijanizam) koji cinički realizam retorički parodira i dekonstruiše, ali i u inovaciji u jeziku poezije koja na internacionalnoj sceni može biti prepoznata tek kroz korespondencije sa američkom jezičkom poezijom.

**Napomena:** postmodernizam trećeg sveta simultano eklektički (pakao eklektizma) suočava evropocentrične, afrocentrične, azijocentrične, asimetrične, predmodernističke, modernističke, antimodernističke i postmodernističke ideološke modele (figure).

#### Postsocijalizam kao postmoderna

Postsocijalizam kao postmoderna postistorijska i postideološka kultura je određen preskokom, kašnjenjem, povratkom i gubitkom.

**Preskok.** Sedamdesetogodišnja ili četrdesetogodišnja vladavina realsocijalizma onemogućila je realizaciju modernističkog projekta u bitnim društvenim i umetničkim aspektima. U lancu istorijskih evolucija realsocijalističkih društava nedostaju neke od modernističkih karika (na primer, visoki modernizam).

**Kašnjenje.** Postsocijalističke istočnoevropske, srednjoevropske i balkanske zemlje svojim proizvodno–potrošačkim poretkom društvenih odnosa ne mogu da dosegnu zapadne eruptivne i ekstatičke postmodernističke proizvodne i potrošačke moći. One su tek mimezis mimezisa zapadnog (evropskog, američkog) postmodernizma. Ali, mimezis nikada nije doslovni odslik. Naprotiv, odslik je uvek transfiguracija i transformacija. Ne samo da se postsocijalizam razlikuje od zapadnog postmodernizma, već kao mimezis mimezisa on gradi sasvim drugačiju ontologiju realnosti. Zapadni postmodernizam je medijska transcendencija nekontrolisane potrošnje roba, informacija i vrednosti. Istočnoevropski, srednjoevropski i balkanski postmodernizmi su nekontrolisane potrošnje ideoloških i religioznih fragmentarnih identiteta.

**Povratak.** U ideološkom smislu dominantna politička tendencija kulture postsocijalizma postaje kritika realsocijalizma kao internacionalne modernističke kulture (što on u potpunosti nije bio) i kritika poznog zapadnog kapitalizma kao društva duhovnog i egzistencijalnog otuđenja (što on u potpunosti nije). Koncepti povratka su usmereni ka predmodernističkim korenima (izvorima), što postaje paranoična igra sa nemogućim istorijskim projekcijama, atopijama, utopijama i vizijama. Povratak istorijskom biću je povratak organskom telu nacije i transcendentnim idealima etosa i estetike koje gube Drugog i odstranjuju mogućnost varijantnog Trećeg.

**Gubitak.** Postsocijalističke kulture su entropijske kulture. One su entropijske kulture, cinički govoreći, zato što se zasnivaju na predmodernoj ili modernoj proizvodnji, kao i na postmodernoj (ili kao postmodernoj) potrošnji. U ekstremnim slučajevima dolazi do lišavanja svega osim onoga što je ontološki nužno kao aspekt nacionalnog, etičkog i estetskog samoodređenja i samobitnosti.

Na kraju želim da iscrtam jedan uslovan, ali dovoljno opšti shematski prikaz mogućih međuodnosa umetničkih pojava u postsocijalističkim svetovima. Scene umetnosti ću prikazati kroz nekoliko međusobno različitih tokova (svetova) koji se ne dodiruju, mimoilaze ili povremeno na traumatičan način suočavaju. Razlikuju se:

(I) Antimodernističke pojave u rasponu od tradicionalizma (povratak vrednostima građanskog društva, romantičnom





istorijskom mitu, religioznoj i građanskoj tradiciji) preko nacionalrealizma (militantna 'kancerозна' obnova ideološki profilisane desničarske umetnosti: para-nacionalizacija, para-fašizam) do neokonzervativizma (estetizovano ukazivanje na ezoterične, fantastične, fikcionalne, mitske, folklorne, religiozne, alegorijske tematizacije identiteta).

(II) Umereni postmodernizam pripada različitim evolucijama intimizma i regionalnih izraza (pre Drugog svetskog rata) u socijalistički estetizam (pedesete godine), socijalističkog estetizma u umereni modernizam (šezdesete i sedamdesete godine) i umerenog modernizma u umereni postmodernizam (čulna, dekorativna, stilizovana, ni-apstraktna-ni-figurativna i i-apstraktna-i-figurativna produkcija, teorijo-fobičnost, izražavanje interesa i vrednosti nove birokratske, menadžerske i intelektualne elite).

(III) Nova visoka umetnost kao oblik produkcije karakterističan za internacionalnu ili transnacionalnu scenu 80-ih i ranih 90-ih koja ukazuje na korespondencije sa avangardnim, neoavangardnim i postavangardnim tendencijama i pojavama.

Tekst je pročitao na skupu Postsocialism in Art and Aesthetics, Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana, 21. mart 1996.

#### Literatura:

Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.

Neue Slowenische Kunst, *Problemi* br. 6, Ljubljana, 1985.

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

David Carroll, *Paraesthetics – Foucault, Lyotard, Derrida, Mathuen*, New York, London, 1987.

Alenka Zupančič, J. Ožnolt (ed), *Podoba Kristal, Problemi razprave*, br. 3, Ljubljana, 1988.

Gayatri Chakravorty Spivak, Sarah Harasym, *The Post-Colonial Critic*, Routledge, 1990.

David A. Ross (ed), *Between Spring and Summer – Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1990.

Donna J. Haraway, *Simians, Cyborgs and Women – The Reinvention of Nature*, Routledge, New York, 1990.

Russell Ferguson, William Olander, Marcia Tucker, Karen Fiss (eds) *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1990.

Merjorie Perloff, *Radical Artifice – Writing Poetry in the Age of Media*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1991.

Cindy Sherman, *Shoin*, Kyoto, 1991.

Emanuel Levinas, *Totality and Infinity – An Essay on Exteriority*, Ouquesne University Press, Pittsburgh, 1992.

Charles Bernstein, *Harvard University Press*, Cambridge Mass, London, 1992.

*Ego East – Hrvatska umjetnost danas*, Umjetnički paviljon u Zagrebu, 1992.

Verena Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis Press, London, 1993.

Eyal Amiran, John Unsworth (eds), *Essays in Postmodern Culture*, Oxford University Press, New York, 1993.

Gayatri Chakravorty Spivak, *Outside in the Teaching Machine*, Routledge, New York, 1993.

*Postcommunist Postmodernism – An Interview with Mikhail Epstein*, Common Knowledge vol. 2 no. 3, Oxford University Press, New York, 1993.

Timothy Murray, *Like a Film – Ideological Fantasy on Screen, Camera and Canavs*, Routledge, New York, 1993.

Homi Bhabha, *Location of Culture*, Routledge, New York, 1994.

W.J.T. Mitchell (ed), *Landscape and Power*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1994.

Edward Foster, Vadim Mesyats (eds), *The New Freedoms – Contemporary Russian and American Poetry*, The Stevens Institute of Technology, New York, 1994.

Ješa Denegri, *Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih*, Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac, 1994.



## IDEJE 90-IH: DELO, TEORIJA I UMETNOST

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

### 0. Uvod: Istorija kao dijalektika, katastrofa ili preplet

Umetnost nije jednostavno prisutna. Želim ovim tekstom da pokažem složenu rizomatičnost pojavnosti (Phenomenon, gr) i po-stav (Gestell, nem) savremene umetnosti u konceptualnom i u morfološkom smislu. Umetničko delo 90-ih nudi mogućnost izlaganja sistema (prisustva, izgleda, odsutnosti-traga, pojave, strukture, teksta ili sveta) umetnosti kao figure beskrajnog umnožavanja u više ogledala (na više ekrana) istorije i aktuelnosti. Retorički pomak od ogledala ka ekranu ukazuje metaforično na pomak od fizičkog (prirodnog znanja tradicije) preko ideološko-analitičkog (društvenog znanja modernosti) ka tehničkom (artificijelnom sintaktičkom i simulacijskom znanju) 90-ih. Tehničko znanje 90-ih pokazuje da u poznom vremenu razrađenih konceptualnih, ideoloških (u smislu Slavoja Žižeka) i tehničkih strategija Simboličko, Imaginarno i Realno (velika početna slova ukazuju na lakanovsku terminologiju) postaju efekti sintaktičkog znanja (umeća) preobražaja predmetnog u prostorno, prostornog u pikturalno, pikturalnog u jezičko, jezičkog u predmetno, predmetnog u mentalno, mentalnog u prostorno, smisla u želju, želje u potrošnju, potrošnje u fantazam, fantazma u ekransku sliku.

Postoji više od jedne zamisli 90-ih. Zamisli 90-ih ukazuju na period u umetnosti XX veka. Taj period, za sada, okvirno govoreći jeste interval između 1988. i 1995. U 90-im postmodernizmi polaze od transfiguracije neoekspresionističke i transavangardne strategije prikazivanja izraza u ne-ekspresionističke procedure konstituisanja identiteta subjekta umetnosti, identiteta objekta umetnosti, identiteta sveta umetnosti i identiteta ideje ili želje kao mašine konstituisanja sveta umetnosti. Shematski govoreći, u neoavangardi (fluksus, neodada) uspostavlja se ideja kao umetničko delo (art as idea), u konceptualnoj umetnosti ideja postaje ideja ideje (art as idea as idea), što znači metaideja ili metaanaliza ili metaraspava ideje umetnosti kao koncepta, paradigme, diskursa, ideologije i sveta umetnosti, a u postmodernoj ideja istovremeno jeste mimezis istorijskih predstava i izraza ideje, ali i tehnički/medijski mimezis mimezisa mehanizma uobličjenja, izražavanja, prikazivanja i pokazivanja ideje kao ideje ili ideje kao izraza ili predstave u umetnosti. U neoavangardi postoji namera da se morfologija dela prevaziđe i da se dostigne sama ideja (ili sama egzistencija), u konceptualnoj umetnosti (posebno onim grananjima koja su imenovana kao analitička umetnost ili teorijska konceptualna umetnost) učinjen je prelazak iz domena morfoloških pitanja umetnosti u domen konceptualnih (teorijskih, ideoloških) pitanja o propozicijama umetnosti i kulture, a u postmodernoj 90-ih se ukazuje na mogućnosti, metaforično govoreći, obrta konceptualnog u morfološko i morfološkog u konceptualno (uspostavlja se izvesno kruženje između dejstva morfologije i dejstva konceptualizacija).

Zbog otklona i prema telu (paradigmi) modernizma i prema figuri (mapi ili rizomu pluralnih svetova) postmoderne, umetnost 90-ih zadržava izuzetni pokazni (indeksni) položaj simptoma koji omogućava da u klizanju označitelja u znaku-telu modernizma i u znakovnom tekstu postmodernizma otkrijemo nešto od smisla savremene umetnosti (same savremenosti). U domenu umetnosti 90-ih dijalektika modernizma i postmodernizma različita je od dijalektike smene dvadesetovekovnih pokreta (izama i artova). Dijalektika smene dvadesetovekovnih izama i artova analogna je sintagmatskoj vremenskoj osi uzastopnih pravolinijskih promena (izmi smenjuju izme, a artovi smenjuju artove). U visokomodernističkoj interpretaciji ona je evolucionarna smena, a u radikalno modernističkoj ili avangardističkoj varijanti ona je katastrofa (kataklizma, lom, kraj, smrt) jedne paradigme u trenucima nastanka nove-različite-druge (prevratničke) paradigme. Za rani postmodernizam, na primer, Olivinu transavangardnu para-revoluciju ili Dantoov kraj umetnosti, koji se desio u konceptualnoj umetnosti preobražajem umetnosti (objekta) u teoriju (ili, hegelovski rečeno duh), svojstvena je svest o kraju istorije i prelaznoj (trans) postistorijskoj epohi. Naprotiv, post-post-modernističke interpretacije na početku 90-ih ukazuju da je logika uzastopnih evolucija ili katastrofa ili postistorijskih shematizacija samo jedna zbirka modela (trenutaka) ili pragmatičnih strategija uspostavljanja hijerarhije moći u bazi ili nadgradnji sistema umetnosti i kulture. Odnosno, govori se o dijalektici prepleta moderne i postmoderne. Zamisao prepleta može se alegorizovati do lakanovskog okretaja zavrtnja (Jacques Lacan, Shoshana Felman). Okretaj zavrtnja poništava (čini očiglednim) sve opozicije podele moći (istorija = modernizam i postistorija = postmodernizam). Modernizam i postmodernizam postaju diskurzivno (interpretativno, narativno, fikcionalno, formalno, doslovno) u alegoriji okretaja zavrtnja međusobno zamenljivi, štaviše nerazdvojivi, isto se dešava i sa tradicionalnim psihoanalitičkim parovima suprotnosti: egzorcist i opsednuti, lekar i pacijent, bolest i lečenje, simptom i predloženo tumačenje simptoma. Dijalektika prepleta modernosti i postmodernosti



nije jednostavna upravo zato što postoji više modernizama i više postmodernizama u aktuelnosti koja pragmatično obećava moguće svetove umetnosti. Mogući svetovi umetnosti preuzimaju funkcije i efekte koje su imali umetničko delo tradicije ili umetnički modernistički komadi.

Zadržimo se na još jednom polemičkom detalju. Da li se umetnost 90-tih identifikuje kao pojava u kontinuitetu u odnosu na eklektični postmodernizam 80-ih ili je ona, naprotiv, u dramatičnom (postmodernistički rečeno) ili radikalnom (modernistički rečeno) prekidu sa eklektičnim postmodernizmom 80-ih. Ili, drugim rečima, kakav je odnos umetnosti 90-ih prema istorijskim formacijama visokog modernizma, pop arta, minimalne umetnosti, siromašne (arte povera, ital.) ili antiformalne umetnosti 60-ih, odnosno, prema konceptualnoj umetnosti kasnih 60-ih i 70-ih godina? Odgovori mogu biti veoma različiti, mogu biti izrečeni sa namerama potvrđivanja hegemonije eklektičnog postmodernizma ranih 80-ih ili sa namerama potvrđivanja vitalnosti modernizma ili sa namerama uspostavljanja dominacije ose ezoteričnog i egzoteričnog modernizma (osa: pop art – konceptualna umetnost ili osa: pop art – visoki reduktivni modernizam ili osa: konceptualna umetnost – visoki reduktivni modernizam ili evolucije postminimalizma). Naznačene kombinacije imaju svoje potvrde i u teorijskim raspravama i u umetničkim realizacijama, čime se pokazuje to bitno svojstvo umetnosti 90-ih, da ona nastaje ne samo u produkciji komada (dela), već i u interpretativnoj rekonstrukciji (retoričkoj prenaplašenosti, medijskoj usavršenosti) mogućih efekata, istorija i svetova umetnosti XX veka. Pogledajte na primer instalacije Ilje Kabakova koji rekonstruiše svet svakodnevice realnog socijalizma SSSRa ili rezultate Projekta Mondrian (Pilipović, Dimitrijević, Naskovski + Denegri) koji su u vakuumu realsocijalističke traume (obrisanog traga visokog modernizma) rekonstruisali efekte (postupke, ideale, projekte) visokog modernizma od Mondriana do Newmana ili Rymana. Sve ovo nam kazuje da su 90-te na najbolji moguć način paradoksalni sudar hegemonija eklektičnog postmodernizma, modernističkog idealizma (modernizam posle postmodernizma, druga moderna) i divergentnih osa ezoteričnih i egzoteričnih produkcija. Sudar ideologija, interpretacija ili, tek, trenutnih pozicija nešto je što remeti stvaranje novog reda u nacionalnoj kulturi (fantazma nacionalne intelektualne i umetničke elite). A tu možemo, ne bez izvesnog osećanja za ironijsko i neuzglobljeno, parafrazirati Martina Heideggera: "Spor oko interpretacije bitka ne može biti izglađen, ..."

#### 1. Detalji: Postsocijalizam i efekti postmoderne

Kontekst koji razmatramo kontekst je postmoderne kao postsocijalizma (postkomunizma). Postmoderna 80-tih i 90-ih godina nema identičan (centriran) kulturni ili stilski model, već se može posmatrati kao polje razlika (différance) i raskola (différend) ili sinhronijskih prisutnosti ili odustnosti mogućih svetova umetnosti i kulture. Zato, često se govori o regionalnim razlikama ili, po Fredericu Jamesonu o geo-estetici. Postmoderna se višestruko (multiplicirano) ukazuje kao postkapitalistička postmoderna (sa razlikama zapadnoevropske eklektične i američke tehnostetičke postmoderne), kao postmoderna trećeg sveta (u rasponu od novog fundamentalizma preko varijantnih postsocijalizama do postkapitalizma) i kao postmoderna bivših realsocijalističkih (ili komunističkih država). Postkomunizam kao postmoderna nema jedinstveni uokvirujući koncept tako da se razlikuju konstitucije kulture u današnjoj Rusiji (od antikomunizma preko amerikanizma do doslovne ili ironijske obnove modernističke tradicije sa početka XX veka), u zemljama koje su se odvojile od Rusije posle pada SSSRa (traženje kulturnog identiteta i uspostavljanje razlike), u Istočnoj Nemačkoj koja je doživela kratki spoj (terapijski udar) sa zapadnim postmodernizmom, u zemljama koje su realno ili fikcionalno obnovile svoje kulturne identitete (Češka, Mađarska, Slovenija) i sa zemljama koje su se našle u entropijskom postsocijalizmu (Srbija, Hrvatska, Bugarska, Rumunija). Postsocijalizam ili postkomunizam kao postmoderno stanje eksplicitno opisuje Mihail Epstein: "Rekao bih da je postkomunizam naša paralela postmodernizmu. Postkomunizam je postmodernizam socijalnih i političkih sfera. Ovde imamo istu slobodnu igru znakova i realnosti, označitelja i označenih, kao i u postmodernističkim poetikama. U starim danima skoro niko nije verovao ni u jednu izjavu Brežnjeva, ali mi danas poznajemo igru između onoga što naše političke vođe govore i onoga što se podrazumeva ili što proizlazi iz njihovih kasnijih delatnosti: slobodna igra označitelja i označenih političkog diskursa otkriva rastući rascep između dve strane diskursa. Kada je Gorbačov proklamovao novi zaokret u svojoj politici, to nije podrazumevalo ispunjenje proklamacije. Bio je to samo potez u igri. (...) Ali, Brežnev je bio simulakrum, kopija bez originala. On nije bio slika komunizma koji tada nije postojao. Staljin je bio slika komunizma, u pravom smislu reči. Bio je to gadan, zastrašujući komunizam, koji je tada postojao. Brežnev, međutim, nije označavao ništa. On je bio sjajna figura simulakruma, mada mi nismo imali tu reč da ga tako označimo. Još nismo došli do epohe otvorenog postkomunizma, pa da se njegove reči primene kao izravne laži, a laž nije

postmoderna. Laž se izgovara kada se istina krije – ali kada istina u stvari postoji. Sada razumemo da tada nije postojala nikakva istina. Nismo došli do nultog stepena pisma u bartovskom smislu, već do nultog stepena bivstvovanja. Postkomunizam je nulti stepen bivstvovanja: prazno biće, prazno pisanje, tako da sada živimo u vakuumu, u praznom prostoru gde sve reči i radnje kao da uopšte nemaju nikakvog značenja. One se samo mogu pratiti na nivou površine, bez dubine, ispod njih nema istine.”

Zadržimo se na izvesnim detaljima.

**Preskok.** Sedamdesetogodišnja ili četrdesetogodišnja vladavina realsocijalizma onemogućila je realizaciju (zapadnog, kapitalističkog) modernističkog projekta u bitnim društvenim i umetničkim aspektima. U lancu istorijskih evolucija realsocijalističkih društava nedostaju neke od modernističkih karika (na primer, visoki modernizam, transfer avangardnih ekscesa u masovnu kulturu, potrošačka kultura i njoj uspostavljene kritičke alternative).

**Kašnjenje.** Postsocijalističke istočnoevropske, srednjoevropske i balkanske zemlje svojim proizvodno–potrošačkim poretkom društvenih odnosa ne mogu da dosegnu zapadne eruptivne i ekstatičke postmodernističke proizvodne i potrošačke moći. One su tek mimezis mimezisa zapadnog (evropskog, američkog) postmodernizma. Ali, mimezis nikada nije doslovni odslik, već i simbolička naddeterminacija prikazanog. Mimezis je uvek transfiguracija i transformacija. Ne samo da se postsocijalizam razlikuje od zapadnog postmodernizma, već kao mimezis mimezisa on gradi sasvim drugačiju (zakrivljenu) ontologiju i produkciju realnosti. Zapadni postmodernizam je medijska transcendencija nekontrolisane potrošnje roba, informacija i vrednosti. Istočnoevropski, srednjoevropski i balkanski postmodernizmi su nekontrolisane potrošnje ideoloških i religioznih fragmentarnih identiteta.

**Povratak.** U ideološkom smislu dominantna politička tendencija kulture postsocijalizma postaje kritika realsocijalizma kao internacionalne modernističke kulture (što on u potpunosti nije bio) i kritika poznog zapadnog kapitalizma kao društva duhovnog i egzistencijalnog otuđenja (što on u potpunosti nije). Koncepti povratka usmereni su ka predmodernističkim korenima (izvorima), što postaje paranoična igra sa nemogućim istorijskim projekcijama, atopijama, utopijama i vizijama rascepa bitka i bivstva. Povratak istorijskom biću je povratak organskom telu nacije i transcendentnim idealima etosa i estetike koje gube (pasivno) ili odstranjuju (aktivno) mogućnost varijantnog i asimetričnog Drugog ili Trećeg.

**Gubitak.** Postsocijalističke kulture su entropijske kulture. One su entropijske kulture, cinički govoreći, zato što se zasnivaju na predmodernoj ili modernoj proizvodnji, kao i na postmodernoj (ili kao postmodernoj) potrošnji. U ekstremnim slučajevima dolazi do lišavanja od svega osim od onoga što je ontološki nužno kao aspekt nacionalnog, etičkog i estetskog samoodredjenja i samobitnosti (porekla).

Zato, u postsocijalističkim društvima asimetrični pogled na modernizam, nužnost reagovanja na modernističke umetničke i kulturne formacije, označava dva metaistorijska zahteva: (1) konstituisanje novog duha vremena – pokretanje mašina savremenosti – XX vek se ne može završiti u predmodernoj negaciji, već u sopstvenoj teatralizaciji, hipermodernosti, ekspanziji, delirijumu novog, i (2) ukazivanje na traumatična mesta nerealizovane istorijske modernosti u realsocijalizmu. Paradoks je opčinjavajući: eklektični postmodernizam 80–ih kao da se dogodio samo zato da bi se ponovo otvorila teška pitanja modernizma, a novi ili drugi ili asimetrični modernizam 90–ih kao da se događa samo zato da bi se ponovo dostigao ekstatički i opsceni postmodernizam. Pokazalo se, takođe, da postmodernizam kao megakultura nema suštinski anti–modernistički karakter kao što je izgledalo u eklektičnom ekspresivnom postmodernizmu na prelazu 70–ih u 80–te, već da zauzima različite, trenutne i provokativne pozicije u odnosu na modernizam. Čak i u njenom najeksplicitnijem i ekstremnijem smislu, postmoderna, ako sledimo, na primer Lyotarda, jeste uvid u granice, naprsline, propuste, asimetrije, neostvarenosti, fragmente, ali i ekstremne pozicije (retorička pojačanja) moderne i modernizma, a ne njegova doslovna negacija. Savremenost se asimetrično postavlja u odnosu na ideološke ponude budućnosti (komunizam) i prošlosti (neokonzervativizam) fetišizirajući ono što je sada TU prisutno.

## 2. Aproximativni opis scene: ideologija, umetnost i teorija

U 90–im godinama došlo je ne samo do promene umetnosti na sceni, već i same scene (scenografije, scenskog prostora, fikcionalnih psihosocijalnih odnosa, geopolitičkih simboličkih lokacija i metaodnosa pojedinačnih nacionalnih kultura). Hipotetički, eklektični, otvoreni i relativni (kolažno–montažni) okvir jugoslovenske umetnosti (1918–1941. i 1945–1991)

razložio se na pojedinačne nacionalne i regionalne (konstitutivne, najčešće, zatvorene) svetove umetnosti. Tako da danas upotrebljavati termin jugoslovenska umetnost može da znači nekoliko relativno različitih deskripcija: (1) aproksimativni i globalni istorijski naziv za umetnost koja se odvijala od početka veka ili preciznije između 1918. i 1991. u Sloveniji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Srbiji, Crnoj Gori i Makedoniji; (2) grubu, aproksimativnu oznaku za međusobno nepovezana i razdvojena dešavanja u kulturi bivših jugoslovenskih zemalja – oznaku koja je ekvivalentna terminima (oznakama): umetnost zemalja bivšeg SSSRa, istočnoevropska umetnost, srednjoevropska umetnost ili balkanska umetnost; i (3) institucionalni, formalni i relativni naziv za umetnost koja nastaje u Srbiji i Crnoj Gori posle 1991. Ako prihvatimo treću odrednicu, tada jugoslovensku umetnost u 90-im godinama čine vojvođanska scena (Novi Sad, Subotica, Vršac, Kikinda), beogradska scena (Beograd kao institucionalni centar), umetnost u užoj Srbiji (Valjevo, Kragujevac, Niš, Čačak), kosovska scena (Priština) i crnogorska scena (Podgorica, Cetinje, Budva).

U izuzetno nepovoljnim okolnostima nacionalističke eufrije, građanskog rata, međunarodne blokade, postkomunističkih dezorijentacija koje vode u divergentnim smerovima realsocijalističkog totalitarizma, građanske demokratije i retro predmodernosti ili buđenja religioznog fundamentalizma, desio se neočekivan razvoj (TRANSFER) savremene internacionalne i transnacionalne umetnosti. YU scena može se prikazati kroz nekoliko tokova:

(I) Antimodernističke pojave nastaju u rasponu od tradicionalizma preko nacionalrealizma i retrogarde do neokonzervativizma. Tradicionalizmom može se nazvati povratak vrednostima građanskog društva, romantičnom istorijskom mitu i umerenoj religioznoj tradiciji. Nacionalrealizam je militantna obnova ideološki profilisane desničarske i nacionalističke, u religioznom smislu 'fundamentalističke', umetnosti posredstvom ideala mimetičkog figuralnog prikaza i prizora. Retrogarda nastaje kao simulacijska i entropijska potrošnja, u izvesnom smislu i subverzija, ikonografskih efekata modernističkih i antimodernističkih stilova prikazivanja i izražavanja (često su u pitanju mimezisi ili deformacije perestrojka arta, umetnosti NSK-aja ili nemačkog postbojsovskog paramitskog slikarstva Anselma Kiefera). Neokonzervativizam je estetizovano ni-figurativno-ni-apstraktno ili i-figurativno-i-apstraktno izražavanje, prikazivanje i ukazivanje na ezoterične, fantastične, mitske, organicističke i alegorijske tematizacije humanističke tradicije ili nacionalnih mitova.

(II) Umereni postmodernizam 80-ih i, zatim, 90-ih pripada evolucijama intimizma u socijalistički estetizam (kasne 50-e), socijalističkog estetizma u umereni modernizam (60-e i rane 70-e godine) i umerenog modernizma u umereni postmodernizam (80-e i 90-e godine). Umereni postmodernizam je čulna, objektna, dekorativna, stilizovana, narativna, simbolička, umereno ekspresivna (ili kao ekspresivna), ni-apstraktna-ni-figurativna i i-apstraktna-i-figurativna produkcija najčešće u mediju slikarstva i grafici. Karakteriše ga teorijofobičnost, a to znači eksplicitno ukazivanje da likovna umetnost nastaje iz vanideoloških, nediskurzivnih i unutrašnjih izvora koji prethode znanju, svesnim odlukama i teorijskom formulisanju intuicija (propozicija). U pitanju je paranoični strah od identifikacija i inetrpretacija, odnosno, ona stara intimistička priča da je umetnost univerzalna i prethodeća svakom diskursu. Umereni postmodernizam izražava interese i vrednosti novonastajuće srednje građanske, birokratske, menadžerske i intelektualne klase (tačnije, društvenih slojeva) postsocijalizma.

(III) Nova visoka umetnost ili, u žargonu, umetnost 90-ih, nastaje kao oblik produkcije karakterističan za internacionalnu ili transnacionalnu scenu poznih 80-ih i ranih 90-ih. Ona ukazuje na izvesne interpretativne korespondencije sa avantgardnim, neoavangardnim i postavangardnim tendencijama i pojavama, odnosno, u terminologiji Ješe Denegrija, sa zamislama druge linije. Zadržaćemo se na raspravi treće kategorije. Nova visoka umetnost ili umetnost 90-ih postoji kroz otvorene i promenljive tendencije ili pojave, odnosno, individualne prakse koje se grupišu prema produkciji, estetskim-umetničkim i ekonomskim ciljevima ili afinitetima:

(1) Neo geo umetnost (Verbumprogram, Ratimir Kulić, Feđa Klikovac, Zoran Grebenarović, kasni Alter imago) nastaje kao citat i simulacija geometrijskog izraza u rasponu od modernističkih rešenja, preko medijski generisanih paterna do istorijskih ornamentalnih i simboličkih modela tradicije. Delo neo geo umetnosti je fikcionalizovana forma (shema) koja narušava očekivanu modernističku organsku celovitost i originalnost dela retoričkim, alegorijskim i metaforičnim efektima umnožavanja artificijelnog i arbitrarnog geometrijskog paterna (fragmenta). Delo neo geo umetnosti narušava ekspresionistički eklektični postmodernistički parasubjektivni izraz, ohlađenim formama i ukazivanjem da su ekspresija i konstrukcija samo specifične strategije, a ne suštinske ontološke odrednice umetnosti.



(2) Nova skulptura (Srđan Apostolović, Dobrivoje Krgović, Dušan Petrović, Zdravko Joksimović, Zoran Pantelić, Rastislav Škulec) formuliše se kao problematizacija i imanentna autokritika eklektičnog skulptorskog izraza i ustanovljenje likovnog formalizma kao dominantne odrednice. Nova skulptura pokazuje kako se u simboličkom, fikcionalnom i narativnom telu eklektičnog postmodernizma pojavljuje modernistički hijatus usmeravanjem na ontologiju i morfologiju pojavnosti, prisustva i izgleda skulptorskog dela. Nastaje niz pomaka od umetničkog dela kao retoričke figure (de Man, Lyotard) ili posude skrivenog simbolizma (Brejc) ili skulpturalnog teksta u delo kao autonomni zatvoreni, završeni i estetski definisani komad.

(3) Tehnoumetnost (Mirjana Đorđević, Ivan Ilić) uspostavlja se kao hipermoderna ili supermoderna konstruktivna ili ready made produkcija pošto pokazuje kako se ideje (formule, koncepti) modernizma u postmodernoj eri retorički i medijski pojačavaju do nove artificalne (proizvedene) objektno, prostorne i mentalne realnosti.

(4) Termin tehnoametnost upotrebljava se i u onom smislu koji ukazuje na primenu, upotrebu ili elaboraciju tehnoloških medija (pre svega digitalna obrada fotografije, ekranske predstave) ili tehnološkim ikonama masovne kulture. Treba naglasiti jednu bitnu činjenicu: ekonomski i društveni razvoj postsocijalizma u Srbiji 90-ih onemogućava uspostavljanje tehnoametnosti u njenim aktuelnim ekstatičkim (hiper) formama. U pitanju su pojedinačni primeri: digitalna obrada fotografije (Marija Vauda), kompjuterska animacija (Vladan Radovanović), video-produkcija kao evolucija filmskog izraza (Aleksandar Davić), ikone masovne tehnoakulture (Dejan Grba, Ivan Šijak), itd.

(5) Nova slikarska apstrakcija (Dragomir Ugren, Ratomir Kulić, Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski, Petar Goljević, Višnja Petrović, Veljko Vujačić, Vesko Gagović) čini mogućim obrt od eklektičnog neoekspresionističkog citatnog izraza ka preispitivanju i produkovanju mehanizama formalno-pikturalnog oblikovanja (ideal čiste forme). Ontologija (morfologija i uživanje smisla čiste forme) slike se postavlja kao centralni problem slikarstva. Nova slikarska apstrakcija preispituje i pokazuje temeljne naddeterminacije modernističkog slikarstva (autonomija slike, sublimno u slikarstvu, plošnost, pikturalnost, objektnost slike, boja i ton, naslov, aikoničnost, slikarska intuicija, originalnost, status remek-dela, fetišizacija plohe) iz pomerene (decentrirane, često fikcionalne) poznomodernističke vizure metaslikarskog prikazivanja slikarstva i postmodernističke unutarlikarske dekonstrukcije metafizike (eksplikacija arbitrarnih granica sveta slikarstva).

(6) Medijska alternativa (Talent, grupa Škart, Saša Marković, Stanislav Šarp, Saša Gajin, Dejan Anđelković, Jelica Radovanović, grupa Magnet) bliska je i u preklapanju je sa strategijama neokonceptualizma. Nova alternativa paradoksalno zadržava eklektični i ekspresivni karakter eklektičnog postmodernizma, ali ga formuliše kroz novu medijsku vizuru prikazivanja vrućih spojeva visoke i popularne kulture, ideologije i potrošnje. Ukazuje se na koncepcijski obrt iz opozicije modernizam-postmodernizam u opoziciju ezoterični-egzoterični modernizam. Egzoterični modernizam, često sa elementima populizma, fetišizira se do urbanog kôda (horizonta). Egzistencija postaje materijal umetničkog prikazivanja ili izražavanja ideoloških tragova kulture. Prikazuju se simboličke uređenosti ili neuređenosti društvenih opozicija: zapadna – pravoslavna kultura; komunizam – kapitalizam; materijalizam – ezoterija; visoka umetnost – popularna umetnost; ideologija – seksualnost; politička borba – zabava. Medijska alternativa paradoksalno jeste akademizam postobjektnih pojava (akcionizam, performans, politička umetnost) i underground kulture 60-ih i 70-ih godina, ali i otpor urbanog senzibiliteta postsocijalističkim retrogradnim predmodernističkim, često ruralnim, poetikama.

(7) Simulacija medijske alternative nastaje kada izvesni autori, čija je praksa inicirana i u vrednosnim domenima visoko estetizovane (ezoterične) umetnosti, tematizuju popularnu, masovnu ili egzoteričnu kulturu i njene marginalne, opscene, fatalne i arbitrarne efekte. Dolazi do kontratransfera: do unošenja vanumetničkih tema, formi, izraza ili materijala kao polaznih propozicija visokoestetizovanog stvaranja (na primer, tematizacija oružja u delima Mrđana Bajića i Srđana Apostolovića).

(8) Nova alternativa kao urbano ikoničko slikarstvo (Miomir Grujić Fleka, Srđan Marković Đile, Stevan Markuš, Uroš Đurić, Daniel Glid) jeste jedna od reinterpretacija i retoričkih preneglašavanja neoekspresionističkog divljeg slikarstva (neue wilde) ranih 80-ih i, paradoksalno, izraz poverenja rok kulture u metafizičku (izražajnu) manuelnu moć slikarstva kao visoke umetnosti. Moć slikarskog prikazivanja se fetišizira do ontološke osnove na kojoj se beleže (čuvaju, pokazuju, otkrivaju, interpretiraju) svi drugi oblici prikazivanja (kompjuter, CD, film, video, spektakl). Slikarstvo se fetišizira do ikone urbane egzistencije. Prisutne su narativne formulacije, ali njihov poredak ne obećava veliku metaideološku priču kao u 60-im, već nudi mnoštvo slučajnih, arbitrarnih, narcističkih ili egzibicionističkih ili sentimentalno-introspektivnih malih, zatvorenih i očajničkih pikturalnih izjava (naracija).





(9) Post-anti-form ili imanentna kritika forme (Marija Vauda, Nikola Pilipović) nastaje na unutrašnjem autokritičkom iščitavanju i dematerijalizaciji likovnog formalizma (nove skulpture, novog apstraktnog slikarstva i tehnoumetnosti). Dolazi i do uvođenja onih fenomena u umetnost (svetlost, materija, energija, gest, telesnost) koje formalistički estetizam redukuje u postignuću autonomne skulptorske forme, pikturalne forme ili prostorne instalacije. Post-anti-form strategije su izraz etičkog i estetskog asketizma kojim se pokazuje da umetnik epohe postsocijalizma ima poverenja samo u sopstveni direktni i doslovni kontakt sa materijalnim, energetskim i optičkim fenomenima i njihovim pred-simboličkim (označiteljskim funkcijama i efektima). Okret ka antiforni (ne-formi, besformnosti) ima još jednu teorijsku potku: uticaj novih reinterpretacija batajevskog (Georges Bataille) besformnog (informe, formless) u teoriji američkih autora okupljenih oko časopisa October. Besformnost postaje stadijum horizontalne entropijske rasutosti, ali i materijalnog pulsa (udara). Ona prethodi znakovnim (ideološkim, aksiološkim, metafizičkim) sistemima i time nas suočava sa označiteljem u njegovom postavljanju na mestu očekivanja umetnosti.

(10) Neokonceptualna umetnost nastaje kroz tri talasa: (a) sredinom 80-ih kao reakcija na eklektični ekspresivni izraz, odnosno, nastaje kao asimetrična pozicija u odnosu na eklektični slikarski transavangardni i neoekspresionistički postmodernizam zalaganjem za sinhronijske, artificijelne i arbitrarne medijske ili kao medijske izraze (neo geo umetnost i nova skulptura, odnosno, kao poststrukturalistička teorija autora okupljenih oko časopisa Mentalni prostor), (b) krajem 80-ih kao prolazna (edukativna) faza konceptualno-objektnih i performans ne-ekspresivnih izraza karakterističnih za umetnike tada najmlađe generacije povezane sa radionicom Galerije SKCa (Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Dejan Damnjanović, Dejan Mujičić), a (c) sredinom 90-ih dolazi do uobličavanja teorijskih pozicija i uspostavljanja neokonceptualističkih i ne-ekspresivnih strategija kao dominantnih medijskih pozicija postsocijalističke decenije (časopis New Moment, izložbe Scene pogleda i Soba s mapama, umetnici: Jovan Čekić, Zoran Naskovski, Dobrovoje Krgović, Nina Kocić, Dragoslav Krnajski, Aleksandar Davić, grupa Apsolutno). Neokonceptualizam, a varijantno se koriste termini kao što su neekspresionizam, post-pop art, simulacionizam ili super art, postslikarska je medijska praksa prikazivanja oblika prikazivanja masovne kulture i njegove moći konstituisanja realnosti. Neokonceptualizam je nastao na kritici eklektičnog slikarskog neo-ekspresionizma 80-ih godina ukazivanjem da predmodernizam ili različiti antimodernizmi nisu jedini modusi postistorijskih (postmodernističkih) refleksija. Neokonceptualizam se, zato, okreće sadašnjosti (aktuelnosti medijske kulture). Okret se ostvaruje tematizacijama pop arta, kritičkih (lingvističkih, semiotičkih i semioloških) postupaka konceptualne umetnosti i postmoderne medijske kulture koja u 80-im i 90-im godinama doživljava hiperekspanziju. Ako je visoki modernizam bio ezoterični izraz originalnog subjekta, a eklektični postmodernizam meki decenirani antimodernizam (smrt subjekta), tada je neokonceptualizam egzoterični modernizam koji posredstvom masovne proizvodnje i totalizujuće medijske komunikacije omogućava kruženje u oba smera između efekata, vrednosti, značenja i mehanizama visoke i popularne kulture. Parafrazirajući Baudrillarda, može se reći da neokonceptualizam pokazuje kako se objekt uzglobljuje u središtu sveta, zauzimajući mesto subjekta. Neokonceptualistička produkcija na beogradskoj umetničkoj sceni sredinom 90-ih povlači još jedan karakterišući moment, a to je uspostavljanje odnosa između postmoderne fascinacije objektom i tradicije objektnog izraza u beogradskom rubnom modernizmu i neoavangardi (grupa Mediala iz kasnih 50-ih, časopis Rok s kraja 60-ih, izložba Drangularijum s početka 70-ih).

(11) Post-feministička umetnost (Mima Orlović, Tanja Ristovski i Nataša Teofilović) nastaje u radionici SKCa sredinom 90-ih godina. Određena je preispitivanjem i problematizovanjem ženskog produktivnog i transfigurativnog identiteta kroz nomadske strategije (postupke) post-anti-forma, post-post-konceptualizma, post-arte-povere, post-minimalizma, post-reizma, narativne fotografije. Prvi put u srpskoj umetnosti dolazi do pojave talasa žena umetnica koje sinhrono rade sa identitetom i razlikom pola (roda) i identitetima formalnog istraživanja sredstava pokazivanja, izražavanja i prikazivanja. Ti postupci se odnose na procedure poznog modernizma (post-objektna umetnost) kroz moć postmodernog arbitrarnog i nomadskog prelaženja aktuelnih, istorijskih i utopijskih znakova (tela, figura, tekstova) umetnosti, kulture, religije i seksualnosti.

(12) Asimetrični konceptualizam (radionica SKCa: Neda Kovinić, Vesna Vesić, Jelena Vesić i Barbara Vasić) nastaje kao strategija konstituisanja nove racionalnosti. Dok se u novom slikarstvu, skulpturi ili tehnoumetnosti modernizam iskušava kao konceptualni i proceduralni prostor visokospecijalizovanih autonomnih praksi produkcije, za generaciju koja se javlja sredinom 90-ih umetnost modernizma ukazuje se kao skup racionalnih intertekstualnih i interdisciplinarnih formula i kôdova (prikazivanja, izražavanja, oblikovanja, označavanja) dinamične prostorne, vremenske ili semantičke predstave istorijskih identiteta.



Zamisao racionalnosti je potvrđena imanentnim teorijskim propozicijama koje prethode delu i delo određuju kao interpretativno gledište. Umetničko delo nije ono što će biti interpretirano, objašnjeno ili opisano od 'agenata' istorije umetnosti, već je istorija umetnosti ono što nova umetnička dela interpretiraju i rekonstituišu na nov ili asimetričan način u optičkom i konceptualnom polju umetnosti. Samo delo (instalacija) deluje kao usmeren i tempirani teorijski diskurs.

(13) Uspostavljaju se izvesni postupci paraarhitektonskih predstava (representations), simulacija i decentriranja utilitarnog prostora u estetski prostor. Karakterističan je rad sa fenomenologijom pojavnosti i izgleda artificijelnog prostora—enterijera (Igor Antić), sa konceptualnim i strukturalnim modelovanjem simulakruma ili u retoričkom smislu figurabilnog prostora (Milorad Mladenović) i sa fenomenologijom tela u prostoru (stakleni prolaz Jelene Vesić, Vesne Vesić, Barbare Vasić i Nede Kovinić).

(14) Jedan izuzetno važan teorijski model koji se provlači kroz različite umetničke strategije (od eklektičnog postmodernizma preko nove skulpture do neokonceptualizma i dalje) jeste model dekonstrukcije. Dekonstrukcija (deconstruction) je poststrukturalistički kritički i postkritički metod analize, prikazivanja i simulacije uslova, granica, paradoksa i prirode filozofskog diskursa koji je kasnih 60-ih godina zasnovao francuski filozof Jacques Derrida. Teorija dekonstrukcije polazi od kritike zapadne metafizike koja se temelji na semantičkoj povezanosti jezika i sveta. Ona pokazuje da značenja diskursa filozofije, nauke, ideologije, psihoanalize i književnosti nisu prirodna i po sebi razumljiva značenja, već da su produkt specifičnih istorijskih diskursa ili formi konstituisanja kulture. Istina se ne otkriva u metafizičkim relacijama sveta i uma (logocentrizam), već u moćima prikazivanja jezika jezikom (oblika prikazivanja ili izražavanja drugim oblicima prikazivanja i izražavanja). U diskursu dekonstrukcije se ne čuje samo jedan glas (Boga, gospodara, stvaraoca, muškarca, oca, analitičara, interpretatora), već više međusobno različitih i asimetričnih glasova koji razbijaju (prelamaju, oponašaju, razlažu, omekšavaju, umnožavaju) jaki logocentrični subjekt zapadne metafizike. Izuzetne primere dekonstrukcije kao okvira procedura umetničke produkcije je razvio Neša Paripović između 1973. i 1996. godine. Ukazaćemo na tri tipa dekonstruktivne prakse). Prvi primer. U fotografskim, filmskim, video i tekstualnim radovima (1973–1980) Paripović razvija strategiju pomenog tehnomedijalnog govora o sebi kao umetniku ili o velikim tematizacijama moderne umetnosti (autoportret, akt, umetnik i model, nemost umetnika, ekspresija, svet umetnosti). On prestaje da slika, ali ne prestaje da bude slikar. Paradigma slikarstva postaje doslovni objekt njegovog fotografskog prikazivanja (jezikom fotografije se prikazuje svet slikarstva). Paripović dekonstruiše (daje arheologiju ili slojevitost značenja) koncepta umetnika stvaraoca postavljajući sebe kao simptom (objekt) umetnosti. Fotografije snima drugi, on ih bira, povremeno kadrira, u istu ravan prezentacije dovodi dokumentarne snimke i snimke performansa za snimanje i umetnički izvedene fotografije. Fotografije su izrazi vizuelnog metajezika kojim prikazuje sebe kao umetnika i pomoću kojih se izdvaja iz slikarstva prikazujući šta slikarstvo jeste drugim jezikom od jezika slikarstva (jezik fotografije o jeziku slikarstva). On gradi svoju asimetričnu spoljašnju poziciju. Razlikovanje jezika fotografije od jezika slikarstva u istom diskursu je gotovo analogno razlikovanju strukturalističkih, marksističkih, teoloških i fenomenoloških glasova u diskursu Jacquesa Derride. Paripović kao da realizuje pozive Jean-Francoisa Lyotarda da Marxa treba čitati kroz slikarstvo Jacksona Pollocka i obratno, odnosno, da slikarstvo treba čitati kroz fotografiju, a da fotografija ima smisao zato što ukazuje i prolazi kroz slikarstvo. Drugi primer. U fotografskim radovima (1988–1993) fotografija prikazuje neočekivano drugu sliku (zidnu sliku, grafit, crtež na papiru, ambijentalni raspored objekata ispred slike). Uspostavlja se postupak mimezisa mimezisa (prikazivanja prikazanog) čime se slikarstvo kao prikazivanje manuelnog ekspresivnog ikoničkog traga dekonstruiše do svetlosnog fotografskog zapisa kojim se taktilna direktna ekspresija slikarskih materijalizovanih tragova hladi do svetlosnog (otuđenog zapisa). Paripović pokazuje da fotografija prikazuje prikazano i izraženo na taj način da postaje interpretacija onoga što je u slikarstvu nepodložno diskurzivnoj interpretaciji, ali da u svom nametanju glasa (glas fotografije) redukuje slikarstvo do pokaznog skeleta objekta koji se zavodnički utapa u jezik fotografije. Uzglobljenosti ili neuzglobljenosti jezika slikarstva i jezika fotografije otkrivaju slojevitost razlika i, liotarovski rečeno, raskola između biološkog (psihomotoričkog) prikazivanja karakterističnog za metafiziku zapadnog slikarstva i tehnološkog (mehaničkog i hemijskog) prikazivanja karakterističnog za modernistički pomak ka objektivnosti Drugog. Paripović pokazuje kako se hipoteza slikara izdvaja iz zamaha i eksplozije ekspresionističkog materijalnog gesta, kako on postaje spoljašnji i asimetrični Drugi samoj materiji (označiteljskom poretku) slikarstva i kako posredstvom otuđene tehnicizirane diskurzivnosti fotografije hipotezu slikara redefiniše u hipotezu umetnika. Treći primer. Nizom instalacija na izložbi Scene pogleda (1995) i seriji izložbi Tendencije devedesetih: hijatusi postmoderne i moderne (1996) Paripović se vraća ontološkom prisustvu



(remek)dela. Nastaju jednostavne apstraktne strukture, minimalnog shematizma i obećavajućeg tautološkog poretka ("Vrata", "Zvučna strana kvadrata", "Leva strana rama" i "Tangentna"). Delo je doslovna činjenica samog prisustva koje se otvara optičkom, telesnom i, neočekivano, zvučnom doživljaju. Uvođenje potencijalno zvučnog aspekta (fenomena) u autonomno modernistički poredak vizuelnih, pikturnalnih (bojena površina), plastičkih (odnos površine i predmetnosti) i prostornih odnosa je dekonstruktivni gest kojim se jedna disciplina u svom formativnom (autonomno pikturnalnom i plastičkom) smislu neočekivano suočava sa asimetričnim fenomenom (zvukom) koji je njoj stran (likovno neprihvatljiv). Pokazuje se da umetničko delo nema jedan jedinstven izvor (poreklo). Paripović u ontologiju pikturnalnog i plastičkog poretka uvodi karakterizacije sasvim drugačije ontologije (ontologije zvuka). U dekonstruktivnom smislu suočene su granice (okviri) međusobno različitih disciplina koje pokazuju u doslovnosti (prisustvo) i nedoslovnosti (semantizacije) suočenja kako se disciplina umetnosti definiše i dovodi do pojavljivanja na sceni pogleda i na sceni jezika. Kada se govori o dekonstruktivnom karakteru Paripovićevog rada moraju se naglasiti tri momenta: (a) do dekonstrukcije Paripović dolazi iz autorefleksije umetnosti kao mogućeg sveta proizvođenja okvira egzistencije (prva faza), efekata predstave (druga faza) i suočenja paradigmi (treća faza), a ne iz primene ili prenosa filozofskih teoretizacija u domen umetnosti, (b) Paripovićev rad uvek nastaje relativno kasno u odnosu na referentne trendove ili pojave (konceptualna umetnost, fikcionalna i eklektična postmoderna i modernizam posle postmodernizma), što znači da on zauzima poziciju asimetričnog Drugog u odnosu na imanentno i doslovno stvaranje umetnosti (on je onaj spoljašnji Drugi koji posmatra i dovršava paradigmatički razvoj jednog umetničkog ciklusa formulišući njegov krajnji smisao), i (c) on ne koristi medij (fotografija, film, video, crte, instalacija) kao sredstvo proizvodnje (realizacije produktivne prakse, odnosno, opredmećenja estetskih i umetničkih intuicija), već kao retoričku figuru kojom govori o umetnosti i njenom refleksivnom samopokazivanju sopstvenih granica. Paripović u 90-im uzima izvesni poredak koji se može prihvatiti za instalaciju modernizma posle postmodernizma (primarna forma, autonomija pikturnalnih i plastičkih svojstava) i u naznačeni poredak unosi fenomenološki značajan poremećaj (zvuk) kojim se, metaforično govoreći, u nevino telo modernizma (crtež) uvodi zavodljivi glas postmodernizma (zvuk).

Tekst je pisan 1995/96 za publikaciju *Almanah*, Zoran Božović, Ješa Denegri (eds), nije objavljeno

#### Literatura:

- Ješa Denegri, Miloš Arsić, Petar Ćuković (eds), *Rane devedesete, Galerija savremene likovne umetnosti*, Novi Sad, 1993.
- Sava Stepanov (ed), *Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac*, 1994.
- Dejan Sretenović (ed), *Scene pogleda, SOROS Centar za savremenu umetnost*, Beograd, 1995.
- Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević (eds), *Soba s mapama, Dom omladine*, Beograd, 1995.
- Irina Subotić, Gordana Stanišić (eds), *Na iskustvima memorije, Narodni muzej*, Beograd, 1996.
- Jovan Despotović (ed), *Rezime, MSU*, Beograd, 1996.
- Zoran L. Božović (ed), *Likovna umetnost osamdesetih i devedesetih u Beogradu – Razgovori, autorsko izdanje*, Beograd, 1996.
- Darka Radisavljević (ed), *Pogled na zid 1994–1996. Umetnici i kritičari, Radio B–92*, Beograd, 1996.
- Miško Šuvaković (ed), *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, "Zlatno oko"*, Novi Sad, 1996.
- Sava Stepanov (ed), *Tendencije devedesetih: diskretni modernizam, "Zlatno oko"*, Novi Sad, 1996.
- Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma), Narodna knjiga*, Beograd, 1995.
- Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima, Prometej*, Novi Sad, 1996.
- Ješa Denegri, Miško Šuvaković (eds), *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija, ULUS*, Beograd, 1996.
- Ješa Denegri, Jasmina Čubrilo, Svetlana Racanović, Katarina Radulović i Stevan Vuković (eds), *19. memorijal Nadežde Petrović, Umetnička galerija "Nadežda Petrović", Čačak*, 1996.
- Ješa Denegri, Miško Šuvaković (eds), *Retoričke figure devedesetih, Dom omladine*, Beograd, 1996.
- Dejan Sretenović (ed), *II jugoslovenski likovni bijenale mladih, Umetnička radionica "Aurora" i Narodni muzej, Vršac*, 1996.
- Časopisi: *Transkatalog* (br.1, 2–3, 4), *Projekart* (1–7), *New Moment* (1–6), *Beorama* (1–63).
- Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- Slavoj Žižek, Rado Riha, *Problemi teorije fetišizma. Filozofija skozi psihoanalizo II, Analecta*, Ljubljana, 1985.
- Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.



Charles Harrison, Art object and artwork iz L'art conceptuel, une perspective, ARC Muse d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

David A. Ross (ed), Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism, The MIT Press, Cambridge Mass, London 1991.

Ellen E. Berry, Kent Johnson, Anesa Miller-Pogačar, Postcomunist Postmodernism – An Interview with Mikhail Epstein, Common Knowledge vol. 2 no. 3, Oxford University Press, New York, 1993. Prevedeni deo intervjuja u Transkatalogu br. 1, Novi Sad, 1995.

Jean Baudrillard, Drugo od istog, Lapis, Beograd, 1994.

Slavoj Žižek (ed), Mapping Ideology, Verso, London, 1995.

## INSTALACIJE I AMBIJENTI: DISKURSI PROSTORA

### MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

#### Uz aprilski ciklus izložbi u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu



Tokom aprila u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu realizovano je osam izložbi: ambijenata i instalacija. Program je realizovala istoričarka umetnosti Biljana Tomić. Na realizaciji postavki su radile dve neformalne grupe umetnica. Prvu grupu (Mima Orlović, Tanja Ristovski, Nataša Teofilović) karakteriše postdišanovski, postfeministički i simbolički rad otvorene vitalističke meke forme. Drugu grupu (Vesna Vesić, Neda Kovinić, Barbara Vasić, Jelena Vesić) karakteriše konceptualni determinizam, pozicija učenog umetnika i visoki formalni estetiizam. Suočenjem ova dva koncepta pokazuje se složenost aktuelnog umetničkog trenutka i legitimnosti paraleliteta nesvodivih (estetskih, umetničkih, ideoloških) razlika.

Prva grupa je realizovala četiri međusobno nezavisna projekta instalacija izrazito simboličkog karaktera: Mima Orlović Mesec je bio pun drangulja i Idoli, Tanja Ristovski Altera Silva i Nataša Teofilović Lični pečat. Njihov rad se može identifikovati kao postdišanovski, simbolički i postfeministički. Postdišanovski je zato što se radi sa artificalnim situacijama koje se zasnivaju na preuzetim (neoblikovanim, poluoblikovanim, preoblikovanim ili označenim) objektima koji istovremeno pokazuju svoje poreklo i preobražaj u novi optički, telesni, bihevioralni i značenjski element prostora. Simbolički je zato što se upotrebljavaju puni simbolički izrazi kojima se ostvaruje estetski, introspektivni, erotski i magijski učinak. Mima Orlović radi sa tradicionalnim ezoterijskim i magijskim simbolima (mesec, zraci, trivijalni predmeti – fetiši – idoli, meso–krv). Njena instalacija Mesec je bio pun 'drangulja' realizovana je kao simbolički prostorni trodelni tekst. Prva struktura je izvedena kao zidna zbirka (katalogizacija) nađenih i sabranih objekata. Ideja katalogizacije objekata ukazuje kako na Dišanove kolekcije – kutije (zbirke neumetničkih predmeta), tako i na magijske igre Mediale (Šejka) ili novog realizma ili, čak, slovenačkog reizma. Druga struktura je izvedena kao prostorni odnos zidnih crteža meseca–simbola i zrakova koji pod određenim osvetljenjem obrazuju

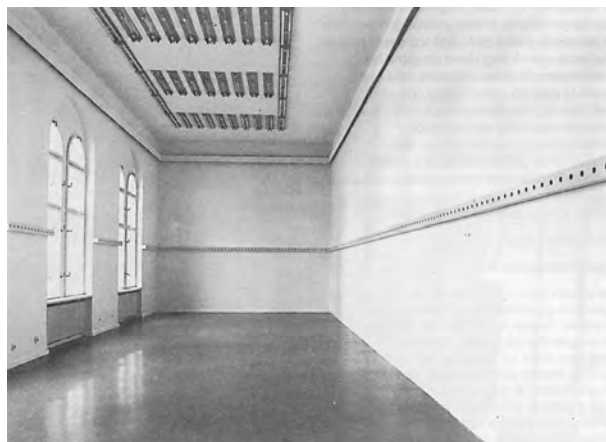


trenutne iluzionističke odslike meseca. Treća struktura je postavka teksto-va (poezije) kao homolognog diskurzivnog pola kolekciji objekata-fetiša. Njena druga instalacija *Idoli* je zidna postavka karakterističnih simbola (krst, kukasti krst, krug) izvedena od živog mesa. Rad uračunava brutalno dejstvo krvavog mesa.

Tanja Ristovski je izvela podnu postavku *Altera Silva* sa komadima drveta (vertikalnim oblicama) presvučenim srebrnastom materijom. Ikoničkim i paraikoničkim znacima (ikonički tragovi šume, aluzivni znaci figure, anticipacije multipliciranog falusnog oblika) ona produkuje atmosferu fikcionalnog prostora koji se dvostruko ukazuje kao sakralni prostor rituala i kao fantazmatski prostor očekivanog erotskog gesta. Očekivana spiritualnost i erotizam grade novi plastički kôd prisustva, odsustva, obećanja, idealnosti i straha.

Nataša Teofilović radi sa urbanim pop znacima identifikovanja i identiteta u životnoj ili jezičkoj igri. Ona je izvela rad sa instalacijom kao prostorom akcije: postavljen je sto sa pečatima i kutijama za pečate, publika bira pečate i otiskuje ih. Čin otiskivanja je i čin ludističkog izbora i čin imenovanja (identifikacije), ali i mogućnost arbitrarnog (veoma postmodernog) promenljivog identifikovanja. Kao da se pokazuje da su geografski, administrativni, polni i umetnički identiteti arbitrarne motivisane ili nemotivisane kombinacije. Njihov rad je postfeministički u tom smislu što se tematizuju kôdovi ženskog identiteta u postistorijskoj kulturi arbitrarne fantazmatsko-fikcionalne upotrebe simboličkog čina uzglobljenja pola, odnosno, zato što njihov jezik jeste meki, otvoreni, nomadski i promenljivi jezik žene koja prelama (rekombinuje) različite glasove (identitete) istorije i aktuelnosti.

Druga grupa je realizovala četiri ambijenta/instalacije postznakovnog ili označiteljskog karaktera. Sve četiri postavke su aspekti jednog zajedničkog pojekta koji je nazvan *Modus: "Pauza"*. Autorke su opisale koncept sledećim steitmentom: "*Modus: "Pauza"* se bavi fenomenom belog i u tom smislu se nadovezuje na problematiku monohromnog slikarstva, osobito one provinijencije koja operira "nevidljivim sadržajima". Međutim, naše bavljenje belom isključuje sve mističke, okultne i narativno-alegorijske interpretacije, nastojeći da joj priđe isključivo kao vizuelnoj kategoriji. Pojava bele u našem radu se može shvatiti kao fizički i optički kvalitet, kao mentalno stanje i stanje duha, kao analiza nastanka umetničkog predmeta i kao demonstrativni akt čišćenja". Realizacije u prostoru ili sa prostorom, kao i steitment, ukazuju na postznakovni ili označiteljski karakter njihovog rada, pošto je ideja dela osnova za realizaciju prostornog i mentalnog predočavanja onog stanja materije umetnosti koje prethodi znakovnom, simboličkom i tekstualnom izrazu u modernističkom ili istorijskom slikarstvu i skulpturi. One polaze od istorijskih fikcionalizacija, modela, koncepcija i materijalnih izraza koje transformišu do nultog stupnja izraza i prikaza. Nulti stupanj se može okarakterisati kao oslobođena boja, kao tišina mogućeg zvuka ili kao pauza između zvukova ili između boja, kao međuprostor beline galerije, ali i kao događaj belog u praznom. S druge strane, one se ne odriču primarnih emocionalnih, gestualnih i energetske indeksa koji mogu biti veoma neutralni, ali i retorički pojačani. Pokazuje se da belo u svojoj istorijskoj naddeterminisanosti (potrošenosti, kodiranosti) može biti snažnim gestom vraćeno do izvora umetničkog dela, a to znači do same optičko-prostorne materijalne napetosti. Belo u praznom izaziva napetost (tenziju). Pauza može biti shvaćena i kao zaustavljeni (zamrznuti, postavljeni) udar belog u praznom.





Vesna Vesić je realizovala podnu instalaciju. Pod galerije je ravnomerno prekrila krečom. U galeriju se nije moglo ući. Prazna bela galerija bila je određena neočekivanom refleksijom svetlosti. Odnos praznine i bljeska svetlosti je indeksirao neimenovano i nesimboličko (ezoterično) telo prostora. Neda Kovinić je izvela minimalistički vizuelni rad zasnovan na monotonj serijalnoj zidnoj postavci gipsanih pravilnih tela (paralelopipedi sa rupama). Rad je u svim aspektima višeznačan ili višepojavan, pošto se može dati samo kao koncept (ideja o postavci bez materijalno-vizuelne realizacije), kao minimalistička monotona serija koja uspostavlja tautološku propoziciju potencijalno beskrajnog ponavljanja, ali i kao pred-znak ili označitelj kojim se anticipira formalno estetsko građenje enterijera (pred-arhitektonika).

Barbara Vasić je postavila paradoksalan ambijentalni rad koji je istovremeno monumentalni prostor mlečno bele svetlosti (dimenzija nešto manjih od dimenzija velike Galerije SKC-a) i nepostojani prostor-opne (komadi paus papira koji omeđuju prostor). Ovim radom su suočena dva elementa koja definišu aktuelnu umetnost devedesetih: sublimni ezoterični rad sa prostornom svetlošću i profani egzoterični rad sa doslovnošću prostora kao scene (scenografičnost, teatralizovanost prostora). Instalacija Jelene Vesić je izvedena kao primarna (binarna) prostorna instalacija koja doslovno i metaforički povezuje dva naspramna zida galerije. Na paralelnim zidovima galerije na istoj visini su postavljena dva bela keramička (konusna) komada koji se usmeravaju jedan prema drugom (metaforički obećavaju preskok prostora). Međutim, ta dva komada su povezana zategnutom niti čime se metaforička moć keramičkih komada dovodi do doslovnog odnosa (doslovne povezanosti). Jelena Vesić u svojoj realizaciji koristi dvostrukost fenomenološke determinacije umetničkog dela: delo je metafora (visokomodernistički nivo belog koje postaje forma) i delo je doslovno TU prisutnost (minimalistički, konceptualni nivo povezanosti).

Dnevnik, Novi Sad, 8. maj 1996. godine, str. 16





## DISKRETNi MODERNIZAM I DRUGI PRIMERI

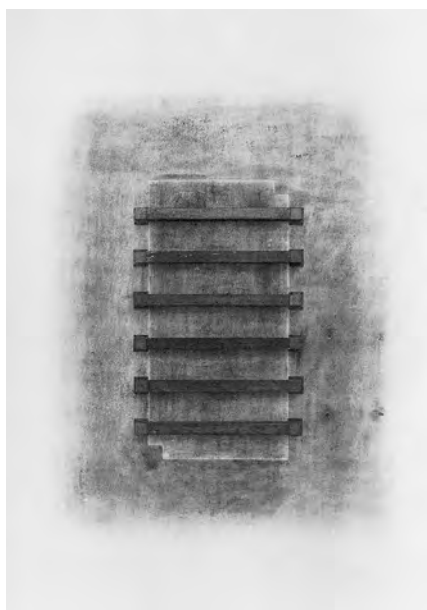




## O DISKRETNJOJ OBNOVI MODERNIZMA

### SAVA STEPANOV

U tokovima jugoslovenske umetnosti devedesetih godina, nenametljivo i tiho, usred pluralističke atmosfere koja se zasnivala u prethodnoj deceniji, javljaju se tendencije kojima se obnavljaju principi modernizma. Posle trijumfalne vladavine neoekspresionističke nove slike u umetnosti osamdesetih, u kojoj je, kako to primećuje Šuvaković, "slika egzistirala kao ekran mimetičkog, manirističkog i eklektičkog prikazivanja narativnih fragmenata", u jugoslovenskoj umetnosti jačaju reduktivističke tendencije. Prvi znaci tog reduktivizma pojavili su se još krajem osamdesetih godina, unutar tkiva izrazito subjektivistički intoniranog neoekspresionističkog slikarstva usred kojeg su se formirali znaci geometrijske racionalizacije. S pojavom postupno uvođenog geometrizma (ekspresionistička geometrija, neo-geo, geometrija) u slikarstvu je obnavljana ideja reda i racionalizma. Sličan proces postoji i u skulpturi tog perioda – umesto skulpture kojom se ispoljavala ekspresivnost, umesto skulpture prizora i skulpture s izrazitim pikturnalnim aplikacijama kojima se, između ostalog, ekspresionizovala forma, početkom devedesetih godina javlja se svedeni oblik kao plod svojevrsne koncentracije, uglavnom mladih skulptora, na ontološke probleme skulpture i umetnosti. Dakle, došlo je do svojevrsnog hlađenja od ekspresivne tenzije. Napuštanjem subjektivističkog i ekspresivističkog



iskaza aktuelna umetnost devedesetih je, zapravo, napuštala poziciju, makar i posredne angažovanosti, nastojeći da se bavi sopstvenim bićem, čak sopstvenom sudbinom, u jednom okruženju koje joj je sve manje bilo naklonjeno. Umetnost, kako je to pisao Menna u svom eseju Estetska ideologija, polaže pravo na sopstvenu autonomiju, ne da bi se izolovala nego da bi ponudila vlastiti model drugim znanjima i praksama. Denegri zapazila da je umetnik kraja veka integrisani umetnik čiji cilj nije izdvajanje i iskakanje iz sistema nego je to, naprotiv, težnja za ostvarenjem što bolje pozicije unutar tog sistema te "da umetnik kraja veka želi da bude specijalista u području umetnosti, stručnjak u produkciji umetnosti". Takav stav tvori atmosferu u kojoj je sasvim moguća, čak imperativna, reafirmacija nekih osnovnih načela likovnog izražavanja. To, naravno, uslovljava povratak onim konceptijskim stavovima u kojima se akcentuje i definiše samobitnost forme (skulpture) i površine (slikarstvo) kao primarnih elemenata izraza ali i kao karakterističnih i označavajućih diskurzivnih kategorija unutar sistema vizuelnih umetnosti.

Tokom devedesetih godina ta ponovna usredsređenost na čistotu i autentiku plastičnog mišljenja, značila je sasvim zaseban etički stav, jednu izrazitu brigu za umetnost i njeno dejstvo, nastojanje da se umetnosti obezbedi autentična delotvornost i dignitet. Iz tih i takvih pozicija umetnici početkom devedesetih godina autoritativno predlažu sopstveni model – usred prevladavajućeg osećanja ugroženosti i neperspektivnosti izazvanog epohalnom krizom (pad socijalizma, raspad SFRJ, stvaranje novih regionalnih podela, osnivanje novih država, surov i iscrpljujući rat, ekonomski kolaps, izopštenost iz svetske zajednice i druge nedaće) zahtevale su od umetnosti i umetnika odlučan stav. Umetnost devedesetih, međutim, nije ponudila nikakav angažovani sadržaj, nego je nastojala da nametne sopstvenu autentičnost kao mogući model – geometrija (u slikarstvu) i konstruktivizam (u skulpturi) vidljive su manifestacije jednog procesa revitalizacije bića umetnosti koji se može shvatiti i kao svojevrsni princip obnavljanja koji umetnost želi nametnuti društvu. Slikarstvo devedesetih je reaktuelizovanim geometrizmom, kojim se na jedan sasvim racionalistički način preispitivalo biće slike i njenu medijsku egzistencionalnost, struktuiranost i funkcionalizaciju, obnovilo neoplasticističko načelo reda koje je bilo potrebno nametnuti društvu obuhvaćenom epohalnom krizom; dok je jugoslovenska skulptura devedesetih ponudila dominirajući princip konstrukcije suprotstavljajući ga sveprisutnoj destrukciji koja se tokom jugoslovenske krize nametnula kao prevladavajuće načelo eskalirajući sve do fizičke i ratne destrukcije uništavanja i razaranja. U takvom kontekstu, u tim relacijama, moguće je posmatrati tendencije obnavljanja modernizma u našoj aktuelnoj umetnosti, tendencije koje se javljaju u opusima nekolicine autora koji su intenzivno prisutni na jugoslovenskoj i vojvođanskoj likovnoj sceni.

#### Umetnička scena u Vojvodini i proces obnavljanja principa modernizma

Proces obnavljanja modernizma u vojvođanskom likovnom prostoru realizovao se kroz čitav niz manifestacija. U vojvođanskim galerijama održavaju se izložbe koje će imati sudbinski značaj za tokove





jugoslovenske umetnosti u devedesetim godinama. Tako je polet nove skulpture, zapažen krajem osamdesetih i početkom devedesetih, reprezentativno manifestovan na bienalnim okupljanjima Pančevačke izložbe jugoslovenske skulpture (PIJS). Neposredno potom u Pančevu, koje je tih godina pravi centar jugoslovenske skulpture i umetnosti uopšte, 1990. godine je postavljena izložba Skulptura u Vojvodini – nova situacija (Izlagači: Pantelić, Škulec, Jelenković, Petrić, Todorović i Ilić).

U Galeriji Meander u Apatinu priređena je jugoslovenska izložba Početak devedesetih: skulptura (1990). Izlažu: Apostolović, Joksimović, Škulec, grupa Apsolutno skulptoralno, Pavlevski, Ramičević, Barše, Arapović i drugi. Sazivi Internacionalnog simpozijuma skulpture Terra u Kikindi okupljaju najznačajnije predstavnike aktuelnih zbivanja (Jevrić, Bogdanović, Kojić, Bajić, Apostolović, Joksimović, Krgović, Škulec, Pantelić, Jelenković, te brojne autore izvan sadašnjeg jugoslovenskog kruga). Nova atmosfera u umetnosti



izazvala je krupne promene u radu Terre: menja se odnos prema glini i terakoti kao materijalu (glina nije više samo masa u koju se utiskuju ekspresionistički gestovi, nego se pojavljuju i ostvarenja u geometrijskom, konstruktivističkom i minimalističkom maniru), umetnici za svoj rad koriste gotove industrijske proizvode fabrike Toza Marković koja je glavni sponzor Simpozijuma. U rad kikindskih saziva uvode se i drugi materijali (pre svega metal) te se stvaraju skulpture svedene forme karakteristične za umetnost devedesetih.

Svetlana Mladenov postavlja niz izložbi u Beogradu, Pančevu (Postavka skulptura Jelenkovića, Škuleca i Pantelića) i Sremskoj Mitrovici (Slobodan i Mirjana Kojić, Marinkov, Škulec, Pantelić, Jelenković) kojima uočava i prati proces hlađenja ekspresivne tenzije i racionalizacije forme, te izložbu In personam (K. Bogdanović, Tatjana Milutinović–Vondraček i Jelenković) na beogradskom Oktobarskom salonu i u Galeriji Zlatno oko 1994. godine.

Leta 1993. godine u Galeriji savremene likovne umetnosti u Novom Sadu postavljena je velika izložba s nazivom Rane devedesete – jugoslovenska umetnička scena. U katalogu te izložbe dr Jerko Denegri piše povodom jedne grupe izlagača te postavke (ponajpre povodom učesnika Projekta Mondrian Pilipovića, Naskovskog i Dimitrijevića, a potom i još nekih od učesnika ove izložbe), “o revalorizaciji nekih temeljnih postavki modernizma”.

Istovremeno, Dragomir Ugren u Galeriji savremene likovne umetnosti u Novom Sadu pokreće časopis Projekta(r)t i, nikako ne bez razloga, u svom uredničkom uvodniku pominje arganovsku ideju projekta koju tekstem o Arganu kao poslednjem velikom istoričaru umetnosti tumači i Ješa Denegri.

Tokom jula i avgusta 1994. godine, u Vršcu se, zajedničkim naporima Umetničke radionice Aurora, Narodnog muzeja Vršac i novosadskog Centra za vizuelnu kulturu Zlatno oko, pokreće Prvi jugoslovenski likovni bienale mladih. Izložbom i međunarodnim simpozijumom Moderna posle postmoderne? pokreću se rasprave o obnavljanju modernosti koje su izrazito polemičke, veoma žestoke i nepomirljive. Oprečni stavovi su zasnovani na različitim pozicijama kritičara prema umetničkoj praksi. I dok jedna od konfrontiranih strana smatra da se terminološka odrednica moderna posle postmoderne nije pojavila sinhrono i spontano sa umetničkim događajima, da kritika koja zagovara novi modernizam deluje autonomno te da se radi o svojevrsnoj terminološkoj filateliji koja “nije ništa drugo nego strategija kolonizacije kojom kritika sebi obezbeđuje legitimitet i kontrolu nad događajima koji joj izmiču” (D. Sretenović), druga strana konstatuje da “Forma koja poseduje i odaje integritet misaonih i praktičnih zahteva po pravilu je delo autonomne umetničke konstitucije, delo odgovorno jedino merilu umetnosti, nipošto delo koje bilo da voljom svog tvorca prenosi, ili kojemu se od drugih pripisuju ili propisuju heteronimi (ideološki, politički) sadržaji. U prilikama kakve su današnje i ovdašnje, vrlina umetnosti sadržana je u njenoj apsolutnoj autonomiji, u njenoj estetskoj samostalnosti i samosvojnosti, a upravo to su temeljne osobine moderne i modernističke umetnosti, ne jedino kao specifičnog jezika i stila, nego ujedno i kao određenog načina socijalnog ponašanja” (J. Denegri).

Za celokupnu situaciju i atmosferu ranih devedesetih nikako nije bez uticaja prateća izložba Bijenala mladih, Trance urgency u Vršcu na kojoj izlaže internacionalni skup mladih umetnika iz





Pariza, te niz samostalnih projekata–izložbi koji je tog leta skoro istovremeno tekao u Galeriji Zlatno oko u Novom Sadu, a u kojem izlažu mladi novosadski umetnici koji žive i rade u inostranstvu: Igor Antić (Pariz), Dragana Parlać i Branislav Petrić (Rim), Igor Jocić (London) te Nemica Ullrike Kessl, koja je tog leta izuzetno aktivna u vojvođanskom likovnom prostoru, jer je, pored pomenutih izlaganja u Vršcu i Novom Sadu, učestvovala u radu saziva i na izložbi Internacionalnog simpozijuma Terra u Kikindi. Svi ovi autori su okrenuti od bilo kakvog uticaja postmodernog retrogradizma, a u njihovim umetničkim produkcijama vidljive su težnje ka formativnim i ontološkim pitanjima umetnosti i umetničkog iskaza. U sredinama iz kojih dolaze oni su, u Rimu, vezani za likovne kritičare (Lusila Meloni, časopis Virus) koji su direktno suprotstavljeni stavovima Olive ili su, u Parizu, poticali iz škole Pontusa Hultena i njegovih saradnika (Buren, Sarkis, spisatelj Fošero i dr.), zagovornika stavova bliskih ideji neprekidne tradicije i vitalnosti modernizma.

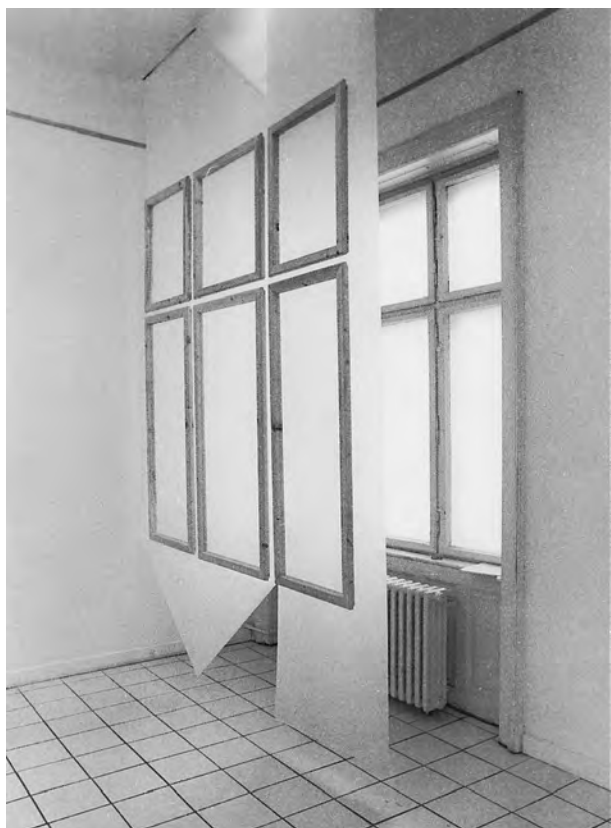
U Galeriji savremene likovne umetnosti u Novom Sadu tokom devedesetih godina priređene su velike samostalne izložbe Zorana Pantelića, Rastislava Škuleca, Dragana Jelenkovića, Branislava Petrića i Staniše Dautovića, Olivere Marić, Višnje Petrović, Mirjane Subotin–Nikolić i drugih mladih autora, pripadnika aktuelnih tendencija. Mnogi od njih su izlagali i u Zlatnom oku (Rakić, Petrić–Dautović, Parlać, Antić, Pantelić, Škulec, Jelenković, Ugren, Miletić) i u drugim vojvođanskim galerijama gde su potvrdili svoje stavove u kojima se jasno razaznaje decentna neekspresivnost i težnja ka istraživanjima u domenu forme i prostora kao autoreferentnih diskursa umetnosti.

U tom smislu svakako se izdvaja stvaralačka konsekventnost u slikarstvu Dragomira Ugrena, po mnogo čemu ključne ličnosti umetnosti devedesetih u vojvođanskom umetničkom prostoru. Ugren se tokom devedesetih pojavljuje kao umetnik, kao kustos Galerije Likovni susret u Subotici, kao rukovodilac Galerije Most, kao direktor Galerije savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, kao pokretač i urednik časopisa Projekta(r)t, kao pokretač interesne zajednice umetnika Pinakoteka Projekat, kao saradnik izdavačke kuće Prometej koja je štampala seriju knjiga iz oblasti likovnih umetnosti. Ugren priređuje niz samostalnih izložbi – izlaže u Galeriji Zlatno oko krajem 1994. pa ponovo krajem 1995. godine. U međuvremenu, tokom 1995. godine postavlja zapaženu izložbu u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, crta zidne crteže u Galeriji Most u Novom Sadu i izlaže u Galeriji Meander u Apatinu, ostvarujući sugestivnu materijalizaciju uzvišene čistote plastičkog mišljenja, posvećenost oslikanoj površini kao konstitutivnom elementu pikturalne autentičnosti, ali i problematici forme jer je njegova slika reifikovani,

istinski i sasvim konkretni predmet u prostoru. Ugren je i među učesnicima izložbe Slika–predmet u Galeriji Most u Novom Sadu (zajedno sa Milicom Mrđa–Kuzmanov, Zoranom Pantelićem i Draganom Jelenkovićem), koja je priređena u proleće 1995, baš kao i na izložbi Monohromija i minimalizam u umetnosti u Vojvodini (početak 1996) u Galeriji ULUV–a u Novom Sadu kojom se ukazalo na jednu nenametljivo prisutnu, ali postojeću nit minimalističkog slikarstva u vojvođanskoj umetnosti (izlagači Mira Brtka, Mileta Vitorović, Verbumprogram, Ugren, Višnja Petrović).

Procesu diskretne obnove modernizma u umetnosti u Vojvodini svakako su doprinele i retrospektive čiji su akteri autentični učesnici zbivanja iz pred–postmodernističkih sedamdesetih godina. Izložba Grupe KÔD i (☐), te grupe Verbumprogram u Galeriji savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, reafirmisale su period novosadske konceptualističke umetnosti sedamdesetih, baš kao i rad umetničkog para Ratka Kulića i Vladimira Mattionija čija se umetnička aktivnost odvijala na relaciji Beograd–Ruma–Novi Sad, a koji su do sada bili zaboravljani u svim pregledima istorije novije umetnosti u Vojvodini.

Istog značenja je i izložba Oko formalizma, postformalizmi koju je u Galeriji Zlatno oko, maja 1995. godine, postavio dr Miško Šuvaković i kojom se ukazuje na tipično modernističke stavove u jugoslovenskoj umetnosti u rasponu od autorskih imena Olge Jevrić, Damjana i drugih,



Igor Antić, Zavesa, 1996.  
358





preko učesnika tzv. nove umetničke prakse sedamdesetih (Paripović, Urkom, Milivojević, Popović, Grupa Bosch+Bosch, Grupa 143 i drugi), pa sve do aktera aktuelne jugoslovenske umetnosti (Krgović, Naskoski, Pilipović, Vauda, Dimitrijević, Ugren, Pantelić, Mirjana Đorđević, Ilić i drugi).

Predavanjem i performansom na Tribini mladih (1992), a potom i samostalnom izložbom novih i aktuelnih radova (1995) u Galeriji Zlatno oko te reprezentativnom retrospektivom instalacija i skulptura postavljenih u vršačkoj Konkordiji, pojavio se Ilija Šoškić, jedan od autentičnih predstavnika modernizma, umetnik koji je zajedno sa Kunelison, Spoerijem, Ontanijem i drugima, tokom šezdesetih godina pokretao koncept siromašne umetnosti (arte-povera). Na ovim izložbama Šoškić se predstavio objektima koji su materijalizovana posledica mentalnog razrađivanja postavljenog koncepta, najčešće prethodno elaboriranog načinom performansa ili manicom siromašne umetnosti. Svi izloženi radovi definisani su decentnim minimalističkim iskazom.



Tokom devedesetih godina izuzetno je aktivan Szombathy Balint koji priređuje izložbu u Galeriji Likovnog susreta u Subotici, potom i u Galeriji Most u Novom Sadu, u Kanadi realizuje performans Šetnja oko magme, a u Galeriji Zlatno oko performans Zastave. Na svim tim nastupima ovaj istaknuti akter umetnosti sedamdesetih je prezentovao svoje konceptualističko poverenje u tzv. novu umetnost i "nezavršeni projekat modernizma" (Habermas).

Jedan drugi akter iz vojvođanske konceptuale, Miroslav Mandić, u okviru svog desetogodišnjeg megaprojekta hodanja Ruža lutanja, posle hiljadu kilometara realizovanih na svakoj stopi Evrope, u periodu od 7. novembra 1994. do 14. februara 1995. godine, ostvaruje autorski poduhvat nazvan Sva sela Vojvodine realizujući umetničke programe i akcije tokom stodnevno hodanja. U aktuelnom trenutku od 29. marta do 6. jula 1996. godine, Mandić hoda u novosadskom Dunavskom parku svoj projekat 101 dan hodanja za 101 godinu Ernesta Jüngerera.

Ovom pregledu svih onih dešavanja na umetničkoj sceni Vojvodine koja su uticala na formiranje jedne obnovljene modernističke atmosfere, svakako treba pridodati i značajno prisustvo dr Jerka Denegrija u umetničkim zbivanjima ovog podneblja. Denegri tokom devedesetih godina veoma često objavljuje svoje tekstove i učestvuje u brojnim izložbenim projektima i akcijama saradujući sa vojvođanskim galerijama (Galerija savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, Savremena galerija u Pančevu, Likovni susret u Subotici, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko u Novom Sadu) i časopisima (Polja, Projekta(r)t, Košava, Transkatalog i dr.). Saraduje sa novosadskim izdavačkim kućama Svetovi i Prometej, učestvujući u projektima štampanja knjiga Olive, Dorflesa te posebno interesantnog izdanja Hajnriha Kloca, Umetnost u XX veku (Moderna, postmoderna, druga moderna) te knjiga Grindberga i Rozenberga koje su u pripremi. Ovakvom aktivnošću Denegri doprinosi prenebregavanju ukinute komunikacije sa svetom tokom prve polovine devedesetih. Istovremeno, kod istih izdavača Denegriju su u Novom Sadu izašle tri knjige. Dve štampane kod Svetova – Pedesete: teme srpske umetnosti (1993) i Šezdesete: teme srpske umetnosti (1995) predstavljaju razmatranje autoritativnog kritičara iz pozicija svedoka i saučesnika, mogućih teorijsko-kritičkih refleksija sa jednog radikalno modernističkog gledišta zasnovanog na ideji progresivnog razvoja umetnosti u okviru internacionalnih megaprojekata modernosti. U knjizi Fragmenti (Prometej, 1994. godine) posvećenoj umetnosti u Vojvodini u periodu od šezdesetih do devedesetih godina, Denegri, zapravo, proverava svoju tezu o tzv. drugoj liniji. Ponovo se radi o sagledavanju procesa realizacije projekata modernizma koji su, u likovnoj kritici i u novijoj vojvođanskoj istoriji umetnosti (pogotovo onoj koncipiranoj i zabeleženoj u izdanjima Galerije savremene likovne umetnosti) najčešće bili zanemareni u korist favorizovanog tradicionalističkog shvatanja umetnosti i njenog smisla.

#### Tendencije devedesetih: Energije, hijatusi modernizma i postmodernizma, diskretni modernizam

Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, u saradnji sa Umetničkom radionicom Aurora, tokom 1995. godine u Galeriji Konkordija u Vršcu priređuje veliku izložbu s naslovom Energije, a tokom 1996. godine u Galeriji Zlatno oko u Novom Sadu i dva konceptijska kompleksa izložbi. Ciklus Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma koncipirao je dr Miško Šuvaković koji je na sedam samostalnih postavki predstavio, uglavnom,



beogradske umetnike (osim Dragomira Ugrena koji živi i radi u Novom Sadu, svi ostali umetnici su iz Beograda – Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Aleksandar Dimitrijević, Nikola Pilipović, Marija Vauda i Neša Paripović). Ciklus Tendencije devedesetih: diskretni modernizam posvećen je vojvođanskoj sceni sagledanoj kroz pet tematskih izložbenih celina: Slikarstvo: monohromija (Dragomir Ugren, Milica Kuzmanov–Mrđa te Ratko Kulić koji učestvuje i na ostalim izložbama radom koji se, iz izložbe u izložbu, transformiše i preformuliše); Slikarstvo: materija (Višnja Petrović, Olja Marić, Mirjana Subotin–Nikolić, Biljana Bakaluca, Kulić); Skulptura; konstrukcija, minimalizam (Rastislav Škulec, Živko Grozdanić, Kulić), Koncept: neokonceptualizam (Igor Antić, Szombathy Balint, autorski par Staniša Dautović–Branislav Petrić, Grupa Apsolutno i Kulić) i Video: video (Aleksandar Davić). Na ovim izložbama su okupljeni autori koji su veoma bliski atmosferi obnovljenog modernizma, oni autori koji teže racionalističkom obliku, svedenoj formi, neekspresionizmu i osnaženoj konceptualnoj podlozi dela.

Šuvakovićeva konstatacija dijagnosticira stanje u umetničkim aktuelnostima: “Umetnost devedesetih je složeno polje fenomena, hijatusa (zev, otklon, razlika, raskol, međuprostor) tematizacija, problematizacija i korekcija odnosa modernizma i



postmodernizma. Umetnost na kraju dvadesetog veka nije moguće opisati na osnovu jednostavnih dijalektičkih i pravolinijskih smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. U pitanju su složene produkcije: (1) u kojima se odnosi modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljenih i preuzimajućih efekata, i (2) koje nisu usmerene samo na stvaranje dela, već svako delo realizuje posebni mogući svet umetnosti... Nastaju dela koja pokazuju da više nisu mimezisi i tematizacije istorijskog modernizma, već korekcije modernističkih mitova ili razvijanja modernističkih problema do onih tehnoloških, materijalnih i optičkih dimenzija koje su u istorijskom modernizmu bile neizvodljive”.

Pokazalo se, brojnim i izvanredno važnim i značajnim izložbama koje su priređivane od početka tekuće decenije, a pogotovo izložbom Energije, te izložbama u ciklusima Tendencija devedesetih: hijatusi postmodernizma i modernizma i Diskretni modernizam, da u vojvođanskim prostorima, sredinom devedesetih, postoji jedna intenzivna i inovirana scena. Niz postavki, događanja i aktera koji su svojim ostvarenjima menjali klimu u vršnim pozicijama aktuelnih zbivanja, i nagoveštavali nekakve nove tendencije kojima se drastično raskida sa bilo kakvim oblicima one (neo)ekspresionističke uzbuđenosti koja je poticala iz naglašenog subjektivizma, iz onog prava na subjektivizam koji je postmo-

dernističkom konceptu donosio prenatrpene i teško čitljive ikonografije. Taj ničim neobuzdavani subjektivizam je potpuno ukinuo funkcionalizaciju relacije umetnost–društvo i prebacio se na intimistički redukovani odnos umetnik–gledalac, u kojem je gledaočeva percepcija bila moguća tek pri dostignutom stanju umetnikove subjektivističke svesti upotrebljene prilikom stvaralačkog čina i nastanka dela. Hlađenje te ekspresionističke tenzije, svi oni ostvareni postupci koji su podrazumevali kontrolisanost gesta i emocionalnih izliva, racionalističko ponašanje i nekakav redukovani plastički iskaz (geometrija, konstrukcija, minimalizam, monohromija...), posebno činjenica da se “posle razbarušenosti neoekspresionizma umetnost ponovo vraća pozivanju logike i filozofije umetnosti redukcijom učešća personalnog” kako je to zapazio Germano Celant označavajući tu pojavu kao neokonceptualističku, kao i jedna konstatacija Rosalind Krauss “da je vizuelno iskustvo modernizma izrazito optičkog karaktera”, upućuju nas da u aktuelnoj vojvođanskoj umetnosti, u kojoj su upravo takve osobenosti na sceni, prepoznamo nekakav diskretni modernizam i njemu primeren obnoviteljski duh.

U slikarstvu se problematizuje površina kao autentična osobenost pikturnog medija, osobina koju slikarstvo ne deli ni sa jednom drugom umetnošću. U ciklusu Tendencije devedesetih: diskretni modernizam dve postavke su bile posvećene slici.

U prvaj su predstavljena ostvarenja koja na jedan sasvim pročišćen,



reduktivistički, minimalistički i monohromijski način akcentuju površinu kao osnovnu karakterističnost slike, dok su u drugoj postavci prezentovane slike sa izrazito materijalizovanom površinom (slikom) i površinom koja je istovremeno i naslikana i napravljena te takva slika na jedan eklatantan način postaje novi, sasvim zaseban predmet.

U skulpturi, koja se u vojvođanskim likovnim zbivanjima može označiti kao vesnik obnoviteljskih modernističkih ideja što su se pojavljivale početkom ove decenije, prevladavaju principi konstruktivizma i minimalizma obloženi u nekakvu novu duhovnost primerenu atmosferi sredine devedesetih godina.

Jedan od specifikuma aktuelnih zbivanja u vojvođanskoj umetnosti jeste pojava neokonceptualističkih nastojanja (sasvim podudarnih Čelanteovoj konstataciji), kao svojevrsni eho onih intenzivnih zbivanja u umetnosti koja su se dešavala tokom kasnih šezdesetih i tokom sedamdesetih u okviru konceptualizma, koja su dugo bila prećutkivana i zaboravljena, a koja se tek tokom devedesetih reafirmiše nekolikim retrospektivnim izložbama (Verbumprogram, Grupa KÓD i (Ξ), reaktuelizovanim aktivnostima autentičnih aktera nove umetničke prakse tokom devedesetih (Matković koji je preminuo novembra 1994. godine, Balint Szombathy, Miroslav Mandić i drugi) te svojevrsnim ehom onog duha konceptualizma sedamdesetih koji je zadirao u jezičku strukturu, u analizu bića i funkcije umetnosti preformulisanih i primerenih aktuelnom trenutku modernizma posle postmoderne (Ex nihilo, Apsolutno, Tišma, Supek, Grahovac i drugi). U video-opusu Aleksandra Davića prepoznaju se slične reaktuelizovane osobenosti, ali i jedna autentična pripadnost ekranskoj paradigmi devedesetih i svim tehnološkim mogućnostima video-medija i njegovih optičkih dimenzija bliskih ovom vremenu, a neizvodljivih tokom perioda istorijskog modernizma.

Ovi primeri tzv. novog modernizma u umetnosti devedesetih, ipak se ne mogu, i pored svih svojih vidljivih osobenosti (neekspresivnost, konstrukcija, minimalizam, analitičnost, istraživanje u domenu jezika i medija, otvorenost i dr.), bar u vojvođanskom likovnom prostoru, poistovetiti sa istorijskim modernizmom, niti sa njegovom izvornom obnoviteljskom snagom. Pre bi se moglo konstatovati da se radi o obnavljanju principa modernizma, onih principa koji po ideji projekta u umetnosti Đulija Karla Argana, umetnosti obezbeđuju dalji razvoj, progres i vitalitet. Moguće je, u aktuelnom trenutku govoriti o diskretnom modernizmu, o modernizmu koji se nije pojavio iznenada i dramatično poput nekih prethodnih drastičnih promena, o modernizmu koji ne prevazilazi nivo sopstvenih principa i o modernizmu koji je proisticao iz logičnog i skladnog kontinuiteta dosadašnjeg stvaralaštva njegovih aktera koji su preživeli i proživeli postmodernu i njenu karakterističnu prožetost značajnom dozom subjektivizma. Diskretnost novog modernizma je vidljiva i u njegovoj nerastrostranjenosti, u tihoj stvaralačkoj egzistentnosti opusa pojedinih, uglavnom afirmisanih i formiranih umetnika, onih stvaralaca koji su sopstvenu umetničku praksu shvatili kao mogućnost bavljenja umetnošću kao modelom koji je moguće nametnuti društvu i drugim praksama poput efikasnog i delotvornog recepta primerenog aktuelnom trenutku još uvek trajuće epohalne krize. Tragajući unutar sebe, ova umetnost nastoji da dopre do sopstvene suštine, do sopstvenih ontoloških kvaliteta kako bi se njene poruke mogle primati kao univerzalne. Na taj način, novi, diskretni modernizam nastoji da reafirmiše značenje odnosa umetnost–društvo, odnosa koji danas ima sudbinsko značenje za umetnost ali i za duhovne vrednosti društva, sveta i vremena u kome živimo.

Projeka(r)†, br. 7, Novi Sad, jul 1996, str. 84–88,

Pregled, br. 6 (Katalog izložbe Tendencije devedesetih: diskretni modernizam), Centar za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", Novi Sad, 1996.

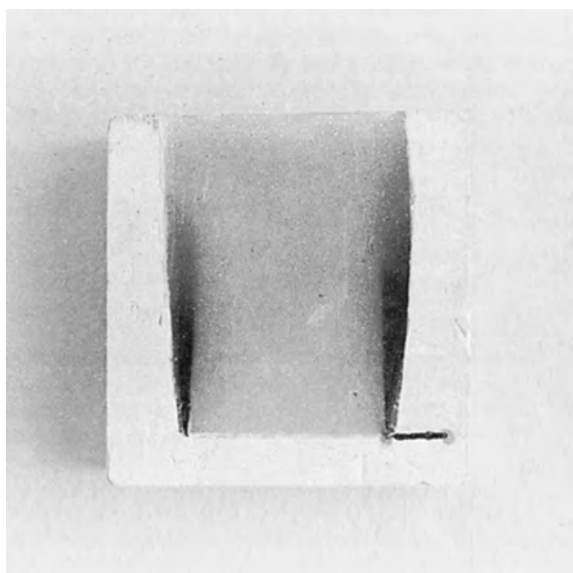




## TENDENCIJE DEVEDESETIH: DISKRETNi MODERNIZAM

### MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

U poslednjih nekoliko godina Galerija Zlatno oko postala je jedna od vodećih vojvođanskih i jugoslovenskih institucija savremene umetnosti. Ona ne samo da prati aktuelnu umetničku produkciju, već i aktivno učestvuje u njenom umetničkom, teorijskom i ekonomskom artikulisanju i promovisanju. Time se pojam i pojavnost galerije metaforično određuje konceptom umetničke mašine. Galerija je i produkcija (mesto gde se produkuje) i prostor izlaganja (mesto gde se umetnost pokazuje) i tekst (mesto gde se umetnost uvodi u hermeneutičke krugove produkcije, razmene i potrošnje smisla, značenja i vrednosti). Direktor galerije Sava Stepanov koncipirao je seriju od osam izložbi pod zajedničkim naslovom Tendencije devedesetih: diskretni modernizam. Serija izložbi se nastavlja na interesovanja za eksplikaciju modernističkog impulsa (preplete modernizma i postmodernizma), koja su naznačena Vršackim bijenalom (1994) i serijom izložbi Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma održanoj u Galeriji Zlatno oko od decembra 1995. do aprila 1996. (Dragomir Ugren, Aleksandar Dimitrijević, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Marija Vauda, Nikola Pilipović i Neša Paripović), a projekt korespondira i seriji radionica održanoj u beogradskoj Galeriji SKC-a tokom maja 1996. (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić, Neda Kovinić, Mima Orlović, Tanja Ristovski, Nataša Teofilović). Navedene izložbe ukazuju na klimu koja je omogućila talas apstraktnog, formalističkog i visokoestetizovanog umetničkog rada. Desio se neočekivani obrt od druge linije ka prvoj liniji. Umetnost, koja je uobičajeno nastajala na margini potisnuta od institucionalno vladajućeg umerenog modernizma i umerenog postmodernizma, preuzela je vodeću ulogu. To je postigla svojom monumentalnošću, konceptualnom determinisanošću i ekstatičkim estetskim egzibicionizmom.



Serija izložbi Tendencije devedesetih: diskretni modernizam je koncipirana kao pregled novih tendencija u vojvođanskoj umetnosti tokom poslednjih par godina. Vojvođanska scena se još jednom pokazuje kao izuzetna srednjoevropska kontekstualizacija visokog modernizma. Vojvođanska umetnička scena je danas raznovrsna i provokativna u svom kosmopolitizmu (od internacionalne do trans produkcije). Postmoderni zahvat u modernizam se proteže kroz varijantne forme slike, instalacije, skulpture i višemedijskog neokonceptualnog rada. Zamisao instalacije poprima karakter dominantnog postupka (paradigmatskog modela), čak i kada se radi o postavkama (smeštanjima na zid ili u prostor) slike i skulpture. Osnovnu tezu ciklusa izložbi određuju dva iskaza: tendencije devedesetih i diskretni modernizam. Fraza tendencije devedesetih označava da se umetnost poslednje decenije ukazuje kroz prizmu različitih smenjujućih, prožimajućih i suprotstavljajućih svetova umetnosti, a ne kroz subjektivni

izolovani gest. Pod diskretnim modernizmom se razume okret ka modernizmu, njegovo imanentno proučavanje i impliciranje modernog i postmodernog gesta, kao i suptilno-nijansirano traženje hijatusa (zeva, razmaka, razlike) između forme i značenja, forme i čina, značenja i čina, kulture i umetnosti, umetnosti i realnosti.

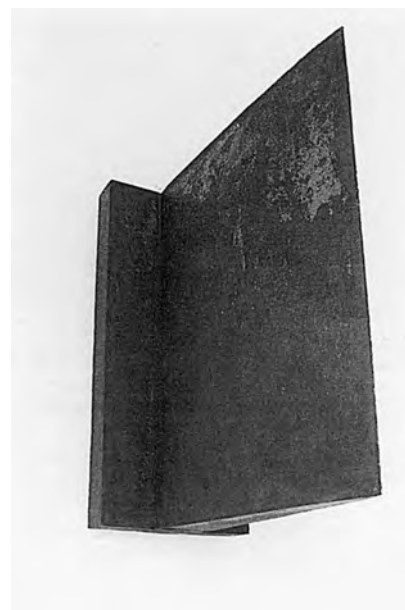
Serija izložbi je klasifikovana u sledeće problemske grupe: Slika: monohromija (Milica Mrđa-Kuzmanov, Ratomir Kulić, Dragomir Ugren), Slika: materija (Višnja Petrović, Olivera Marić, Biljana Bakaluca, Mirjana Subotin-Nikolić, Ratomir Kulić), Skulptura: konstrukcija, minimalizam (Živko Grozdanić, Rastislav Škulec, Ratomir Kulić), Koncept: neokonceptualizam (Igor Antić, Ratomir Kulić), Koncept: neokonceptualizam (Szombathy Balint, Ratomir Kulić), Koncept: neokonceptualizam (Branislav Petrić, Staniša Dautović), Koncept: neokonceptualizam / Video: video (Aleksandar Davić) i Koncept: neokonceptualizam / Apsolutno privremeno (umetnička asocijacija Apsolutno: Zoran Pantelić, Dragan Rakić, Dragan Miletić i Bojana Petrić).

Ovako koncipirana serija izložbi ukazuje na dve globalnije tendencije: novu apstrakciju (slika, skulptura) i neokonceptualizam (instalacija, akcija).

Nova apstrakcija se određuje kao okretanje ka ontologiji i morfologiji prisustva i pojavnosti umetničkog dela (slike i skulpture). Karakteristično je da se i slika i skulptura ne tretiraju kao konačno



delo, već kao element prostornih tekstova o slici, slikarstvu kao umetnosti, skulpturi kao umetnosti. Ako se uporede pozicije Mrđe–Kuzmanov, Kulića i Ugrena, zapaža se da je Miličin rad zasnovan na egzistencijalnom nomadizmu (slika i pozicija slike je trag bića u akciji), Ratomirov rad je konceptualno naddeterminisan (morfologija dela je pojedinačna i specifična funkcija koncepta umetničkog dela), a Dragomirov rad je pikturnalno–ambijentalan (percepcija dela je funkcija suptilnih optičkih otklona od početnog koncepta ili od modernističkom tradicijom kanonizovane koncepcije autonomnog monohromnog plošnog komada). Na izložbi Slika: materija (Petrović, Marić, Bakaluca, Subotin–Nikolić, Kulić) postavke slika su ponuđene kao vizuelni pikturnalni znaci čijom kombinacijom dolazi do strukturalnog preobražaja jednog komada u slikovni tekst. U slučaju skulpture se takođe uspostavljaju suštinske razlike: Škulec radi sa plastičkom minimalističkom autonomijom komada kao komada i njegovom potencijalnom emocijom, Kulić koristi konstruktivno–fenomenološki princip da pokaže relativnost statusa umetničkog dela pokazanog kao slike, skulpture, reljefa ili koncepta, a Grozdanić pokazuje kako se elementi dišanoske tradicije (objekti) preobražavaju u plastički poredak skulpture i kako se plastički poredak skulpture dekonstruiše do svojih polaznih para–ready made elemenata.



Neokonceptualne produkcije se određuju kao okretanje od ontologije i morfologije prisustva i pojavnosti umetničkog dela ka artificijelnom (veštačkom) i arbitrarnom (proizvoljnom) objektu u središtu sveta (prema Jeanu Baudrillardu) koji jeste simptom ideologije, kulture, medijske realnosti, arhitekture i umetnosti. Neokonceptualizam pokazuje da ni jedan objekt kulture po sebi nema značenja, smisao i vrednost, već da svoja trenutna značenja, smisao i vrednost stiče suočavajući se (intertekstualno, interslikovno, intermedijski) sa multipliciranim odnosima sveta kulture. Igor Antić ikoničkim parafrazama dekonstruiše arhitektonski poredak pokazujući njegovu ontološku neuzglobljenost, drugim rečima, ukazuje na put od arhitektonske morfologije (tradicija i moderna) ka arhitektonskom znaku i, još dalje, označitelju (postmoderna). Ratomir Kulić sublimni modernistički poredak apstrakcije dovodi do retoričkog gesta i time se iznutra suprotstavlja neokonceptualnoj arbitrarnosti i artificijelnosti fetišiziranog objekta bez subjekta. Szombathy Balint postavlja instalaciju ready made kao prostorni politički tekst kojim se paraestetički dekonstruišu objektni diskursi komunističke ere. Njegov gest je ciničan, u otklonu je i okrenut ka simulaciji mesta smrti znaka. Pokazuje se kako u postkomunističkoj eri znaci totalitarne moći postaju prazne ljuštare (označiteljski otpad). Umetnička asocijacija Apsolutno radi sa sličnom mehanikom (mašinom želje) pokazujući kako krhotine realnosti (označiteljski tragovi) postaju privremeni i trenutni činovi i situacije. Oni rade sa praznim mestom odsutnog (zaturenog) smisla, sa entropijom Imaginarnog i Simboličkog, odnosno sa izranjanjem užasa Realnog koje zjapi usred simboličkih tragova svakodnevnice kulture. Branislav Petrić i Staniša Dautović stvaraju simulacijski (prividni) prostor medijske i značenjske manipulacije. Nastali ambijent je jedan mogući para–bio–tehno svet (ekran, mreža, svetiljke, ptice/vrapci, metafore tehnopolitike, biopolitike) koji kao označitelj prima značenje fragmentiranih životnih priča i fikcionalizacija poznog doba. Aleksandar Davić se koncentriše na nekoncentrisanosti (rasutosti) ekranske slike pogleda (video–postavke). Ekranska simulacija relativizuje recepciju (ko koga gleda, ko je objekt, a ko je subjekt, gde je referentni svet)

Na seriji izložbi izdvojio se Ratomir Kulić koji je jedan morfološki predznak (zidni crtež) sprovodio kroz različite transformacije menjajući na uzorku materijalne (morfološke), fenomenološke (konceptualno–perceptivne) i, time, stilske karakterizacije. Kulić je kroz seriju realizacija demonstrirao prirodu postmodernog nomadizma modernističkim sredstvima (monohromija, kontura, ploha, konstrukcija, aikoničnost), odnosno, pokazao je kako se preplet modernizma i postmodernizma uspostavlja kroz trenutne i suptilne (diskretne) odnose varijantnih i invarijantnih gestova.

Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, april–maj 1996. Pregled br. 6 (Katalog izložbe Tendencije 90–ih: diskretni modernizam), Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko 1996.

Dnevnik, Novi Sad, 19. VI 1996. godine, str. 17





## TENDENCIJE DEVEDESETIH: HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA





## PROJEKAT TENDENCIJE DEVEDESETIH: HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA

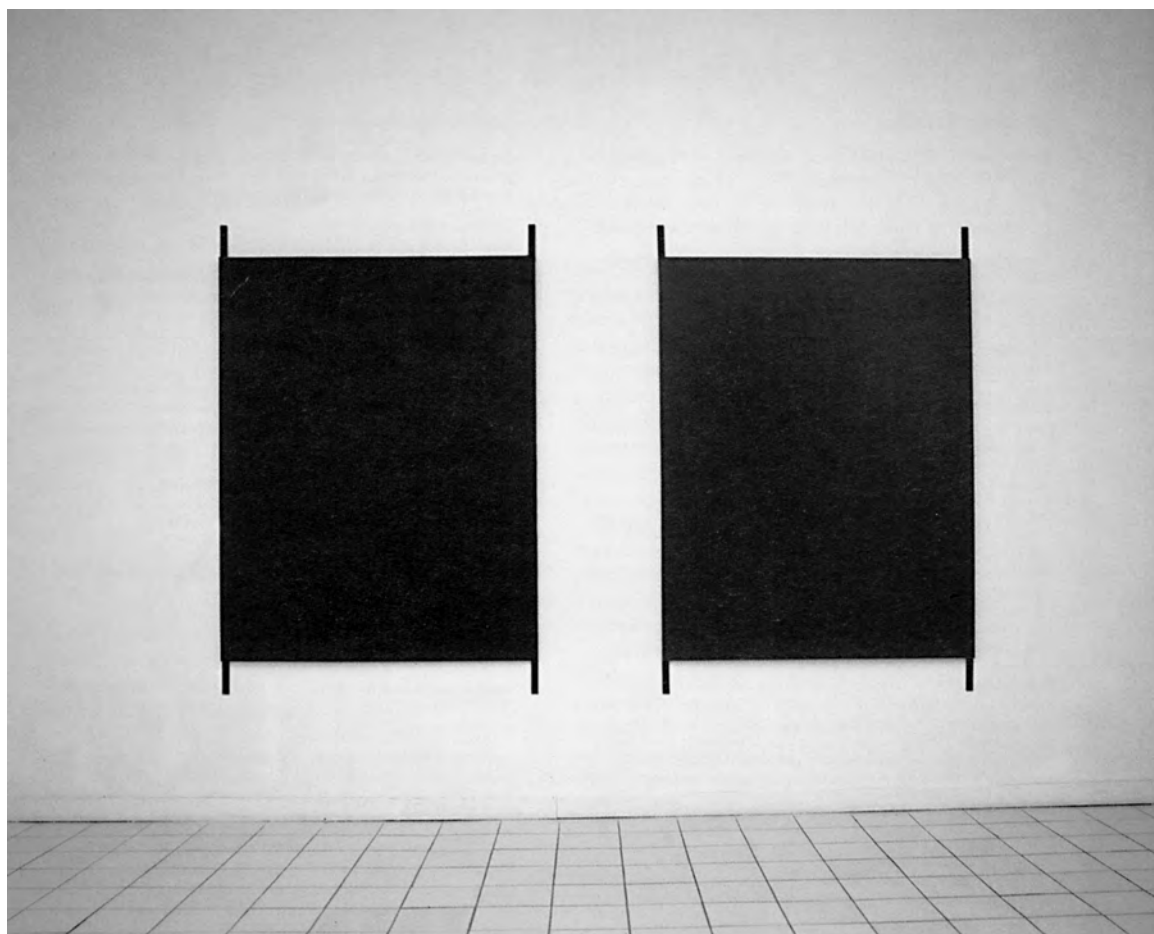
### SAVA STEPANOV

Tokom devedesetih godina, na jedan diskretan način, usred vitalnog tkiva postmodernističke umetnosti, započet je proces obnove modernizma. Tom prilikom, umesto promene sa dramatičnim obrtom, infiltracijom modernističkih ideja stvoren je svojevrsni preplet dveju tendencija, njihovog korespondiranja, suprotstavljanja i prožimanja. U takvim okolnostima začeto je ponovno preispitivanje modernističke tradicije, razvijanje modernističkih principa i obnavljanje autentičnih jezičkih promišljanja slikarstva i skulpture.

Taj obnovljeni, Novi ili Drugi modernizam je u našoj aktuelnoj umetnosti ona problematika i ona tendencija koju prezentuje ciklus izložbi Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma a koji je za Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko koncipirao dr Miško Šuvaković, teoretičar umetnosti iz Beograda. Samostalnim izložbama Dragomira Ugrena, Aleksandra Dimitrijevića, Ivana Ilića, Mirjane Đorđević, Nikole Pilipovića, Marije Vaude i Neše Paripovića, ukazano je na konceptijska poglavlja Druga monohromija, Tehnoestetsko, Imanentna kritika forme i Dekonstrukcija za koje Šuvaković smatra da su najznačajnije tačke aktuelnih modernističkih nastojanja. Ovaj ciklus Galerija Zlatno oko je realizovala tako što je u praksi proveravala mogućnost delovanja jednog sistema umetnosti o kojem je svojevremeno govorio Oliva i koji podrazumeva uzročno–posledični lanac odnosa na relaciji umetničko delo i umetnička praksa – kritika – galerija – medij – tržište. U Centru za vizuelnu kulturu Zlatno oko taj odnos je interno shvaćen i postavljen unutar vlastite organizovanosti, unutar jednog odista svedenog sistema kojim se pokušava nametnuti profesionalno shvatanje funkcionalizacije galerije koja se bavi aktuelnim pojavama u umetnosti tokom devedesetih. Naravno, pri tome je veoma prisutna svest o aktuelnoj situaciji na jugoslovenskoj umetničkoj sceni koja je polarizovana i obeležena nametanjem i nadmetanjem suprotstavljenih stavova i shvatanja umetnosti i kod umetnika i kod kritičara. Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko je, ovoga puta, okupio aktore i saradnike naklonjene idejama obnavljanja principa modernizma – umetnike i kritičare – podržao i promovisao njihova nastojanja, prvo omogućivši

representativne izložbene prezentacije dela, kompletnu opremu izložbi (postavka, dokumentacija, propratni štampani materijal, reprezentativni katalog), autoritativne tekstove kritičkih promišljanja odabrane konceptijske problematike, medijskom promocijom, pa i pokušajem da se uspostavi kontakt sa tržištem štampanjem i prodajom mape grafika sa listovima autora koji su izlagali u okviru ovog ciklusa.

Ovim projektom Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko je ostvario svoje osnovne konceptijske namere: da bude galerija koja ak-



Aleksandar Dimitrijević, Instalacija, 1996, drvo, plastični materijal, crna uljana boja, 2x75x135 cm.







tivno učestvuje u aktuelnostima jugoslovenske savremene umetnosti. Zbog toga smo uvereni da je ciklusom izložbi i čitavim projektom Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma ostvaren značajan prilog za sagledavanje onoga što se zbiva u vršnim pozicijama aktuelnosti naše umetnosti, prilog koji će podjednako biti primenljiv i za one sudove koji će u aktuelnoj kritici biti valorizovani danas ali i prilog koji će se, kritički sagledan i valorizovan, naći i u nekoj budućoj istoriji jugoslovenske umetnosti.

Katalog izložbe Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, decembar 1995 – april 1996.

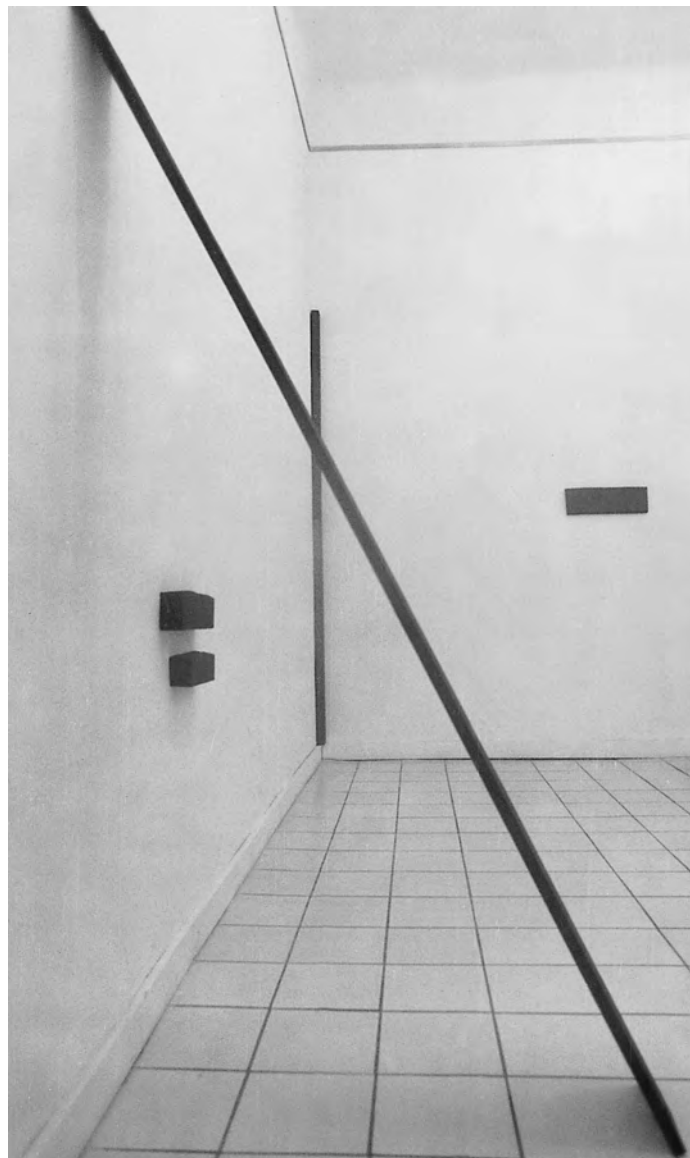
## **MOGUĆNOST PROJEKTA, STROGA MISAO I UPIS ČVRSTOG SUBJEKTA U UMETNOSTI SREDINE DEVEDESETIH**

### **JEŠA DENEGRİ**

Danas je ovdašnja umetnička scena neprijatno razdrobljena, razmrvljena, raskoljena, netrpeljivo kompetitivna, doslovno pluralistična, ali ne u tolerantnom smislu prihvatanja i uvažavanja Razlike, nego u mrzovoljnom podnošenju Drugog čije se postojanje nužno prima kao sudbinska neminovnost. Izolacija od međunarodnog umetničkog sveta uslovlila je autarhiju koja je veoma pogodovala lokalno i lokalistički nastrojenoj većini u domaćim umetničkim krugovima, a možda je još više nego ikada ranije usamila one koji nisu mogli, znali ili hteli da se uključe u samozadovoljno zatvorene sredine. No, izlazak za tu manjinu nađen je u još uvek mogućoj uporednosti postojanja međusobno gotovo nedodirljivih umetničkih krugova: tačno je, naime, rečeno da danas i ovde umesto o (jednoj) umetničkoj makrosцени ima jedino razloga da se govori o mnoštvu parcijalnih mikrosцени među kojima skoro da nema prožimanja, saradnje, kontakata, razumevanja.

Ova tvrda i mučna atmosfera generirala je duhovno stanje iz kojega je tokom poslednjih godina počelo da izbija na videlo, između niza ostalih, jedno određeno raspoloženje koje je u tekućoj umetničkoj produkciji našlo svoja ispoljenja u jezicima i postupcima koji su još jednom, ali na drugačiji način nego ranije, težili sažetostima i konciznostima umetničkih izjava, a ove su opet bile znak umetničkog asketizma kao psihološke posledice asketskog (drugim rečima skromnog i oskudnog) življenja u prilikama u kojima je bavljenje umetnošću kao isključivo sopstvenom vokacijom, dakle umetnošću za sebe i po sebi, bilo dovedeno skoro do krajnjeg ruba materijalnog održanja.

U takvoj situaciji počeli su da kod jednog dela domaće kritike ulaze u upotrebu teze i termini poput onih obnova modernog projekta, moderna posle postmoderne, neomoderna, druga moderna i sl. koje – kao uostalom i sve prethodne – nisu ovde bile iznađene, nego su se pozivale na neke poznate teorijske postavke čiji su autori (Menna, Brejc, Klotz i dr.) u ovom slučaju bili čitani i prihvatani, citirani i interpretirani iz različitih principijelnih ili strategijskih povoda i razloga (dodajmo tome još

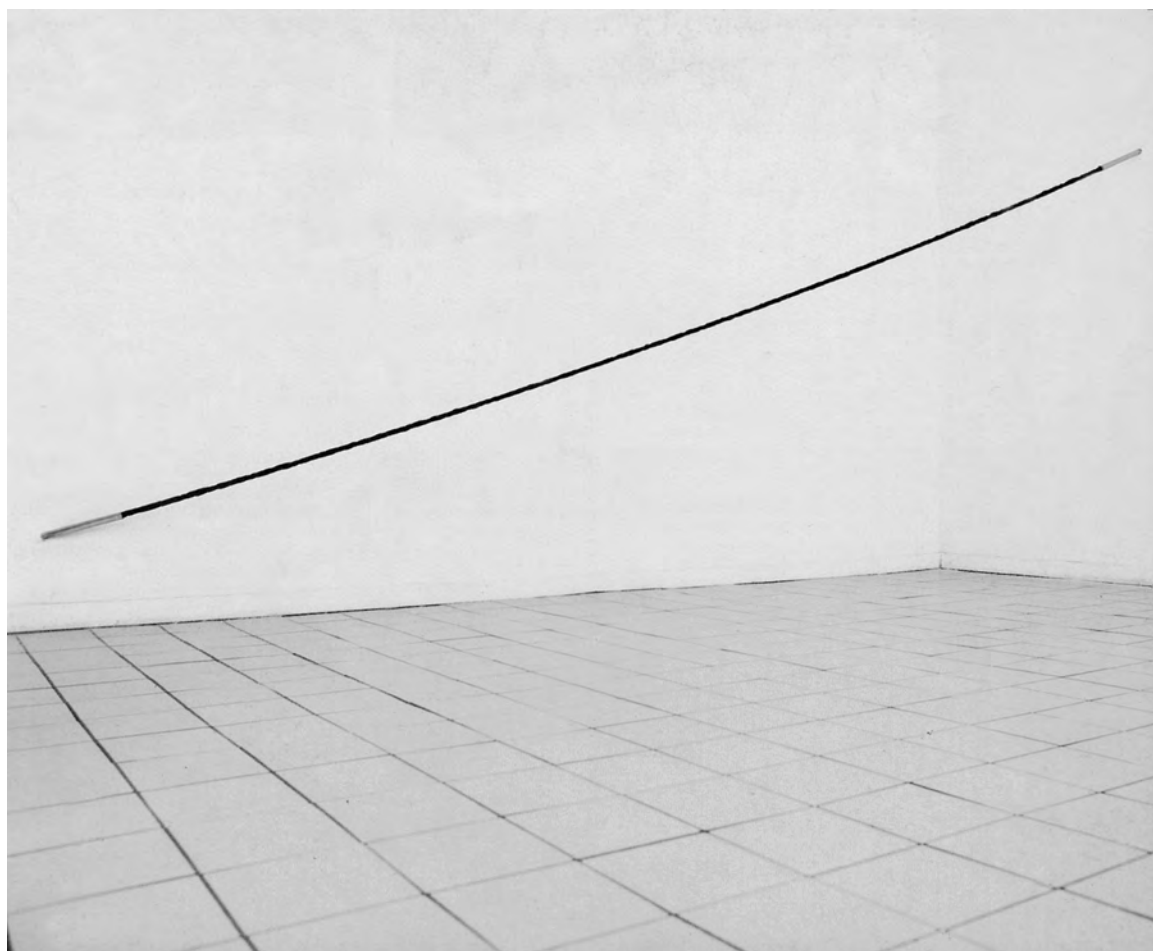


Dragomir Ugren, (deo instalacije), 1996.





u prilog da je i glavni zastupnik tipične postmodernističke ideje transavangarde Bonito Oliva nedavno govorio o “suptilnom i tihom povratku umetnosti ka projektu”, što je prepoznavao u “jasno definisanoj arhitekturi forme”). Iako je, takođe, bilo i prilika za dovođenje u pitanje, čak i otvoreno odbacivanje pomenutih krilatica, one su ipak mogle da posluže zato da u jednom sažetom, ali zato vrlo relevantnom krilu domaće umetničke produkcije označe promene koje su u njoj sasvim evidentno izbile na videlo od početka do sredine devedesetih godina. Prakse na koje su se, naime, odnosile i primenjivale pomenute krilatice bile su prakse u kojima je upotreba reduktivne, apstraktne i neikoničke forme u medijima slikarstva, skulpture i instalacija, gotovo po pravilu utemeljenih u mentalnim postulatima, zamenila upotrebu narativne i citatne predstave izvedene pretežno u manuelnosti slikanja i vajanja kao tipičnih postupaka neoekspresionističkog i transavangardnog rečnika prethodne decenije. Ali nije samo opisana promena jezičkih usmerenja izazivala potrebu za imenovanjem novonastalih pojava pod



znakom neo – i druge moderne; naprotiv, tu je promenu možda još pre uslovljavalo saznanje da su neke temeljne postavke istorijske moderne – kao što su zaštita autonomije umetnosti, naglašavanje duhovnosti umetnosti i umetnosti kao unutrašnje nužnosti, negovanje umetnosti kao analitičkog i autorefleksivnog zahvata, obaveza umetnosti prema rigoroznim oblikovnim postupcima u odgovarajućim medijima i materijalima, u krajnjoj konsekvenciji iskustvo umetnosti kao aktivističkog ponašanja samouverenog subjekta ume-

tnika – bili uzorni parametri pojedinih protagonista umetnosti devedesetih u njihovom suočenju sa okolnom realnošću postojanja, pri čemu su upravo pomenuti vrednosni modeli utemeljeni na tradicijama visoke i pozne moderne mogli da se ukažu kao podsticajne protivteže i protivodgovori sveopštoj krizi u kojoj je formiran, nastao i razvijao se rad umetnika koji će se naći okupljeni u seriji izložbi (postavki, instalacija) u novosadskom Centru za vizuelnu kulturu Zlatno oko.

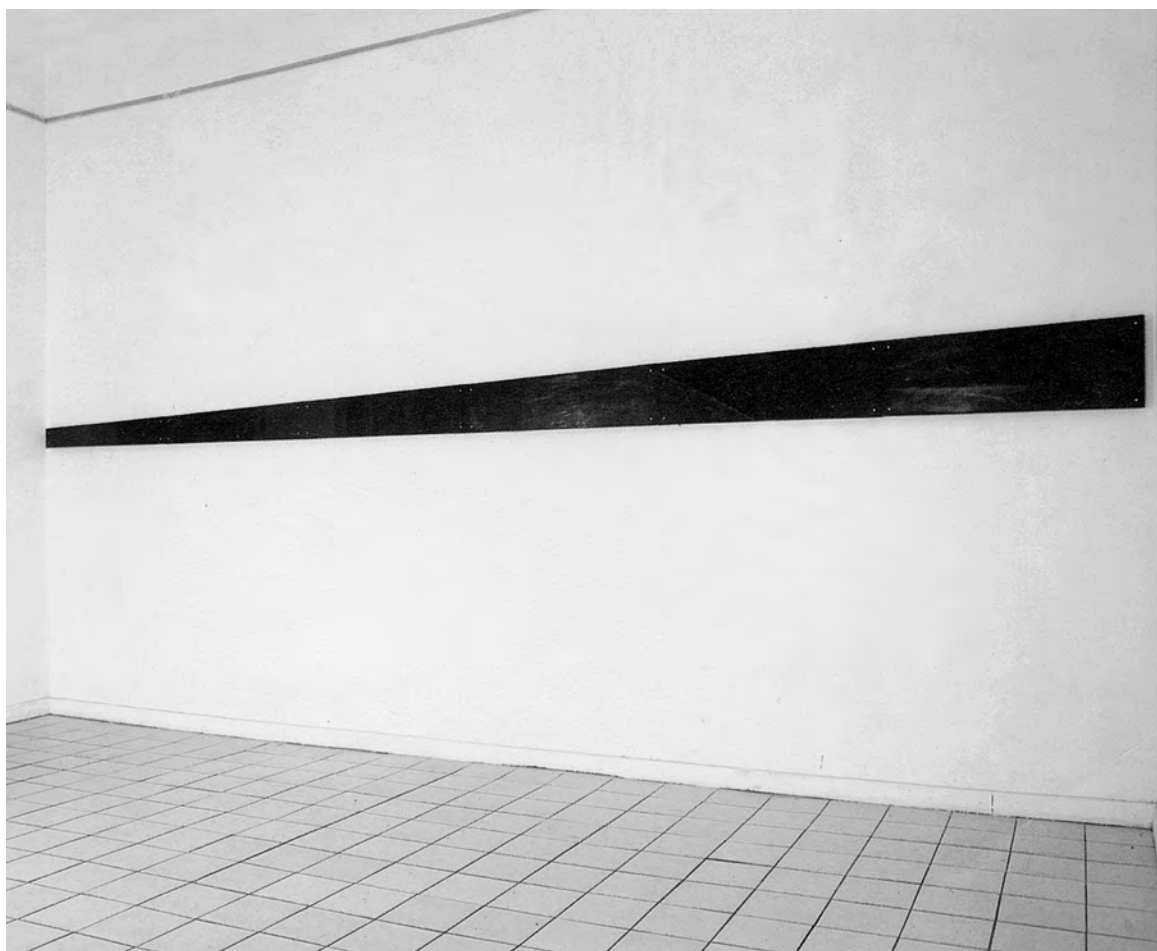
Prema uvidu i tumačenju autora ove serije nastupa, pozvani umetnici kao markantni predstavnici domaće umetnosti prve polovine devedesetih, odreda, iako na vrlo različite individualne načine, kreću se u područjima prožimanja, preplitanja i preklapanja (u pozicijama zeva/veza, kako je figurativno rečeno) izvesnih karakterističnih postulata nedavne modernističke tradicije sa recentnim postmodernističkim strategijama, a lokacije tih ukrštanja viđene su u uslovnim kategorijama kao što su jednobojno površinsko slikarstvo, tehno instalacije, antiformalne instalacije i instalacije zidnog crteža i zvuka, dakle mešanih medija za čije je označavanje korišten filozofski pojam dekonstrukcija. Posredi su, zapravo, principi umetničkih praksi koji su svoja prvobitna ispoljavanja ostvarili tokom šezdesetih godina, a ti principi su u tadašnjim kritičkim terminima bili imenovani pojmovima kao što su monohromno/ahromno (Monochrome Malerei, prema Kultermannu), tehnološko (nove tendencije, novi konstrukti-





vizam, minimalizam), antitehnološko (Arte povera, Antiform), polimedijalno (prošireni pojam umetnosti, po Beuysu). Zbog činjenice da se u svom radu oslanjaju na neke određene (i pomenute) istorijske modele, umetnici okupljeni u ovom ciklusu izložbi odreda bi priznavali i primenjivali postmodernističke postupke referencijalnih oslonaca na iskustva prethodnih pokreta ili pojedinačnih primera. Ali za razliku od tipičnih postmodernističkih operacija u vidu doslovnog navođenja, doradivanja ili dopisivanja predložaka, gde se sa tim predlošcima rukuje kao sa stereotipima ispražnjenih izvornih značenja, gde se namerano teži nivelaciji tekovina visoke umetnosti i produkata masovne kulture i, najzad, gde zbog svega toga postoji distanca od etičkih i ideoloških uplitanja u zamenu za meka, krhka i fina tkanja sofisticiranih jezičkih igara, neomodernističke operacije odmaklih devedesetih poput onih na izložbama u Zlatnom oku, čak i kada su gotovo do krajnosti svedene, uvek su impregnirane ličnim upisima umetnika, bremenite su subjektivnim motivacijama i tenzijama, nikada se ne zadovoljavajući simu-

lakrumima nego težeći izvornim tvorevinama, zalažući se za obnovu duha a ne za reciklažu samih spoljašnjih oblika istorijskih pojava na čija se nasleđa indirektno pozivaju. Upravo zato referentna uporišta ove umetnosti iz sredine devedesetih istovremeno su usmerena ka plastički krajnje preglednim i strukturalno kompaktnim, ali i ideološki pregnantnim jezicima kasnog modernizma poput onih sa početka (monohromno slikarstvo, novi konstruktivizam) i sa kraja šezdesetih godina (siromašna umetnost, prošireni pojam umetnosti).



Od tih prethodnika tražene su sugestije ne jedino u tehničkim postupcima, pri izboru i načinu upotrebe materijala (industrijskih i mašinski precizno obrađenih ili pak odbačenih jeftinih ali opet industrijskog porekla), nego se kod njih, kod tih prethodnika, posebno uvažavala osobina čvrstih i otresitih životnih stavova, britkih i čak subverzivnih izjava koje su se, saobražene ovdašnjim i sadašnjim povodima, evidentno iskazivale kao suprotne i suprotstavljene mnogim okolnim zbivanjima u umetnosti i kulturi, u ukupnoj socijalnoj klimi sredine. Ali ničega, naravno, deklarativno protestnog nema u ovoj umetnosti sasvim svesnoj sopstvene prirode i sopstvene autonomije, takođe i umetnosti koja zbog toga što je čista kao umetnost, ipak, nipošto nije eskapistička nego je upravo kao samosvesna i samoodgovorna vokacija umetnika, psihološki, emotivno, jednom rečju egzistencijalno, utemeljena u današnjem teškom i prema umetnosti, radikalnoj poput ovih sedmero izlagača u Zlatnom oku sasvim nesklonom dobu.

Katalog izložbe Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, decembar 1995 – april 1996.





## OTKLONI STROGE MISLI

### JEŠA DENEGRİ

Najpre serijom uzastopnih izložbi sedmoro umetnika (Dragomir Ugren, Ivan Ilić, Mirjana Đorđević, Aleksandar Dimitrijević, Nikola Pilipović, Marija Vauda, Neša Paripović) u novosadskom Zlatnom oku, potom njihovim zajedničkim nastupom u Paviljonu Veljković, u izboru i po koncepciji Miška Šuvakovića, nastavlja se debata o aktuelnim zbivanjima na domaćoj umetničkoj sceni. Sam termin i teorijsku postavku istaknutu u nazivu ove izložbe (Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma) Šuvaković je koristio pri radu na hrestomatiji tekstova anglo-američkih kritičara (Kuspit, Harrison, Krauss, Morgan, Owens i dr.) za četvrti broj časopisa Projeka(r)† (Hijatusi postmodernizma i modernizma), što upućuje na zaključak da tematika pomenute debate nije jedino ovdašnja i lokalna, nego se vodi i u drugim, umetnički vrlo razvijenim sredinama. Tome govori u prilog još i niz ostalih primera (između ostalog i nedavno kod nas prevedene knjige Menne i Klotza) u kojima se ponovo koriste ili tek uvode pojmovi "moderna projekat" (kod prvog) ili "druga moderna" (kod poslednjeg od pomenutih autora). Prilikom recepcije ovih (i niza ostalih) recentnih ideja ovde među umetnicima i kritičarima postoje (i dobro je da postoje) različiti stavovi i pogledi, što sve govori da je domaća scena današnje umetnosti vrlo živa i aktivna, napeta i napregnuta, podsticajno polemička, izrazito pluralistička, u granicama i izvan granica načelnih teorijskih rasprava.

Pojam hijatusa (sa pododrednicima "zev, otklon, razlika, raskol") koji se koristi u nazivu pomenutog ciklusa izložbi želi da naglasi da se u aktuelnoj umetnosti ne odvijaju smene i zamene pravaca i pokreta, već da su jedino moguća prožimanja, preplitanja, međusobna uzimanja-davanja ne samo različitih jezičkih modela, nego i duhovnih stanja, što se prepoznaju kao tragovi nasleđa i obnovljeni uzori istorijske moderne, ali i kao tekovine klime postmoderne u njihovim međusobno vrlo složenim vezama i odnosima. Prelazeći s načelnog i teorijskog na konkretni teren ovdašnje umetničke produkcije, autor Hijatusa zaključice da je na tom terenu "moguće izdvojiti različite tendencije, pojave ili individualne prakse koje na neočekivan i provokativan način tematizuju, koriguju i transformišu svetove moderne i postmoderne. Iz aktuelne dramatične umetničke scene

izdvajam četiri karakteristična slučaja: 1) nova ili druga monohromija, 2) tehnoestetska produkcija, 3) imanentna kritika forme, 4) dekonstrukcija".

Pomenuta četiri pojma, u kojima se prepoznaju i označavaju karakteristične pojave u umetnosti devedesetih, obeležavaju praksu sledećih umetnika: Dimitrijević i Ugren (monohromija), Đorđević i Ilić (tehno), Pilipović i Vauda (antiforma), Paripović (dekonstrukcija). Posredi su autori vrlo prepoznatljivih ličnih osobina, međusobno dovoljno različiti čak i kada se njihov rad podvodi pod jedan zajednički nazivnik.



Marija Vauda, Skulptura, 1996, svila, gips  
370



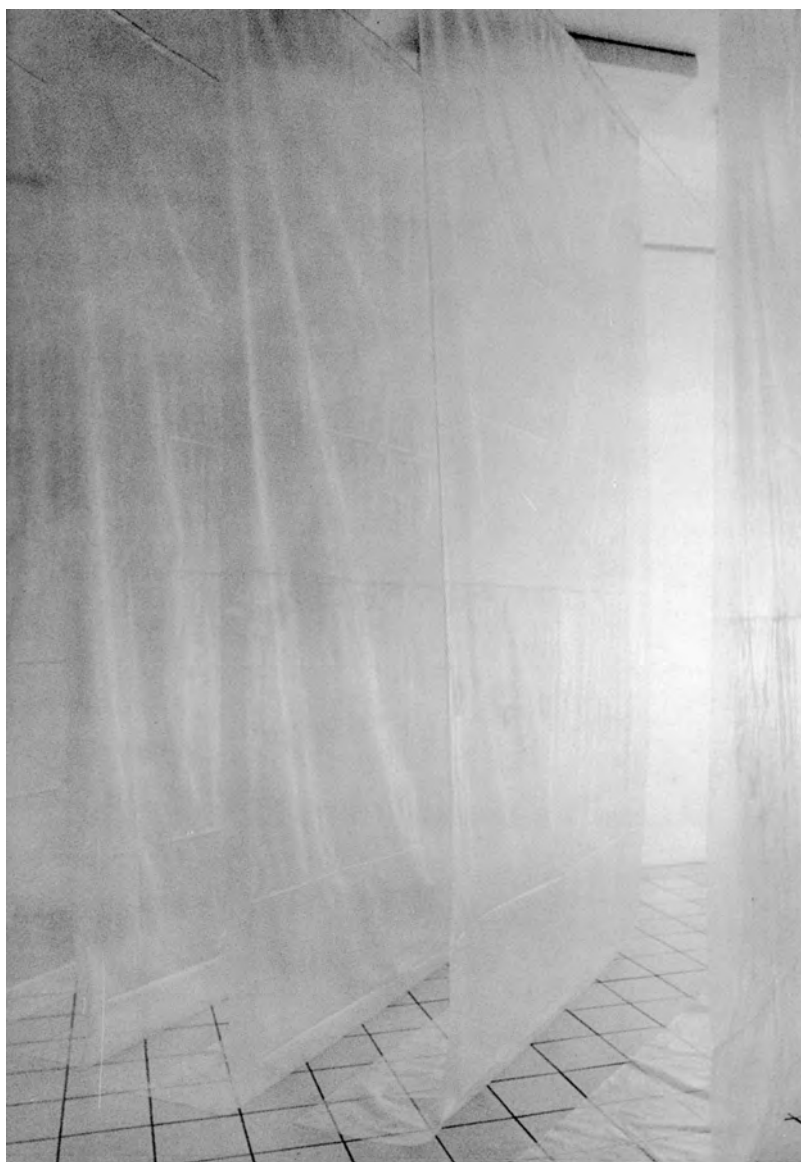
Ali svima je svojstvena – i to opravdava njihovo uključenje u tematiku ove izložbe – svesna revalorizacija ideja, koncepcija i postupaka nastalih u kontekstu kasne moderne, tokom šezdesetih i ranih sedamdesetih, kada tadašnji generalni lik umetnosti stoji u znaku redukcije i minimalizacije vizuelnog izgleda forme, sve do stroge geometrije, uz upotrebu tehničkih sredstava i industrijskih materijala, uvek uz naglašeni mentalni pristup i uz težnju ka sublimnom zračenju rada. Otuda, dakle, proizlaze razlozi i argumenti da se povodom ovih radova uvodi u raspravu pojam modernizma u odnosima “hijatusa” (zeva ili veza) sa pojmom postmodernizma koji ovde ostaje da važi kao generalna oznaka za ukupnu duhovnu klimu istorijskog trenutka u kome ovde izložena dela (naravno, i mnoga druga) u ovoj sredini danas nastaju.

Pored jezičkih svojstava koja se prepoznaju kao aktuelne revalorizacije nekih tipičnih modela odmaklog modernizma (monohromno slikarstvo, minimalizam, neokonstruktivizam, siromašna umetnost i dr.), nasleđe modernizma prepoznaje se u pozicijama sedmoro učesnika novosadske/beogradske serije izložbi još u nekoliko bitnih osobina. To nasleđe prepoznaje se, naime, u ponašanju umetnika koji u tvrdoj atmosferi u kojoj se danas živi i radi izgrađuju rigorozne poglede i objavljuju sažete izjave, bez ikakvog okolišanja, estetskog doradivanja, poetskog profinjavanja. Učesnici ove selekcije nisu, naravno, nikakvi idejni bliskomišljenici; u

istom sastavu okupljeni su ovom prilikom i možda nikada više. Ali, ipak, u sadašnjoj ukupnoj domaćoj umetničkoj sceni kao da trenutno čine jednu od njenih mikroskena koja se upravo po svom asketizmu, drastičnosti i radikalnosti načina izlaganja razlikuje od ostalih okupljanja koja su se u poslednje vreme na toj istoj sceni dešavala. Razlikuju se i po tome što svojim mentalitetom upućuju na srodnosti s novom praksom i drugom linijom sedamdesetih (tu vezu potkrepljuje Paripović kao sudeonik u oba ova konteksta), no ta veza je pre duhovna nego jezička, pre psihološka nego ideološka. Posle više od decenije dugog perioda u kome je dominiralo stanje duha zasnovano na tipično postmodernističkoj “mekoj misli”, ponovo je, naime, u optičaju neko sasvim drugačije stanje duha u kome dolazi do izražaja stroga misao kao upis čvrstog subjekta u medijima i materijalima umetničkih formulacija. Nema, naravno, ničeg konfliktnog u ponašanju ove umetnosti koja odaje vidljive oznake otklona od mnogih ukorenjenih osobina okoline, a u tom insistiranju na sopstvenoj autonomiji očito je da postoji i da se gotovo iz svakog pojedinačnog rada iščitava stav nepristajanja na okolnosti koje trenutno prevladavaju u ovdašnjim ukupnim životnim prilikama.

Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Zlatno oko, Novi Sad, decembar 1995 – april 1996, Paviljon Veljković, Beograd, jun 1996.

Reč, 25, Beograd, septembar 1996, str. 25–26





## **TENDENCIJE DEVEDESETIH: HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

### **1. HIJATUSI**

Umetnost devedesetih je složeno polje fenomena, hijatusa (zev, otklon, razlika, raskol, međuprostor), tematizacija, problematizacija i korekcija odnosa modernizma i postmodernizma. Umetnost na kraju XX veka nije moguće opisivati na osnovu jednostavnih (dijalektičkih, pravolinijskih) smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. U pitanju su složene produkcije: (1) u kojima se odnosi modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljenih i prožimajućih efekata, i (2) koje nisu usmerene samo na stvaranje dela, već svako delo realizuje i posebni mogući svet umetnosti.

Eklektični postmodernizam kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih nastao je dekonstrukcijom velikih fantazama i vizija visokog modernizma i ukazivanjem na zamisli: (1) postistorijskog preuzimanja i transfigurisanja smisla, (2) mekog, decen-triranog i pluralnog subjekta, (3) fikcionalizacije i semantizacije pikturalnog poretka, (4) citatno–montažne dekompozicije, (5) uživanja u slikanju, (6) dekonstrukcije i negacije ideje projekta, (7) entropije figurativnih ikoničkih i paraikoničkih predstava. Slikarski i skulptorski ekspresivno–manuelni rad je fetišiziran do epohalnog kanona. Prve reakcije na ekspresivno–manuelni i fikcionalno–eklektični postmodernizam nastaju polovinom osamdesetih godina formulisanjem neo–geo umetnosti (simulacije geometrijskih paterna), neekspresionizma (tematizacijama medijske kulture i simulacije ekranskog artificijelnog sveta) i britanske nove skulpture (dekonstrukcijom metafizike visokomodernističke skulpture). Devedesete godine započinju neočekivanim postav-ljanjem modernističke tradicije u središte istraživanja. Iz perspektive devedesetih izgleda kao da se eklektični postmodernizam ranih osamdesetih dogodio samo zato da bi se ponovo pokrenula teška i suštinska pitanja modernizma. Prvi pristupi moder-nizmu su izvedeni u postmodernim uslovima, a to znači da nastaju dela zasnovana na rimejku, simulaciji, citatu i fikciona-lizaciji velikih modernističkih tema (identitet umetnika, autonomija umetničkog dela, ontologija dela, industrijska i medijska produkcija dela). U prvom talasu, na prelazu osamdesetih u devedesete, izgledalo je kao da se fikcionalni i eklektični post-modernizam služi efektima modernizma, na analogan način na koji je upotrebljavao romantizam, klasicizam, barok, ekspre-sionizam, metafizičko slikarstvo. Ubrzo zatim nastaju dela koja pokazuju da više nisu mimezisi i tematizacije istorijskog mo-dernizma, već korekcije modernističkih mitova ili razvijanja modernističkih problema do onih tehnoloških, materijalnih i optičkih dimenzija koje su u istorijskom modernizmu bile neizvodljive. Nova umetnička produkcija postaje vrsta asimetričnog moderniz-ma, ona pokazuje kako se spolja može pristupiti modernizmu. U postkomunističkom društvu asimetrični pogled na moder-nizam označava dva meta–istorijska zahteva: (1) konstituisanje novog duha vremena – pokretanje mašina savremenosti – XX vek ne može se završiti u predmodernoj negaciji, već u sopstvenoj teatralizaciji, hipermodernosti, ekspanziji, delirijumu novog, i (2) ukazivanje na traumatična mesta nerealizovane istorijske modernosti u realsocijalizmu. Pokazalo se, takođe, da post-modernizam kao megakultura nema suštinski antimodernistički karakter, već da zauzima veoma različite, trenutne i provoka-tivne pozicije u odnosu na modernizam. Čak i u njenom najeksplicitnijem smislu, postmoderna, ako sledimo, na primer, Lyotarda, jeste uvid u granice, naprsline, propuste, neostvarenosti i fragmente moderne i modernizma. Sredinom devedesetih nailazimo na novu situaciju. Modernizam posle postmodernizma ili druga moderna formuliše se kao pojava koja više ne može da se svodi na binarne odnose moderna–postmoderna, već omogućava nastajanje specifičnih i izuzetnih umetničkih dela i svetova umetnosti imanentnih samoj savremenosti (aktuelnost izbija iz označiteljskog poretka različitih dela). Pokreću se pita-nja: originalnosti, logocentrizma, remek–dela, velikog umetnika, projekta, utopije, atopije, forme, materijalizacije i demateri-jalizacije umetničkog objekta, odnosa objekta, prostora, vremena i energije, optičke racionalnosti i optičkog nesvesnog, grani-ca jezika i istorijske nužnosti naspram semiotičke (simulacijske) arbitarnosti. Moguće je izdvojiti različite tendencije, pojave ili individualne prakse koje na neočekivan i provokativan način tematizuju, koriguju i transformišu svetove moderne i postmo-derne. Iz aktuelne dramatične umetničke scene izdvajam četiri karakteristična slučaja: (1) nova ili druga monohromija, (2) tehnoestetska produkcija, (3) imanentna kritika forme, i (4) dekonstrukcija.

### **2. DRUGA MONOHROMIJA**

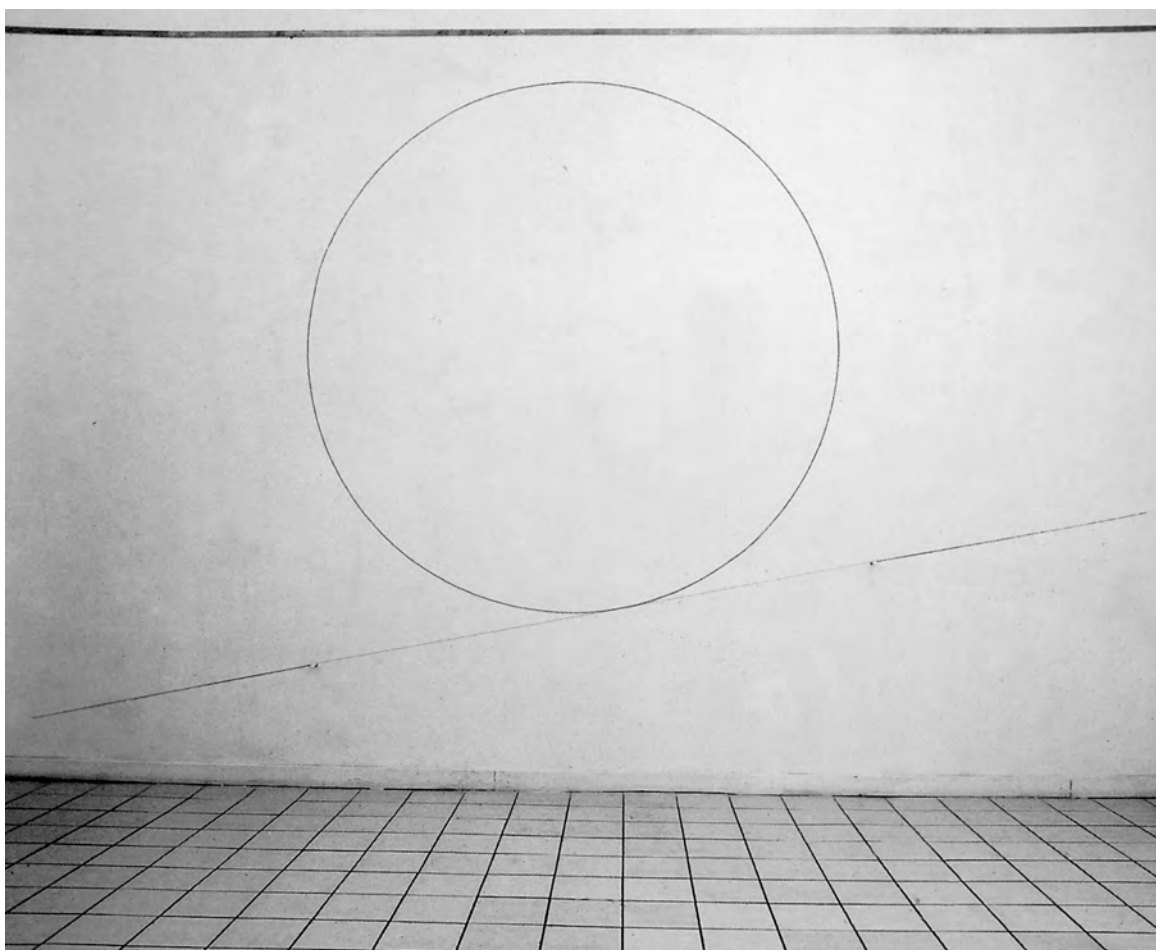
#### **Optički hijatus: Dragomir Ugren**

Instalacijom sa slikama (instalacija kao vizuelni tekst) Dragomir Ugren je postavio sebe (slikara) i svet (slikarstvo) kao





hipotezu rasprave o prirodi jezika slikarstva. To mu je omogućilo da više ne radi u slikarstvu (u fenomenu slikarstva), već sa slikarstvom (materijalnim i konceptualnim te-  
lima svetova slikarstva). Njegova dela su realizovana kao monohromni komadi, odnosno, kao prostorne kombinacije monohromnih komada. Monohromni komadi su plošne pojavnosti (pojedinačne slike, fragmenti slikarstva), objekti sa izraženom trodimenzionalnošću, trakasti komadi). Komadi su postavljeni na zid kao slike, kao instalacije slika, kao trodimenzionalni objekti i



kao prostorni elementi. U pitanju su realizacije koje za efekat imaju: (a) otklon od plohe ka objektu i ka prostornom aranžmanu, (b) one pokazuju preobražaj formalne analitičke propozicije (koncepta) o delu i nastaloj prostornoj instalaciji u optički događaj, i (c) preobražaj optičkog događaja u mentalnu predstavu i mentalne predstave u svest o jeziku slikarstva.

Za razliku od transavangardista i neoekspresionista, koji su završenu istoriju umetnosti Zapada videli kao depo ili arhiv semantičkih motiva, ikonoloških rešenja, ikoničkih naddeterminacija i semioloških praksi prikazivanja ili izražavanja, Ugren istoriju slikarstva posmatra i upotrebljava kao empirijsku formulu strukturiranja materijalnog poretka slikarstva: delo-komad monohromno pikturnalnih svojstava, zidne arhitektonske situacije i konceptualna kombinatorika. Postavka u Galeriji Zlatno oko istovremeno uspostavlja radikalnu autonomiju slike (monohromija) i narušava autonomiju njenim uklapanjem u ambijentalni sistem pikturnalno-prostorno-optičkih efekata. Nastaje niz razlika: slika kao mesto jedne suptilne boje, prostor kao struktura slika, prostorna slika, prostor kao okruženje optičkog i telesnog događaja. Instalacijom Ugren uspostavlja neverbalno interpretativno kruženje između plohe, objektnog određenja prostora i optičkih učinaka. Instalacijom se na konceptualnom planu formira jedan optički hijatus (međuprostor razlika i efekata) monohromne plošnosti, objektnosti i prostornosti.

#### Podloga i površina: Aleksandar Dimitrijević

Produkcija Aleksandra Dimitrijevića se usredsređuje na nekoliko karakterističnih ontoloških problema slikarstva. On razrađuje odnose: podloga-površina, podloga-površina-kompozicija, podloga-površina-forma, podloga-površina-stanje materije, slika-slika, slika-ambijent i slika-zvuk. Za instalaciju u Galeriji Zlatno oko bitan je odnos: (1) podloge i površine, (2) dve monumentalne slike, i (3) slika i prostora (ambijentalno-optički efekat). Podloga je izabrana i time konceptualizovana kao predpikturnalno stanje materijala. Na slikarski ram je razapeta debela crna meka guma na način na koji se razapinje slikarsko platno. Izložena su dva komada-slučaja: slučaj sa razapetom gumom i slučaj sa razapetom gumom prekrivenom crnom bojom. Prvi slučaj zasniva se na ponudi podloge kao monohromne površine, odnosno, doslovnog stanja materijala na očekivanom mestu pikturnalne površine. Pred nama se nalazi monohromna slika (crna homogena površina), ali i ne-slika (doslovno stanje materijala u smis-





lu minimalne, antiform ili siromašne umetnosti). Ambivalentnošću crnog komada kao krajnje ontološke instance redukcije pikturnosti slikarstva (od površine do podloge) i kao negacije slike isticanjem doslovnog materijala (podloga kao podloga, guma kao guma) dramatičuje se pojam slike (morfološko i ontološko definisanje slikarstva). Ista takva gumena slika, ali prekrivena crnom bojom, uspostavlja fenomenološki, a time i istorijski, kontinuum između podloge i pikturne površine. Poništava se doslovnost prisustva materijala i pikturna materija slikarstva (crna boja koja prekriva crnu gumu) ukazuje se kao alegorizacija slike (njen smisaoni minimum, izraz, predstava, pa i granični iluzionizam). Obe slike su izložene na zidu jedna pored druge, crnim nosačima odmaknute od zida. Njihov odnos uspostavlja konceptualnu razliku slike i ne-slike, ali i ambijentalni optički efekt (fenomenologija minimalnih razlika prostornih punktuacija). Slike definišu prostor kao scenu optičkog performansa – pogled prodire u netransparentnu meku gumu i pogled se reflektuje od boje. Pogled prelazi preko crnog i crnog na crnom.

### 3. TEHNOESTETSKO

#### Fenomenologija paterna: Ivan Ilić

Ivan Ilić gradi mehanizme uspostavljanja značenja i formalnih materijalno–prostorno–optičko–telesnih odnosa: (1) saglasno korigovanim i naglašenim paradigmatiskim zamislima modernističkog rada (zamisaio upotrebe u ready made–ima ili karakteristični modernistički shematizmi: raster struktura, geometrijsko telo, arhitektonska sublimna simbolika), i (2) saglasno koncipiranju projekta (zamisaio mogućeg sveta umetnosti), plana (konkretan nacrt po kome se delo industrijski realizuje) i produkta (komad, instalacija, ambijent).

Postavka u Galeriji Zlatno oko realizovana je kao zidna instalacija šest elemenata (modula). Svaki element (modul) grade dva stakla između kojih je postavljena crna guma. Svaki element je pričvršćen za zid sa četiri zavrtnja. Elementi su četvorougone površine čija je gornja ivica zakošena. Kada se elementi (moduli) postave u horizontalni niz njihove gornje ivice grade uzlaznu strminu. Rad uspostavlja dva različita efekta: (1) efekti vizuelizacije serijalnog paterna minimalnih razlika, i (2) optički efekt koji nastaje kao posledica različitih svojstava refleksivnosti/transparentnosti stakla i mat netransparentnosti/nerefleksivnosti gume. Paradoksalno, mi smo: (a) u polju optičkog performansa (telo koje gleda modularni poredak i telo koje se ogleda u instalaciji), (b) pred crnim ogledalom (arhitektonska karakterizacija ni–predočavanja–ni–nepredočavanja i apercepcije), i (c) pred neutralnim, ponovljivim i doslovnim artefaktom (pred označiteljskim poretkom koji prethodi oformljenju smisla ili simbola, kon-

struktivnim proizvodom, doslovnom realizacijom projekta). Ilić na suptilan način ostvaruje sinhronicitet dejstva različitih aspekata i time, na prvi pogled, jednostavni poredak pokazuje kao složen registar korigovanja, izlaganja i generisanja empirijskih, umetničkih i estetskih efekata. Njegov rad poseduje još jednu suštinsku odliku hipermoderne umetnosti. Pokazuje se kako se maksimum materijalne, optičke i prostorne izražajnosti (ekspresivnosti) postiže bez fikcionalizacije subjekta u delu i bez manu-



Hijatusi modernizma i postmodernizma, (deo postavke u Paviljonu Veljković, Beograd, 1996.)





elnog traga ruke (bez odslikavanja gesta bića). Delo poseduje sopstvenu materijalno–optičku izražajnost. Ono jeste univerzalna invarijanta u svim mogućim svetovima prezentacije.

**Teatralizacija tenzije: Mirjana Đorđević**

Središnji problem instalacija i ambijenata Mirjane Đorđević simultana je moć delovanja primarnih prostornih struktura kao: (1) objekta i materijalnog odnosa, (2) prostorno–svetlosnog fenomena–efekta i (3) potencijalne (konceptualno–mentalne) anticipirajuće scene za performans–teatralizaciju znaka. Repertoar elemenata koji mogu da stvaraju ambijentalne formulacije (fenomene, efekte) tog tipa je raznovrstan, od geometrijskih odnosa zlatnog preseka preko simetrije do serijalnosti, binarnih tenzija, repeticija, numeričke kombinatorike ili svojstava materijala (težina, oštrina, tvrdoća, elastičnost). Njen strukturalni zahvat je rigorozan, egzaktan, tehnološki konzistentan projektu i konceptualno razrađen. Ostvoreni strukturalni odnosi pripadaju poretku proizvedenog označitelja. Oni anticipiraju značenja, ali značenja ostaju pred–tekst (tekst koji im prethodi) ili post–tekst (tekst koji sledi iz njih). Njeni ambijenti su scena koja se otvara za potencijalni ritual znaka.

Instalacija u Galeriji Zlatno oko je struktura fizičke i pred–simboličke naddeterminacije prostora. Naddeterminacija prostora može se razumeti kao označavanje prostora nekim mogućim materijalnim poretkom (razapinjanje užeta) i njegovom teatralizacijom (sile koje su očigledno prisutne i izložene postaju scenski element ili anticipacija ritualne aikoničke figure koja bi mogla da simbolizuje snagu, energiju, ravnotežu, napetost). Između dva susedna zida ukoso je razapeto uže upleteno od gumenih niti. Uže pokazuje napetost. U svaki zid je pod uglom ugrađena sjajna bakarna cev. U cev ulazi uže. Odnos sjajnog crvenkastog bakra i mat crne gume je kontrastan. Bakarne cevi su polovi. Bakar deluje istovremeno arhaično (arhetipski metal, otmeni sjaj) i tehno (hladnoća, sjaj, uglačanost, finoća obrade, otuđeni objekt). Instalacija uspostavlja različite odnose: statični bakar, potencijalno dinamična guma, uravnoteženje sila i upisivanje u prostor, simetrija polova i kosina užeta koja nagoveštava potencijalnu asimetriju prostora, zamrznutost vremena: kao da je vreme stalo, tek otkidanjem–prekidanjem napetih žila kao da bi vreme počelo opet da teče). Aspekti instalacije se percipiraju kroz telesno–prostorni doživljaj (teatralizaciju percepcije) i, zatim, kroz postupne konceptualizacije lociranih, opisanih i dešifrovanih međuodnosa. Između sveta i koncepta postoji kontinuum.



#### **4. IMANENTNA KRITIKA FORME**

##### **Prostor i sama stvar: Nikola Pilipović**

Povratak modernizmu je reaktuelizacija metafizike modernizma, a to znači transcendencije pikturnalne (i bilo koje druge materijalne) forme. Nikola Pilipović se redukcionističkim asketizmom (doći do minimuma materijalnog opstojanja dela) ukazuje kao modernistički subjekt, ali istovremeno on jeste i umetnik–nomad koji iz svojih egzistencijalnih i umetničkih asimetrija gradi scene pogleda (scene za pogled na jezik). Pilipovićev rad tokom 1994. i 1995. postaje sve opsesivniji zahvat u prirodu modernističke geneze dela u rasponu od doslovnog materijalizma do sublimnih iskoraka u transcendentne efekte materijala. Pilipović odbacuje narativne, iluzionističke i simboličke aspekte forme radeći sa samom stvari (materijom, materijalom, energijom, objektom, prostorom, svetlošću, optikom i svešću). Kod Pilipovića više nema simulacije, formula i parafraza. On formule (koncepte) poznog modernizma (postgeometrijsko slikarstvo, minimalna umetnost, siromašna umetnost, anti form umetnost) dekonstruiše do ekstatičkog efekta, do optičko–telesnog udara u prostoru percepcije. On verifikuje temeljne egzistencijalne postavke sebe kao optičkog i činećeg bića koje svet iluzija (simulakruma) preobražava u primarnu i doslovnu realnost (odnosi bitumena i lana; betona, čelika i bakra; masti i lana; plastičnih folija).

Instalacija u Galeriji Zlatno oko realizovana je kao postavka niza paralelnih plastičnih sivih folija koje padaju okomito od plafona ka podu. Prostorno nizanje folija sledi dijagonalu galerije. Realizovani poredak se ostvaruje na tri nivoa: (a) kao materijalna para–arhitektonska struktura koja remeti prostorne odnose galerije, (b) kao optički neutralni poredak ni–boje–ni–neboje, ni–belog–ni–nebelog, ni–prozirnog–ni–neprozirnog, i (c) kao redukcija forme (slike) do plohe (veo, zastor) i plohe do ni–forme–ni–neforme. Isticanje medijalnog (formula –ni–ni–) jeste suštinska odlika ovog ambijentalnog rada. Poništiti ili ne poništiti formu, doći do samog materijala i materije i same stvari (u fenomenološkom smislu).

##### **Razlike besformnosti: Marija Vauda**

Rad Marije Vaude usmeren je na istraživanje i realizaciju procedura post–post–anti forma, post–post–arte povere i post–post–ekscentrične apstrakcije. Indeksna upotreba udvostručenog prefiksa post (post–post) ukazuje da nisu u pitanju postupci rimejka, citata, kolaža, montaže ili simulacije istorijskih modela (shema) anti–form arta, arte povere ili ekscentrične apstrakcije, već analogije, imanentne korekcije i proceduralne asimetrije. Marija Vauda polazi od formalnih ezoteričnih (hiper) formi modernista posle postmodernizma unoseći konceptualni, gestualni, procesualni i post–formni poremećaj u egzaktna i formalna ambijentalna, skulptorska i slikarska rešenja. Ona sprovodi imanentnu kritiku (erotizaciju) formalizma delujući u okvirima njegovih paradigmatičkih granica i provocirajući granične slučajeve. Pokazuje se kako stabilna morfologija objekta ili objektnog poretka postaje skup svojstava, razlika, asimetrija, nehomologija, iskliznuća, odmaka i tragova. Svaki objekt svojom plošnošću kao da poništava sebe kao objekt (ni–slika–ni–skulptura) postajući stanje stvari (stanje materije) u vremenu.

U Galeriji Zlatno oko realizovana je podna instalacija. Veći deo poda galerije prekriven je ručno nanošenim slojevima gipsa. Površina je pikturnalna (pikturnalnost naglašavaju različite nijanse i debljine nanosa gipsa) i topološka (imaginarni fantazmatički pejzaž, fantazmatički erotizam površine). Na sredini formirane teritorije (erogene zone) nalazi se konfiguracija koju gradi ružičasta svilena tkanina koja prekriva i skriva nešto (balone pune vazduha, komprimovani vazduh). U pitanju je niz različitih indeksacija: horizontalno prostirući gips i uzdižuće postavljena tkanina, odnos sivog i ružičastog, vizuelno–nevizuelni odnos tkanine i vazduha. Sve su forme koje se pojavljuju privremene, promenljive, slučajne (kao slučajne), neodređene (kao da nagoveštavaju prelazak iz stanja forme u stanje bez forme). Instalacija na momente izgleda kao slika, a zatim kao skulptura, a zapravo nije ni–slika–ni–skulptura, već prisutnost materijala u trenutku iskliznuća baroknog (ekspresivnog, erotizovanog i dekorativnog) znaka u označitelju.

#### **5. DEKONSTRUKCIJA**

##### **Umetnost i dekonstrukcija: Neša Paripović**

Dekonstrukcija je kritički i postkritički 'metod' analize, prikazivanja i simulacije uslova, granica, paradoksa i prirode filozofskog diskursa, umetničke prakse ili oblika egzistencije kulture. Dekonstrukcija pokazuje kako jedna disciplina u svojoj konceptualnoj, tekstualnoj, likovnoj ili ambijentalnoj razgradnji otkriva mehanizme moći prikazivanja, značenja, vrednosti, uživanja, patnje, ideologije, subjektivnosti. Dekonstrukciju kao kontekst umetničke produkcije razvijao je Neša Paripović između 1973. i 1996.



U fotografskim, filmskim, video i tekstualnim radovima (1973–1980) Paripović razvija strategiju tehno–medijskog meta–govora o sebi kao umetniku ili meta–govora o velikim tematizacijama moderne umetnosti (autoportret, akt, umetnik i model, ekspresija). On prestaje da slika, ali ne prestaje da bude slikar. Egzistencija sveta slikarstva postaje objekt fotografskog, filmskog i video–prikazivanja.

U radovima (1988–1994) fotografija prikazuje drugu sliku (zidnu sliku, crtež, ambijentalni raspored objekata ispred slike). Uspostavlja se mimezis mimezisa (prikazivanje prikazanog). Slikarstvo se kao prikazivanje manuelnog ekspresivnog ikoničkog traga dekonstruiše do svetlosnog foto–hemijskog zapisa. Fotografija prikazuje slikarstvo, slika se interpretativno podaje fotografiji.

Instalacijama na izložbi Scene pogleda (1995) i u Zlatnom oku (1996) Paripović postavlja problem ontološkog statusa dela. Nastaju apstraktne geometrijske strukture (Vrata, Zvučna strana kvadrata, Leva strana rama i Tangenta). Delo je doslovna činjenica prisustva koje se otvara optičkom, telesnom i, neočekivano, zvučnom doživljaju (ugradnja zategnute žice koja može da proizvede zvuk). Uvođenje potencijalnog zvučnog aspekta u apstraktni pro–modernistički poredak vizuelnih, pikturnalnih, plastičkih i prostornih odnosa dekonstruktivni je gest kojim se jedna disciplina (slikarstvo) u svom formativnom (autonomno pikturnalnom i plastičkom) smislu suočava sa asimetričnim njoj spoljašnjim fenomenom (graničnim zvukom). U dekonstruktivnom smislu suočene su granice međusobno različitih disciplina koje pokazuju kako se slikarstvo redefiniše i dovede do metafizičke granice (materije, zvuka i smisla).

Katalog izložbe Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, decembar 1995 – april 1996.



*Postmoderna*

# Otisak devedesetih

*Šest meseci moderne umetnosti u galeriji "Zlatno oko" u Novom Sadu*

**N**eočekivani obrti su uvek mogući, naročito u umetnosti, pogotovo u postmodernoj. U trenutku kad je postmoderna u svom eklektičkom, ekspresivnom, subjektivnom i romantičnom smislu postala dominantna, u trenutku u kome je izgledalo da su velike teme modernizma, poput herojskog subjekta umetnika i autonomije umetničkog dela postale teme prošlosti, dogodio se obrt. Mnogi umetnici tada počinju da "aktiviraju" ili "ponovo istražuju" u svom umetničkom radu teme prošlosti i nove temelje umetnosti XX veka. Zato u naslovu svog autorskog projekta, koji čini niz od sedam samostalnih izložbi (od 22. decembra 1995. do maja 1996. godine u Galeriji Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko" u Novom Sadu), dr Miško Šuvaković, teoretičar umetnosti i likovni kritičar, rečju hijatus koristi kao svojevrsnom šifrom. U okviru projekta "Tendencije devedesetih: Hijatusi postmoderne i modernizma", reč hijatus, koja u prevodu znači zev, odnosno ukoliko se čita unazad vez, postaje zapravo jedan zev između modernizma i postmodernizma. Zev je, prema rečima dr Miška Šuvakovića, napravljen u svetu postmoderne pre svega okretom koji su umetnici učinili ka postmodernizmu kako bi ponovo preispitali osnovne ideološke, umetničke, etičke i estetičke postavke koje grade našu epohu i ovaj vek čiji kraj doživljavamo kao svedoci i akteri.

S obzirom na to da se u srpskoj umetnosti do kraja osamdesetih godina do danas izdvojilo nekoliko tendencija, od neokonceptualizma, preko alternativnog urbanog slikarstva, do modernizma posle postmoderne, autorski projekat dr Miška Šuvakovića u galerijskom prostoru Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko" u Novom Sadu jeste predstavljanje jedne tendencije, odnosno njeno naglašavanje kao dominantnog modela izražavanja. Odredene teme koje pripadaju modernizmu i modernoj umetnosti, kroz niz izložbi umetnika koji pripadaju različitim generacijama (od 1942. do 1968. godine), u

okviru ovog autorskog projekta preispituju se sa pozicije postmoderne. Iz tog kompleksa dr Miško Šuvaković izdvojio je četiri tematizacije, ili serije izložbi. Radovi Dragomira Ugrena (izloženi od 22. decembra do 12. januara 1996. godine u Galeriji "Zlatno oko") i Aleksandra Dimitrijevića čine prvu grupu problema koji pripadaju monohromiji; drugu grupu čini tehnoumetnost, odnosno izrada tehnološki definisanog prostora i ambijenta u radovima Mirjane Đorđević i Ivana Ilića. U okviru treće grupe problema nalazi se umetnost koja problematizuje formu, zastupljena u radovima Marije Vaude i Nikole Paripovića, dok je četvrta grupa problema označena terminom dekonstrukcije, preuzetim iz filozofije postmodernizma, i predstavljena radom konceptualnog umetnika Neše Paripovića.

Ovaj ciklus izložbi imaće i svoju teorijsku obradu. Sa pozicije istoričara umetnosti, prof. Ješa Denegri lociraće ove probleme u vremenu i prostoru, dok će dr Miško Šuvaković kao teoretičar i estetičar umetnosti označiti konceptualne konsekvence sedam pojedinačnih i izdvojenih postavki, koje neće predstavljati samo istorijsko ili aktuelno promovisanje i definisanje. Na kraju ove serije izložbi, koje s jedne strane umetnike predstavljaju kao izuzetno izdvojene ličnosti, a s druge strane prezentuju ambijentalne radove koji Galeriju "Zlatno oko" u Novom Sadu pretvaraju u novi umetnički rad, biće odštampana mapa grafika "Otisak devedesetih". Svaki od učesnika pojedine od ovih izložbi u seriji radiće svoju grafiku koja se uključuje u zajedničku mapu, a koja će na kraju predstavljati zajedničku izložbu. U istom prostoru, krajem maja 1996. godine, biće održan jednodnevni simpozijum o temi "Tendencija devedesetih: Hijatusi postmoderne i modernizma". Posle ciklusa samostalnih izložbi, biće realizovana i grupna izložba na kojoj će izlagati vojvodanski autori u čijem se radu može locirati ista problematika. ■

MARIJA GAJICKI

# TENDENCIJE DEVEDESETIH



Izložbom slika Dragomira Ugrena u Galeriji Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko" u Novom Sadu, započeo je novi ciklus izložbi u okviru kog će od 22. decembra 1995. godine pa sve do maja 1996. biti predstavljen autorski projekat dr Miška Šuvakovića, teoretičara umetnosti i likovnog kritičara iz Beograda

Piše: Marija Gajicki

"Tendencije devedesetih: Hijatusi postmoderne i modernizma" naslov je autorskog projekta kojim će, dr Miško Šuvaković predstaviti ne samo pojedina umetnička dela već i jednu kompleksnu mrežu jezika koje to umetničko delo proizvodi svojim vizuelnim izgledom. Ciklus od sedam samostalnih izložbi pokazaće da postmoderna nije jedno homogeno telo, niti ono što se u engleskoj terminologiji naziva dominantnom strujom već mnoštvo svetova koji se međusobno smenjuju, sukobljavaju i zapravo grade hijatuse ili zevove između sebe u uslovno rečeno konkurentskoj borbi.

## ČETIRI SITUACIJE

Kada danas govorimo o našoj umetničkoj sceni, onda govorimo o nekoliko različitih umetničkih svetova koji u svom imenu imaju predznak postmoderna, ali su ideološki, estetski i umetnički veoma različiti. Tako u savremenoj umetnosti dr Miško Šuvaković izdvaja četiri situacije: s jedne strane je nacionalrealistička umetnost koja se vraća predmodernizmu, s druge je umetnost postmodernizma koja se zasniva na ekspresiji, eklitizmu, citatu, kolažu i montaži, trećoj grupi pripadaju autori neokonceptualne umetnosti, dok četvrtu grupu ili situaciju čine umetnici koji koriste jednu metapoziciju umetničkog dela u okviru koje govore o samoj prirodi umetnosti, o fenomenu umetnosti. I upravo ova četvrta situacija biće predstavljena serijom od sedam samostalnih izložbi u novosadskoj Galeriji Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko". Jer, neočekivani obrti su uvek mogući, naročito u umetnosti. Pogotovo u postmodernoj. Do ovog obrta dolazi u trenutku kad je postmoderna u svom eklitickom, ekspresivnom, subjektivnom i romantičnom smislu postala dominantna, u trenutku u kom je izgledalo da su velike teme modernizma, poput herojskog subjekta umetnika i autonomije umetničkog dela postale teme prošlosti. Mnogi umetnici tada počinju da "aktiviraju" ili "ponovo istražuju" u svom umetničkom radu teme prošlosti i nove temelje umetnosti XX veka.

## ZEV KA POSTMODERNIZMU

Zato u naslovu svog autorskog projekta dr Miško Šuvaković reč hijatus koristi kao svojevrsnu šifru. Reč hijatus, koja u prevodu znači zev, odnosno ukoliko se čita unazad



vez, postaje zapravo jedan zev između modernizma i postmodernizma. Zev je, prema rečima dr Miška Šuvakovića, napravljen u svetu postmoderne pre svega okretom koji su umetnici učinili ka postmodernizmu kako bi ponovo preispitali osnovne ideološke, umetničke, etičke i estetičke postavke koje grade našu epohu i kraj ovog veka u kom smo i svedoci i akteri. S obzirom da se u srpskoj umetnosti od kraja osamdesetih godina do danas izdvojilo nekoliko tendencija, u rasponu od neokonceptualizma preko alternativnog urbanog slikarstva do modernizma posle postmodernizma, autorski projekat dr Miška Šuvakovića u galerijskom prostoru Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko" (od 22. decembra 1995. godine do maja 1996. godine), pred-

stavlja u stvari izvlačenje jedne tendencije, odnosno njeno naglašavanje kao jednog dominantnog modela izražavanja. Odredene teme koje pripadaju korpusu modernizma i moderne umetnosti kroz niz izložbi umetnika, koji pripadaju različitim generacijama (od 1942. godine do 1968. godine) u okviru ovog autorskog projekta preispituju se sa pozicije postmoderne. Iz tog kompleksa, dr Miško Šuvaković izdvojio je četiri teme, ili serije izložbi. Radovi Dragomira Ugrena (izloženi od 22. decembra 1995. do 12. januara 1996) i Aleksandra Dimitrijevića čine prvu grupu problema koji pripadaju monohromiji, drugu grupu čini tehnoumetnost, odnosno izrada tehnološki definisanog prostora i ambijenta u radovima Mirjane Đoređević i Ivana Ilića. U okviru treće grupe problema naglašena je umetnost koja problematizuje formu kroz radove Marije Vaude i Nikole Pilipovića, dok je četvrta grupa problema označena terminom dekonstrukcije, preuzetim iz filozofije postmodernizma, i predstavljena radom konceptualnog umetnika Neše Paripovića.

## OTISCI DEVEDESETIH

Ovaj ciklus izložbi imaće i svoju teorijsku obradu. Sa pozicije istoričara umetnosti prof. Ješa Deneđri ove probleme će locirati u vremenu i prostoru, dok će dr Miško Šuvaković kao teoretičar i estetičar umetnosti označiti konceptualne konsekvence sedam pojedinačnih i izdvojenih postavki, tako da to neće biti samo njihovo istorijsko ili aktuelno promovisanje i definisanje. Na kraju ove serije izložbi, koje s jedne strane predstavljaju umetnike kao izuzetno izdvojene ličnosti, a s druge strane prezentuje ambijentalne radove koji će Galeriju "Zlatno oko" u Novom Sadu pretvoriti u novi umetnički rad, biće odštampana mapa grafika "Otisak devedesetih". Autori koji su angažovani u ovom projektu uradiće po jednu grafiku, koje će činiti zajedničku mapu grafika. Na kraju ciklusa mapa grafika će biti prezentovana kao zajednička izložba. Posle ove serije samostalnih izložbi, u istom prostoru biće realizovana grupna izložba na kojoj će izlagati vojvodanski autori u čijem radu se može locirati ista problematika kao i u autorskom projektu "Tendencije devedesetih: Hijatusi postmoderne i modernizma" (grupa Apsolutno: Pantelić, Škulec, Rakić, Miletić, Dragomir Ugren, Višnja Petrović i Ratimir Kulić).

**Piše: Slobodan Vilček**

**PROTEUS II - ALEKSANDAR  
DIMITRIJEVIĆ**

Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Trg  
mladenaca 10/1

**CIKLUS HIJATUSI POSMODERNE I MODERNIZMA,  
TENDENCIJA DEVEDESETIH**

Verno inaugurisanim izložbenom metodu, da u svom kamer-  
nom prostoru predstavlja aktuelnu, ali svojom intencijom pre-  
poznatljivu i već, vrednovanu likovnu scenu, kako domaće tako  
i inostrane scene, uredništvo ZLATNOG OKA nastavlja sezonu  
sa postavkom minimalističke instalacione, dublirane replike,  
magistra Aleksandra Dimitrijevića, opredmećene u dva neboje-  
na, crna instalaciona elementa-slike, monohromnog karaktera,  
"izazvana" u komunikaciji sa stvaralaštvom velikog moderniste  
Pita MONDRIJANA, do sada već postavljane u nekoliko  
prestižnih prostora i izložbi-projekata, poput one zvane "NA  
ISKUŠTVIMA MODERNE".

Dakle dva monohromna-crna objekta, poput pleonazma, uz  
inventivno korišćenje zvučnih slika, kompjuterske produkcije  
imena PROTEUS II, minimalistički, simbolično gospodareći  
prostorom Zlatnog OKA, dopunjuju vizure pomenutog uzora,  
isključujući ostale bojene slojeve, (žuto, plavo, crveno, sivo...)  
pod pretpostavkom opšte boje crnog, dakle podvlačeći čin-  
jenicu da se u ova dva oskudna ipak monumentalna objekta,  
sadrže i sve ostale, moguće vizije mondrijanovskog karaktera.

Ovog puta, postavkom, instalacijom u Zlatnom Oku, autor  
Aleksandar Dimitrijević izbegava zamke elemenata forme  
(barem u širem kontekstu) koristeći polufabrikat crnog, plas-  
tičnog materijala, nasuprot ranijim intencijama, obavezno pre-  
poznatljive linearnosti, bojenog, pikturalnog sloja, koji ipak  
ima i dodirnih elemenata danas izvikanog neoconformela, ali i  
nikakve konkretne povode u takvom vrednovanju.

Ova izložba - instalacija otvorena je sve do početka marta  
meseca tekuće godine.

**Piše: Slobodan Vilček**

**VEO SLIKE**

Centar za vizuelnu kulturu  
"ZLATNO OKO",  
Trg Mladenaca 10/I,

**Ciklus: "Tendencije devedesetih:  
Hijatusi postmoderne i modernizma"**

U nastavku izlagačkog autorskog koncepta Dr Miška Šuvakovića u galeriji Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", u petak 23. februara predstavljena je instalacija, objekat Nikole Pilipovića, pod nazivom "Veo slike". U skladu sa ocenom da: "Pilipović radikalno odbacuje narativne, iluzionističke i simboličke aspekte forme, huserlovski rečeno, sa samom stvari /materijom, materijalom, energijom, objektom, prostorom, optikom i svešću/, kod Pilipovića nema simulacija, formula i parafraza. On formule /koncepte/ poznog modernizma /postgeometrijsko slikarstvo, minimalna umetnost, siromašna umetnost, antiform umetnost/ koriguje, razvija i usavršava do ekstatičkog efekta, do optičko-telesnog udara u prostoru percepcije." /Dr Miško ŠUVAKOVIĆ/, autor se predstavlja objektom instalacijom opredmećenom u višeslojnom "zidu" izvedenom od širokih, paralelnih najlonskih zavesa, koje delimično "otvaraju-zatvaraju" prostor Zlatnog OKA, sa intencijom da utiče na, inače, skladne ritmove ovog enterijera.

U svojoj suštini ovakav rad oslanja se na njegove ranije postavke "ni slika - ni skulptura", kao i na period skraj osamdesetih kada se atributi Pilipovićevo rada prepoznaju u Mondrijanovskim težnjama da prevaziđe osnovne slojeve likovne forme i zade za samu suštinu realnosti one koja je izvan uočljivog, pojavnog sveta. Rad pod imenom "Veo slike" formalno i kompoziciono predstavlja iskustvo READU MADE umetnosti, i kao takav ipak predpostavlja neke elemente ranijih vizuelnih citata, svojstvenih umetnosti postmoderne. Svojom formom elegantno produbljuje teze zamišljene koncepcije Dr. Miška Šuvakovića, "TENDENCIJE DEVEDESETIH: Hijatusi postmoderne i modernizma", a postavka je otvorena do osmog marta, kada čin hijatusa u galeriji Centra za vizuelnu kulturu nastavlja Marija Vauđa.

## ZEV MARIJE VAUDE

Marija Vauda "Zev" /  
Galerija Centra za vizuelnu  
kulturu "Zlatno oko", Trg  
Mladenaca 10/I, Novi Sad /  
mart 1996.

Pravovremenim marketinškim potezom (uostalom kao i do sada) Galerija centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", osmog marta ove godine predstavila je instalaciju beogradske umetnice Marije Vaude. Naravno i ova "postavka" samo je deo "Ciklusa" istoričara umetnosti Miška Šuvakovića pod "kapom" razmišljanja na temu "Tendencije devedesetih: hijatusi postmoderne i modernizma, (hijatus - zev) koji će se predstavljati, uglavnom, protagonista beogradske likovne scene nastavljati sve do juna meseca ove godine.

Beogradska likovna umetnica Marija Vauda (1961) čiji rad poseže za raznolikim formalnim izrazima od slike i skulpture, preko objekata do instalacija i multimedijalnih tendencija, uglavnom heurističkim činom istraživanja, prateći unutrašnje pobude i tematske interne povode, prevodi u "život" aktefakte prepoznatljive kroz vrednovanje NEO ARTE POVERE (nove siromašne umetnosti). No, kako tendencije siromašne umetnosti od svojih začetaka na pragu POST-MODERNE traju sve do danas, utoliko je i ova predstava - instalacija deo nekih "NOVIII" tendencija. Utisak je da na sveopštoj svetskoj sceni (premda istoričari nameću principe nacionalnih ili regionalnih umetničkih krugova) i dalje zavidan uticaj ima upravo ovakav čin izražavanja, siromašan u materijalu, bogat u potencijalu (premda ishabanom), i hermetičan u izrazu.

Konkretno Marija Vauda se predstavila kombinacijom taktilno - vizuelne forme, neformiranog gipsa i "meke" plastike centralne forme instalacije - kombinacije grupe naduvenih balona prekrivenih nežnom "slikom" ružičaste svile. Duhovito i simpatično, racionalno i nežno. Kao što rekoš na "startu", Centar za vizuelnu kulturu "Zlatno Oko" sve više vlada inim jezicima promotivne delatnosti u vizuelnim umetnostima, što je podvučeno pomeranjima termina nekoliko izložbi, da bi se u HIJATUS večeri OSMOG MARTA predstavila ova snažna beogradska umetnica.



NOVI SAD 12.4. '96

TENDENCIJE DEVEDESETIH:  
HIJATUSI POSTMODERNE I MODERNIZMA  
KONSTRUKCIJA  
DEKONSTRUKCIJE  
(IPAK KONSTRUKCIJA)



Poslednja u ciklusu izložbi postavljenih u galeriji Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko", u ciklusu "Tendencije devedesetih: Hijatusi postmoderne i modernizma", autora - beogradskog istoričara umetnosti Miška Šuvakovića, je grupa instalacija, nazvana "Dekonstrukcija" Neše Paripovića, poznatog jugoslovenskog konceptualnog autora, predstavljenog javnosti tokom mnogobrojnih akcija, hepeninga i izložbi još dalekih sedamdesetih godina.

Ovog puta se Novosađanima (naravno i svim ostalim posetiocima) u gore pomenutom prostoru predstavio sa tri instalacije, koje bi na neki način trebale da zaokruže određen simbolički stav o elementarnim oblicima u prostoru i za prostor.

U dva primarna (eksterijerno tako predpostavljena objekta) Paripović pored intervencije crtežom na zidu (tako formirajući elemente konstrukcije) unosi i mogućnost prostornosti, dakle izvan plošnosti predpostavlja u jednom slučaju tangentu (u krugu, naravno), u drugom jednu stranicu kvadrata, formirane od žice zategnute u dve tačke sa, verovatno, određenim zvučnim štimungom. On bi u ovom slučaju mogao da konceptualno razgradi pojam te i takve forme, jasno koketirajući sa osnovnim geometrijskim oblicima. Obe forme konceptijski su jasne i povratno koincidiraju sa prostorom u kome postoje, kako na nivou simboličkog tako i sa mogućnostima auditivnog.

Treća forma, međutim, nesrećno postavljena iza vrata (otvorenih tokom ceremonije otvaranja same izložbe), na neki način se odvaja od koncepta dve prethodne, te dihotomijom nešto prisutnije objektivne mase instalacije, ona je jedina u svojoj postavci dekonstruktivna, bar u smislu organizacije eksterijera predavljanja umetnika.

Koliko prethodne dve instalacije, večnošću prirodnih mimetičkih oblika i znakova, te unesenim elementima kako vizuelno dimenzionalno, tako i talasno (obzirom na prirodu zvuka) auditivno, deluju lako i konačno, skoro hermetički zamišljene i ostvarene, toliko smeta upravo treća instalacija pod naslovom "Leva strana rama", čiji upravo objektivan RAM deluje rogobatno, preteško u odnosu na prethodne dve. (Paripoviću se, verovatno, čini da je i ova instalacija deo istih tendencija ili razmišljanja).

Izložba je otvorena do 15. aprila.

*S. Vilček*

## ЛИКОВНЕ ПАРАБОЛЕ

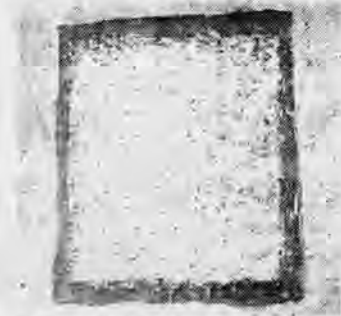
## Ретро-модернизам

Стерилношћу, неинвентивношћу, утапањем у сопствени формалистички талог, »нови модернисти« указују на крај једног пута и потребу за новим, свежим парадигмама стваралаштва

**Д**илема: постмодернизам или модернизам, је лажна. На нашој ликовној сцени ова »контрверза« је избила на видело још у лето 1994. поводом Бијенала младих у Вршцу, када је излагачима наметнута стваралачка девиза у облику флоскуле »Модерна после постмодерне«, на тај начин што је готово половину учесника по позиву одредио сам жири, творац те флоскуле, а другу половину је чинила тек осмина на конкурс пријављених младих уметника, наравно они срећници који су могли да се поведу под »задату тему«.

## Исфабрикована прича

Од онда па до данас догодиле су се многе ауторске изложбе и објављени бројни текстови по стручним часописима и каталозима, са истом тезом, а најновији пример је био вишемесечни циклус изложби у новосадској Галерији Центра за визуелну културу »Златно око«, под насловом »Тенденције деведесетих: хијатуси постмодерне и модернизма«, чији је аутор био др Мишко Шуваковић. Радило се о серији самосталних изложби (инсталација) Драгомира Угрена, Ивана Илића, Мирјане Ђорђевић, Александра Димитријевића, Марије Ва-



Никола Пилиповић, из серије »Беле слике«

ује, Николе Пилиповића, Неше Париповића, већином »звезда« и лауреата поменутог вршачког Бијенала. Показало се, међутим, да ови ствараоци својим делима углавном нису досегли ниво теоријског образложења, односно амбициозних и ентузијастичких вербалних конструкција које су обилно пратиле сваку од изложбених поставки. За разлику од бравурозних уводника о поступцима преиспитивања модернистичке традиције, развијања модернизма, критици електричног постмодернизма, уз лансирање термина као што су »техно-арт«, »хипермодернизам« или »корекција модернизма«, имали смо пред собом само естетски и технолошки сиромашне поставке од најлонских опни, бојених или свилених крпа, понеког конопца или жице, плоче од плексигласа. Наравно, вредност дела не одређују материјали од којих су начињена, али ако се говори о »спрези менталних процеса и технологије«, чак »индустријске реализације«, о »оптичком богатству и бескрајним ланцима и мрежама симболичког значења«, онда се од

ових уметника и њихових радова очекивало знатно више.

Но, није овде проблем само у нескладу очекиваног, односно задатог, и оствареног, што још и можемо разумети, јер, како да млади аутори, који иза себе имају тек можда десетак година праксе, »коригују« или »развијају« модернизам, када сами немају модернистичка искуства (стасали су у ери постмодерне). На пример, један од ових уметника, Никола Пилиповић, у свом интервјуу изјављује да му је узор за слике био Роберт Рајман, чије радове, међутим, како каже, никада није видео у оригиналу, већ само на лошим црно-белим репродукцијама. О каквој ту »корекцији« онда може бити говора?

Проблем је у томе што је читава ова прича о модернизму после постмодернизма исфабрикована (или некритички примењена на домаћем терену), и зато кажемо да је дилема: постмодернизам или модернизам, лажна. Јер и сама постмодерна није била ништа друго до једна девијација модерне. Настала је у судару два принципа уметности: материјалистичког, који је кулминирао у формализму модерне, и духовног чије зачетке налазимо у појави дематеријализације уметничког објекта шездесетих година овог века. Уметници, критичари и галеристи знали су да модерна умире, и напавши се у безизлазној ситуацији, јер саме концепте и облике понашања уметника није било могуће уновчати, одлучили су да ту агонију продуже што је могуће више. Зато се крајем 70-их и почетком 80-их година, услед пучистичког убацивања капитала на арт сцену и невиђене рекламне кампање, јавља снажан покрет повратка сликарству, разни нео и ретро правци, цитатност, мимикрија, фингирања превазиђених поетика. Фрагментација стилова, електицизам и синкретизам, неконтролисано умножавање ликовних модела, од којих је тржиште слика нагло оживело, захватили су модерну као канцер оболело ткиво.

## Крај једног пута

Ако је постмодерна била рак модерне, повампирење модерне је њена метастаза. Јер ова »модерна после постмодерне« је у ствари само још један од »канцерозних« ретро правца, који би требао да нас увери да модерна још увек »мрда«, да може да покреће тржиште, а за то су се побринули разни »теоретичари«, творци симулираних теорија. Међутим, сама дела овог усмерења показују сву истрошеност и замор модела на који се наслањају и потврђују испразност вербалних конструкција које им стоје у позадини. Стерилношћу, неинвентивношћу, утапањем у сопствени формалистички талог и губљењем енергије у луким технолошким поступцима, и коначно, зачураеношћу у намерни изолационизам, далеко од живота, ови »нови модернисти« указују на крај једног пута и потребу за новим, свежим парадигмама стваралаштва.

Андреј Тишма

ДНЕВНИК, среда, 17. април 1996. године

17. страна

## Monohromija, Tehnostruktura, Dekonstruktura, Antiforma

Dragomir Ugren, Aleksandar Dimitrijević, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Nikola Pilipović, Marija Vauda, Neša Paripović

Katarina Radulović

Ciklus posvećen tendencijama devedesetih pokazuje inovativna i raznolika strujanja ka minimal (art) determinisanom obliku, ostavljajući dovoljno mesta za polemički odnos prema strukturi. Izražajne mogućnosti instalacija ponudile su prostorne vrednosti i pokazale materijalnost kao prostorno-realnu, što upućuje na relaciju materija — struktura. Shodno estetici minimalnog izražavanja, šažetost je ispunila zahtev jednostavnosti i čvrsto uređenog koncepta. Likovni problemi ovih radova vezani za objekt, njegovo unošenje u prostor, za strukturu znaka, povlače pitanje i razumevanje funkcije prostora i pristupa najčešće čistoj materiji. Optičko polje prošireno na prostorni fenomen anticipira serijalnost uvršćenu u svojevrsan poredak, sa čvrsto zastupljenom referencom forma—antiforma. Sam objekat tretiran je kao pojava, kao definisan konceptualni model plastično-prostornog efekta, čime je i opažanje upućeno na prostornu situaciju. Višeznačnost objekta ukazuje na uočavanje formalnog plana kao osnovne premise na koju se nadograđuju ostala značenja i svojstva konceptualne predstave. Mentalni plan objekta obično zahteva multiplikovanje elemenata, njegovo postavljanje u međuodnos optičkog i prostornog plana do stadijuma celovitog objekta/predstave ili do organizacije prostora minimalističkom umetničkom materijom. U prilog ovome ide i projektovanje vizuelno-optičke situacije i uspostavljanje svojevrsnog reda/poretka u novonastaloj plastičkoj fizionomiji. Tehno-estetska svojstva vezuju se za određenost forme, za laku čitljivost čvrstih ivica i interpretacijsku intervenciju ponavljanja. Preciznost, zahvaljujući tehnološkoj izradi, gradi koncept efektnog prostora uklanjajući simbolički sadržaj iz polja forme. Izvesne konotacije oblika mogu da upute na ovakav smisao, ali on nije neposredno utisnut u umetnikovu viziju projekta, niti je nametnut samom strukturalnom znaku. Dejstvo simbola uvek je nedvosmisleno i u svom bazičnom postulat, čime je nemoguće opravdati višeznačnost, prikrivenost virtualne predstave i postignuti izraz subjektivnosti. Konceptualni model pojavljuje se kao struktura, kao efekat primarnog prostora eksplicitno predstavljajući tehnospiritualni rad, ili vizuelno konstatujući materiju u prostoru kao primer-instalaciju. Konceptualni, mentalno duhovni transfer značenjsko rešenje nalazi u postavljenoj situaciji. Objekat je polazište koje autor odabira i unosi u prostorni poredak, transformišući njegovo značenje. Tehnološkim procesom umetnik uspeva da unese egzistenciju u tehnostetski projekat svoje zamisli. Arhetipske forme tako zadiru u fenomen primarne vizuelne pojave, što nastali koncept povezuje s minimalističkim izrazom, odsustvom ekspresivnog naboja, opcija primarne premise i specifično ravnomerno moduliranog ritma unutar poretka.

Poštujući idealnu predstavu, zahvaljujući tehnološkoj izradi, nastaju figure neikoničnog karaktera i bez određenog konkretnog značenja. Perceptivna svojstva sračunata su uglavnom na optički efekat i kompleksnost umetničkog sklopa u prostornoj formaciji. Plastička sredstva upotpunjavaju spregu materije kojom se manipuliše i duhovnog konteksta u dekonstrukciji predmetno značenjskog plana, podržavajući eksplicitno ambijentalni primer postavke. Odnos zid i forma, podloge i linijsko plastičkog oblika podrazumeva neizbežan optički aspekt na kome se razaznaje minimalistički koncept i geometrijsko promišljanje ravni. Novonastala situacija usvaja objekte i proizvodi model srodan konceptu minimalne tendencije. Bilo da se radi o ravni, gumi, kanapu, liniji, senki ili velu, utisak postojanosti fizičkog materijala navodi sadržaj i vizuelni kontekst na temeljnu premisu fenomena primarnog, osnovnog i strukturalnog umetničkog iskustva. Pošto su vizuelno izražajna sredstva direktna, ne izostaje ni utisak određenog, definitivnog govora materije niti prepoznatljivog aspekta lišavanja suvišnog u minimal vizuelnom izrazu. Zavodljivost u osenčenom fragmentu, u prozirnom velu ili pokrivanju do neprepoznatljivog ne narušava strogo jedinstvo forme i stalno prisutnu želju za kodiranjem (unošenjem elementa u vizuelni kod).

Skulptorske intencije opravdavaju izrazitu materijalnost i prate transformaciju oblika u objekat, u kompozicionu aparaturu i ograđeni sistem odnosa. Vizuelni izraz doveden do prikazivačkog, esencijalnog i nužno datog pokreće jasno čitljivu logiku i umetnički jezik strogo ispoštovanih pravila. Metafizički plan i vizuelni doživljaj slike podrazumeva određenu energiju unetu u umetnički produkt, u ovom slučaju u konkretno stanje forme/antiforme. Minimalni oblik može da se pojavi kao lik niza elemenata bez određene tačke osvajanja (lokusiranja) pogleda, već je percepcija razvučena na celokupno prostorno oblikovno polje. Preciznost rasporeda pokazuje strukturu reda i mogućnost determinisanja materije u službi metafizičke intencije. Materijalnost može da pređe u transmaterijalno stanje, otvarajući unutrašnje, duhovne prostore postavljenog modela. Preko strogo materijalnog elementa do imaterijalnog stanja i metasituacije, koja se, na prvi pogled, ne može iščitati iz poretka racionalnih i siromašnih objekata. U odnosu elemenata, u potencijalu vizuelno siromašnih predložaka, u neikoničnom značenjskom smislu predstave javljaju se tendencije tehnološke minimalne forme i minimalne forme s referencom na određena područja razvoja vizuelnih postulata u istorijsko umetničkom toku. Takve premise upućene na jednostavnost vidljivog fenomena i načina izvođenja (postavljanja) objekta mogu se primetiti u ovom ciklusu određenom sadržajnski širokim nazivom kao što su tendencije, težnje ili projekcije devedesetih.

U skeletu prikazanog slikovnog polja moguće je očitati integralnost crteža, prostora, predmeta i manuelnost aspekta dekonstruktivističkog karaktera. Vizuelno prepoznavanje je omogućeno čitljivim strukturalnim konceptom i odnosom materije i prostora čija sprega učestvuje u postvarivanju strukturalnog izraza. Moguće je pratiti preobražaj predmeta, njegovo preimenovanje i pretvaranje skupa pojednostavljenih činilaca u prostorni virtualni projekat i autonomno logičnu, otvorenu celinu. Personalna supstanca traga za idealnim poretkom i statusom povezanog i savladanog tehnosklopa ili minimal postavke. Zahvaljujući zahtevima materije propuštene kroz tehnološki proces oblikovanja materijala, tehnostuktura je otvorila mogućnost obraćanja minimalističkom komponovanju. Estetika minimal objekta uspeva da ispoštuje zahteve preciznog, uglačenog, optičkog plana kakav nameće tehnološka izrada. Reprerativni aspekt materije ostaje vidno zabeležen i kod manuelno izvedenih produkata. Izrazita i moćna subjektivna inventivnost i težnja za pomeranjem granica viđenih pozicija iskazuje se kao inovacija (u izvođenju, oblikovanju i postavljanju objekata u ambijentalnu celinu) na talas minimalne forme.

- J. Denegri, Tekst iz kataloga N. Pilipovića, *Radovi* 1994-1995, Beograd

- M. Šuvaković, *Korekcije modernizma — tehnostetski prostori Ivana Ilića, Projekat*, br. 5, avgust 1995, Novi Sad

- J. Denegri, *Tehnospiritualno, Reč*, br. 15, novembar 1995, Beograd

- M. Vauda, Katalog, Galerija Studentskog kulturnog centra, 1995, Beograd

- *Tekstualna i fotodokumentacija N. Pilipovića* 1990-1994

- J. Denegri, M. Arsić, P. Čuković, *Rane devedesete jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.

- J. Denegri, *Tema Mondrijan*, A. Dimitrijević, Z. Naskovski, N. Pilipović, D. Krgović, *Reč*, br. 10, 1995, Beograd

- S. Stepanov, *Tekst iz kataloga D. Ugrena*, mart 1995, Beograd

## Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma

Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, decembar 1995 - april 1996.

Jelena Vesić

Umetnost devedesetih je podvrgnuta polarizovanoj teorijsko-kritičkoj interpretaciji. Polarizacija je omogućena pojavom novih promotivnih institucija — umetničkih centara čiji razvoj anticipira pluralnu umetničku scenu. Brojna tumačenja devedesetih, produkovana su radikalno drugačijim formama u odnosu na osamdesete i završena su kritičkim polovima kojki tangiraju fenomen tzv. *Nova moderna*.

Autor izložbe u Novom Sadu (galerija *Zlatno oko*), dr Miško Šuvaković, određuje tendencije devedesetih kao hijatuse (zev, otklon, razlika, međuprostor) modernizma i postmodernizma, čime želi da naglasi složenost tih produkcija u kojima se odnosi modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljenih i prožimajućih efekata. On, pri tom, vidi umetnost danas kao korekcije modernizma i to formalne i konceptualne korekcije kojima se pokazuju anomalije i paradoksi modernizma ali i razvijaju modernističke koncepcije u smerovima koji unutar istorijskog modernizma nisu mogli da se misle, ali ni da se predoče. Umetnost devedesetih uspostavlja značenje saglasno korigovanim ili transfigurisanim paradigmatiskim zamislima radikalnog modernističkog rada. *Nova moderna* nema ambiciju dovođenja umetnosti do njenog konceptualnog i fenomenološkog kraja, ne podrazumeva evolucionističku težnju ka uzvišenom i univerzalnom, već kruženje između materijalnih

kodova koji anticipiraju istorijske ili aktuelne idealitete.

Navedene teorijske pretpostavke dr Miška Šuvakovića su izvodi iz njegovih tekstova objavljenih u *Projekatartu*, *Transkatalogu* i teksta pripremljenog za katalog ove izložbe. Paralelno s prikazima izloženih radova, pratim četiri problema koja je autor izdvojio kao tematske okvire: *Monohromno slikarstvo*, *Tehno-umetnost*, *Kritika forme* i *Dekonstrukcija*.

### Monohromno slikarstvo: Dragomir Ugren i Aleksandar Dimitrijević

Koncept monohromnog slikarstva devedesetih, koji dr Miško Šuvaković ističe ovom izložbom, pokazuje izvesnu distanciranost subjekta od sveta slike (odsustvo samoupisivanja, gesta, rukopisa) i distanciranost slike od slike kao iluzionističkog medija. Medij slikarstva, odnosno monohromnog slikarstva, zadovoljen je nanošenjem jedne boje, izrazito plošnim, neekspresivnim, često industrijskim bojenjem i korišćenjem savremenih kolorističkih sredstava (sprej, akril, gume...). Primarna karakteristika ovakvih monohromija je predmetnost, koja podstiče kreativne diskurse na planu konstitutivnih činilaca slike-objekta (platno/podloga, ram, zid, prostor). Fenomen slike-objekta nije u domenu koncepta, određenog kritičkim realcijama u odnosu na istorijski status slikovnog, već njen predmetni realitet, njena materijalizacija.

Monohromno slikarstvo D. Ugrena i A. Dimitrijevića nije usmereno ka očuvanju

autonomnosti slike kao medija. Ono zadržava referencu ka slici-predmetu i teži ambijentu.

### Dragomir Ugren: SLIKE

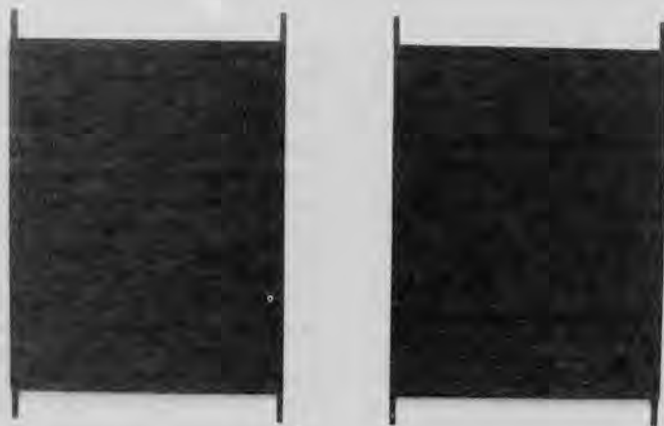
Slike Dragomira Ugrena su realizovane kao monohromni slikovni objekti, odnosno prostorna kompozicija monohromnih slikovnih objekata. Interpretativni postupak je omogućen sledom monohromna plošnost—objektivnost—prostornost. Odnos prema površini nije "industrijski", već se na njoj odigrava čin slikanja—senzibilno uslojavanje koje rezultira smirenom, ravnom površinom. Format na kojem se odvija slikarski postupak poseduje izrazit otklon od klasičnog formata slike. Naglašeno horizontalne ili vertikalne geometrijske forme determinišu konstruisan pikturalni predmet. Ne postoji "lice slike" već je slikanjem predmet "obavijen". Materijalna izvedba (drvena podloga je presvučena platnom /gazom/ impregniranim bojom) upućuje da nije u pitanju obojeni predmet već slika-predmet, jer su platno i boja tipični materijali slikarstva. Slikarski senzibilitet je činilac komponovanja pikturalnih jedinica u prostoru, pri čemu je prostor shvaćen kao okvir slikarskog prosede. Pristup slici kao oslikanom fragmentu prostora je determinisan uklapanjem slike u ambijentalni sistem. Ovim je autonomija slike kao medija narušena, ali je i uspostavljen "viši" kvalitet slikanja građenjem "prostorne slike".

### Aleksandar Dimitrijević: INSTALACIJA

Rad je realizovan kao ambijent sa crnim diptihom. Na jedan slikarski blind-ram nategnuta je meka crna plastika. Na drugi slikarski blind-ram je nategnuta meka crna plastika prethodno natopljena crnom bojom. Obe slike su crnim pločama-držačima pričvršćene za zid. Slike su držačima odmaknute od zidne površine, držači su vidljivi i deo su kompozituma slike-predmeta. Dve monohromne slike-predmeta su dve optičke i konceptualne monohromne situacije. Prva situacija proglašava stanje podloge kao stanje pikturalne površine, pri čemu je redukcija pikturalnosti slikarstva dovedena do krajnje ontološke instance. Kao da je ova granica i prekoračena činjenicom da je obojenost kvalitet materijala koji je kao ready-made preuzet iz sveta proizvodnje. Očuvanje identiteta slikovnog zadržano je tenzijom/naponom plastike na drveni ram, koji jamči slikovni svet. Druga situacija — crna na crnoj, odražava pamćenje monohromnog slikarstva kao nosioca "nevidljivih sadržaja". Vizuelno, druga slikovna situacija je identična prvoj. Crna podloga je "upila" crnu površinu. Intencionalno oslikavanje površine, po cenu da to i ne bude vidljivo je pomalo ironičan stav umetnika-slikara prema biću slike koji govori da je "Jedina istina slikarstva u otklonu od istine".



Dragomir Ugren, deo instalacije, 1996



Aleksandar Dimitrijević, *Instalacija*, 1996, drvo, plastični materijal i crna uljana boja

#### Tehno-umetnost: Ivan Ilić i Mirjana Đorđević

Fenomen tehno-umetnosti kao tematizaciju odnosa tehnološkog i umetničkog na formalnom i semantičkom planu, kritika razvija preko izraza tehnoestetika i tehnospiritualnost. Oni ukazuju da je uspostavljen pozitivan, čak idealistički odnos prema tehnološkom, ali isključivo u okvirima estetskog i u potrebe razvoja jezika umetnosti. Tehnoestetika, odnosno estetika tehnološkog, podrazumeva mašinsku obradu s naglaskom na savršenstvo forme, što je u skladu s ekskluzivnošću i visokoestetskim pretpostavkama rada, i fabričku proizvodnju kojom ova umetnost preko impersonalnog i serijalnog objekta nasleđuje značenje ready-made-a. Tehnoestetika se odnosi na kvalitete materijala-fabrikata ili same forme objekta koja se uvek nalazi u okvirima "mogućeg" industrijskog proizvoda. Tehnospiritualno upućuje na susret čovek-mašina, odnosno, susret konceptualnih i simboličkih značenja s preciznim izvođenjem, što omogućava da kroz umetnost bude prevaziđen polaritet duhovno — tehnološko spregom mentalni projekat — industrijska realizacija. Tehnoumetnost kao kategorizacija rada Ivana Ilića i Mirjane Đorđević je koncept i bitna osnova na kojoj se njihovo umetničko mišljenje razvija. Međutim, fenomen tehnoumetničkog ne zatvara semantičko polje na kome se ovi radovi prostiru.

#### Ivan Ilić: INSTALACIJA

Rad je izveden kao zidna instalacija koja podrazumeva repetitivni niz šest metarskih segmenata trijadne strukture (staklo — guma — staklo), sa sukcesivnim širenjem bočne strane u rasponu od 12—36 cm. Likovni kvaliteti monoelementa (umnoženog monoelementa), kao konstante u Ilićevom radu, ovde su

podređeni susretu materijala (staklo, i crna guma). Sadržaji ovog susreta se ispoljavaju nizom relacija: ogledalno — mat, tvrdo — meko, prozirno — neprozirno, optičko — haptičko, bestelesno — telesno. Otvorena perceptivna situacija (optičko kruženje od fragmenta ka prostoru) ovde se odvija sledom: unutrašnja struktura objekta, odnosi spram zida na kome je lociran i njegovo dejstvo na prostor. Instalacija je vezana za površinu zida. Njena plošna oblikovanost, elegantne razmere i skladno smeštanje u format zidne površine, praćeno je optičko-grafičkim kvalitetima. Rad aktivira prostor (ulazi u prostor) ogledalnim refleksom i slojevnom formacijom. Aktiviranje prostora je upućeno ka subjektu intencionalnim smeštanjem rada u humani prostor (u očnu ravan). Forma instalacije je izduženi trapezoid, čije se ivice, donja i gornja kao jedna od mogućih horizontala, odnosno dijagonala ravni zida, seku u zamišljenom produžetku prostora galerije. Oštrim upadom dijagonale na horizontalu, izvršena je svojevrсна relativizacija odnosa horizontalno-dijagonalno koja usleđuje optičkim remećenjem ravnoteže prostora, sile gravitacije. Optički poremećaj razvija fikciju pukotine, uboda, reza kao aluzije na telesnost. Potencijalno "opasni" predmet je semantička konstanta niza radova ovog umetnika (špicevi, ogledalo, konusi umetnuti u zid), kojima on izražava svoj odnos spram aktualnih tema identiteta.

#### Mirjana Đorđević: INSTALACIJA

Rad je izveden minimalnom intervencijom — linija izvučena u prostor. Korišćenjem materijala — fabrikata (gumena nit i visokopolirane bakarne cevi) kao aktivacionog elementa, prostor je određen kao tehnoambijent. Intervencija počinje još u predizvođačkom

stadijumu "čitanjem" primarnih kvaliteta prostora prema kojima se usmerava rad. U intenzivnoj belini zidova i poda dominantan je raster horizontalnih i vertikalnih linija, formiran tamnim spojevima podnih pločica. U koordinatni sistem, obrazovan u prostoru, umetnica projektuje liniju. Linija manifestuje energiju. Ona je nategnuta/napeta i tordirana. Postavljena je zakošeno u odnosu na elemente koji određuju prostornu stabilnost i simetriju. Oštar upad linije u prostor je naglašen uštemovanim u zid bakarnim cevima, koje markiraju krajeve uvijenog snopa crnih gumenih niti. Unošenjem tamnog elementa probijena je nadmoćna belina. Guma je mat crna. Njena plišasta površina kao da upija belinu prostora i teži sivom. Optičkoj smirenosti gume (dugo i postupno upijanje beline do samonestanka) je suprotstavljena refleksivnost i visoki sjaj poliranih bakarnih cevi. Ujedno, crvenilo bakra odražava ekspresivni udar niza suprotnosti pobuđenih dodiranjem zida i gume: površina — linija, belo — crno, statično — dinamično, hladno — toplo, smireno — napeto. Tehnoambijent, sproveden kao minimalno remećenje praznog prostora, otvara kompleksno prostorno zbivanje. Teatralno polje označitelja je pokrenuto.

#### Kritika forme: Marija Vauda i Nikola Pilipović

Umetnici Marija Vauda i Nikola Pilipović kritiku forme sprovode kao konceptualni poremećaj egzaktnih formalnih rešenja. Formalni "poremećaj" je kroz redove ovih autora određen naglašavanjem graničnih slučajeva stabilne morfologije objekta ili redukcijom shvaćenom kao minimum materijalnog opstajanja dela ili stanja materije kao "fluidne forme", odnosno, stanje pred-forme ili stanje post-forme. Antiform je koncept izjednačavanja materije i forme, omogućeno izuzimanjem manuelne "prisile" nad materijom. Materija se prepušta procesu — ostavljena je da istrajava i dotrajava u vremenu. Odnos prema prolaznosti, promenljivosti i propadljivosti je ispoljen i odabirom ljudskog tela kao podloge za intervenciju. U ovakvim estetskim okvirima, intervencija na telu umetnika predstavlja čin narušavanja oblikovne i faktorne određenosti tela. Analogno tome, intervencija na pravilnoj geometrijskoj formi (npr. nanošenje uljane mrlje na pravougaono staklo - M. Vauda) je "višak" koji narušava njenu preciznost. Težnja da se "otope" svi sistemi i "razliju" sve rešetke, nije samo umetnička već i egzistencijalna težnja. Ona se ogleda u "asimetričnom" egzistencijalnom i umetničkom statusu ili statusu nomada, kao stavu koji ti umetnici zauzimaju prema društvenim institucijama i standardima.

#### Nikola Pilipović: VEO SLIKE

Rad je realizovan kao niz paralelnih plastičnih folija koje pravilno padaju od plafona do poda. Prostorno nizanje folija prati dijagonalu galerije i završava se "zatvaranjem" jednog od njenih uglova. Transparentne folije nisu opredeljene ni formalno ni amorfno. One nisu postavljene kao zategnute ravni slikovnog platna, niti su bačene u prostor. One poseduju slobodan vertikalni pad podložan blagim kretanjama koje uzrokuje prisustvo subjekta ili neke druge energije.



Nikola Pilipović, *Veo Slike*, 1996, pet nailona

Bojevna svojstva plastičnih velova nisu ni bela ni siva ni providnost, već specifična bojevna "neutralnost" — bezbojnost. Negacijom "tela" materijala otvoren je put njegovom optičkom i energetskom delovanju. Refleksi plastike izoštravaju primarne kvalitete prostora prema kome je rad određen (belina i svetlost) kao intencionalno "uvećanje" svetlosti. Koncept umetnika se pri tom ne odnosi na uspostavljanje evidentne ambijentalne situacije. Optička organizacija prostora upućuje na stanje svetlosti kao predstapanj slikovnog, transcendentni priziv slike. Folije markiraju put svetlosti, njihovo

sukcesivno nizanjanje određuje svetlosni hodnik — veo koji traži svoju sliku.

**Marija Vauda: INSTALACIJA**

Na većem delu poda galerije, manuelnim nanošenjem belog i sivog gipsa izvedena je podloga/postament za "skulpturu". Skulpturom umetnica naziva sto providnih balona (guma punjena vazduhom) prekrivenih svilenom tkaninom boje šafrana, koji poseduje izvesna zapreminska svojstva i svojstva vajanog oblika. Gipsana podloga je određena kao teritorija kojom se naglašava nedodirljivost potencijalnog

"svetog predmeta". Ujedno, ona je i pozornica na kojoj se odvio performans tela koje se kreće i tela koje diše. Performativni elementi su svojstva ravnomernih, koncentrisanih gestova ruke i tela koje prati ruku, kao činioca izvođenja pikturalne gipsane površine i svojstva koncentrisanog disanja (udaha i izdaha vazduha) kojim guma zadobija volumen. Ponuđene strukture su ezoterične. Guma je "okvir" za vazduh. Platno obavija "telo vazduha" ili "levitira" nad gipsanom podlogom. Ti semantički kvaliteti zapravo proizlaze iz kritike forme. Platno nije nategnuto. Ono prati ćelije kompresovanog vazduha. Opuštenim padom platna preko segmentiranog vazduha, dobija se efekat "embrionalne forme", forme koja nastaje ili je pred nama zaustavljeno stanje nestajanja forme — platno kao slikovni elemenat je iz stanja nategnutosti prešlo u stanje opuštenosti, zgužvanosti — materija(l) je iz stanja forme prešao u stanje bez forme.

**Dekonstrukcija: Neša Paripović**

Dr Miško Šuvaković određuje dekonstrukciju kao kritiku totalizujućeg diskursa tradicije i modernosti koja teži jednoj istini i utvrđenom metajezickom i teorijskom poretku. Zamisao dekonstrukcije u slučaju Neše Paripovića je polje umetničkog mišljenja i polje egzistencije. U slučaju umetnika koji ima iskustvo performansa, polje egzistencije nije distancirano od polja umetnosti — bihevioralan karakter umetnosti. U tom smislu, predstavljajući sebe kao objekt umetnosti, Paripović daje značenjski okvir konceptualnoj pretpostavci umetnika-stvaraoca. On izražava sebe kao umetnika-slikara. Bez obzira što prestaje da slika, ne prestaje da bude slikar. On je emancipovan od slika kao medija pokazujući šta slikarstvo jeste drugi medij od slikarstva — korišćenjem fotografije kao vizuelnog metajezika (jezik fotografije o jeziku slikarstva). Radovima u *Zlatnom oku* uspostavljena je slična situacija: kroz medij zvuka kao umetnički metajezik, on govori o mediju slikarstva, fenomenu obojenosti. U slikovni prostor—prostor crteža, unesen je novi fenomen — fenomen zvuka. Došlo je do fenomenološkog i semantičkog "poremećaja". Konstelacija slikovno-vizuelno je proširena ili razbijena uvođenjem skale telesno—taksično—performativno—predmetno. Kulturno nasleđeni obrasci označitelja su resemantizovani malim pomerajima. Analitički određeni odnosi elementarnih geometrijskih formi i elementarnih bojevnih potencijala su ovde minimalno zarotirani. U zamenu za obojenu plohu, dobija se zvučna strana kvadrata ili leva strana rama kao potvrda slikovnog sveta.

24. april 1996, Beograd.

Literarni okviri prikaza koji sam napisala su tekstovi M. Šuvakovića objavljeni u *Projekatartu* i *Transkatalogu*; katalozi umetnika-izlagača sa tekstovima J. Denegrija, S. Stepanova i M. Šuvakovića. Pri tom su mi koristili pismeni ili usmeni dijalozi s umetnicima i razgovori s Vesnom Vesić, Nedom Kovinić i Barbarom Vasić s kojima sam redovno pratila ovaj ciklus.

НА КРАЈУ ЛИКОВНЕ СЕЗОНЕ

# Осцилирајући критеријуми

Програми водећих институција и уређивачки расколи. – Вредновање српске уметности 20. века. – Време крхке егзистенције и алтернативни простори

Прихватајући владајуће стандарде у галеријској пракси, условна подела ликовне сезоне вежује се за лето. На жалост, успоравање изложбене динамике и слабљење програмских критеријума, изражајније током летњих месеци, код нас се, са мањим изузетцима, проширило на читаву годину. Може се рећи да је веома велики број осредњих ликовних програма обележио протеклу сезону а у њиховој разводњености ни слоган из 1995. „Лепше је са културом“, није имао делатно дејство и превратничку снагу.

Различити, често деспаратни и веома осцилирајући критеријуми, очити и у програмима водећих институција, у доброј мери збуњују и познаваоце и лаике. Као илустрација опозитних ставова у истој кући могу послужити изложбе уметничке групе „Лада“, „Виталових сунцокрета“, историјска поставка династије Обреновић, пројекат На искуствима меморије.

Исто тако, без јасно постављеног идејног концепта, парадно и лаички деловала је „ТВ-игра“ посвећена избору нашег најбољег сликара у 20. веку; краткотрајном изложбеном презентацијом првих петнаест са ове збркане ранг-листе у Музеју савремене уметности могуће је било још јасније уочити сву немоћ и бесмисао једног оваквог пројекта.

## Цивилизацијски дуг

Охрабрујући догађај у нашој културној јавности свакако је отварање дуго најављиване нове поставке у Музеју савремене уметности. Акцентујући класике и издавајући корифејне личности у историјском вредновању

српске уметности прве половине 20. века ова поставка другу половину века прати кроз нужну фрагментарност појединих поетика и стилова. Изостанак инсталација и видео-радова из корпуса информација битних за савремену уметничку праксу може се



Слика Саве Шумановића, Улица у Шиду

правдати скученим габаритима музејских соба а нова поставка у Музеју савремене уметности недвосмислено илуструје потребу ове институције за новом и већом зградом.

Као својеврсна допуна нове поставке, у исто време је отворена и изложба „Резиме“, ауторски избор Јована Деспотовића, дата као одмерени критичарски увид у стваралаштво млађих аутора.

Ретроспективна изложба Саве Шумановића је природан цивилизацијски дуг који се обнавља из генерације у генерацију.

У протеклој сезони издвојио се и мегапројекат „Свет екслибриса“ који, уз уметничко-историјски аспект овог феномена, сагледан у међународним оквирима, фасцинира бројем учесника и радова. Лоциран у пет изложбених простора у граду, пре свега, сво-

јим каталозима поентира домете озбиљне библиотеке опремљене и штампане по светским стандардима.

## Време крхке егзистенције

У глобалној слици протекле сезоне смета одсуство јаснијег уређивачког става у некада престижном Салону Музеја савремене уметности. Изложбе у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“, али и галеријама Коларчеве задужбине и УЛУС-а, инкарнирају озбиљне уређивачке расколе а различите позиције критичара према уметничкој пракси

буздани субјективизам критичара појачава питање критеријума, афинитета, укуса, па и професионалне етике.

Галерије Студентског културног центра, Факултета ликовних уметности и Дома омладине, окренуте су махом стваралаштву младих задржавајући виталан однос па и улогу промотора, унутар система визуелних уметности на рецентној сцени. У њиховим продукцијама издвајају се пројекти Ликовне радионице Студентског културног центра. „Ars topiaria“ по идеји Бојане Бурић и „Соба с мапама“, чији су аутори

испољене су у контроверзној изложби Ђорђа Кадијевића „Сликаство призора“ и изложби „Избор“ обележеној расплинутошћу и анемичношћу ставова. Фаворизујући традиционалистичко схватање уметности, ауторитативни критичар Кадијевић у својим екстремно опречним ставовима преферира ретроградно упориште у којем мири сликарску фигурацију илустровану озбиљним ауторским појавама са радима аматера и дилетаната. Ово је време крхке егзистенције када ваља бранити првенство уметности и дигнитет уметника па нео-

Бранислава Анђелковић и Бранислав Димитријевић.

Међу изложбе о којима се може говорити као значајним критичарским дискурсима спадају „Сцене погледа“, ауторство Дејана Сретеновића и Бранислава Димитријевића, мултимедијални пројекат Бранка Павића „Теме за велике градове“, „Тенденције деведесетих“, пројекат Мишка Шуваковића, „Поглед на зид“, по концепцији Дарке Радосављевић, деловање Асоцијације Апсолутно и Други вршачки бијенале младих отворен прошлог месеца.

Љиљана Ђинкул

ПОЛИТИКА | уторак 20. август 1996

Јован Деспотовић

Од циклуса седам самосталних изложби Драгана Угрена, Ивана Илића, Мирјане Ђорђевић, Александра Димитријевића, Николе Пилиповића, Марије Вауде и Неше Париповића које је концептирао др Мишко Шуваковић за Новосадску Галерију „Златно око“ (кодржане од децембра 1995. до априла 1996.) исти аутор је сачинио заједничку изложбу у Одељку Павиљону Вељковић под називом „Тенденције деведесетих: хијатуси модернизма и постмодернизма“.

Средњиња тема М. Шуваковића заправо су релације на линији модерна — постмодерна — друга модерна, односно цео комплекс „бочних“ удара који се током деведесетих у њеним отвореним пластичним питањима одвијају. Шуваковић гради властиту теоријску позицију на четирини модела тумачења: Друга монохромнија /Индустријана делима Д. Угрена и А. Димитријевића, /Техноестетика /у радовима И. Илића и М. Ђорђевић, /Иманентна критика форме /од Н. Пилиповића и М. Вауде/, те Деконструкција /у новим радовима Н. Париповића/, за које „сматра да су најзначајније тачке актуелних модерних насторојања“. Но, овај проблем издвојено сложених, вишеструко израђених односа и различитих схватања у актуелној уметничкој пракси, чини је један сегмент оном изложбом дефинисан, отворено је низ питања, тачније недоумица у њиховој рецепцији и тумачењу.

Оно које се нама намеће при упоредном гледању ове изложбе и читању текстова који је прате, своди се на то да ли се модернизам данас обавља у једном делу постмодерне уметничке делатности, или он као Нона или Друга модерна стоји независно, паралелно са њом директно се надовезујући (континуирано) у бројним релацијама из њених очигледно још увек виталних феномена модерне, високе модерне и позне модерне. Склони смо разумевању да Друга модерна стоји упоредо са постмодерном /дакле, нетачна је синтагма „модерна после постмодерне“ — на шта је указао већ Томаж Бречј у често цитираном тексту под истим насловом, али и са знаком питања на његовом крају/, да трпи становита узнемиравања и да се стога пре може говорити о другој модерни у систему постмодерне парадигме. На сличан начин као што је постмодерна у једном свом делу „епистемолошког обраћа“ концептуалне уметности, дакле познате стратегије темељног неги-

ИЗЛОЖБЕ

БОЧНИ УДАР

Мишко Шуваковић: Хијатуси модернизма и постмодернизма. Павиљон Вељковић, јуни-јул '96.

рања /доматеријализација/ уметничког дела које је мастрално измела та последња ангажира да XX века, тако и Друга модерна у делу својих исходница показује „отиске“ хибридних и еклектичних постака постмодернизма.

Кључна реч којом М. Шуваковић покрива процесе у рецептној уметности који га занимају и које илустрира оном изложбом је хијатус /звук, отклон, разлика, раскол, међупростор/, и он га идентификује једино на бесцврном долинесто и друга модерна повратак /погривања/ модерне па стога на тој локацији нема „слана“ већ настаје; најзад остаје и утврђивање односа постмодерне и друге модерне, чиме се управно Шуваковићева изложба и бави упркос „текстуалним сметњима“ које је прате. У прилогу онемо топора: многобројни садржаји читави из радона који чине изложбу.

Када њих саслимо, добијемо неколико измешну слику, збирано нешто другачију конфигурацију ауторских постака: у стриктној естетички друге модерне стоје радони Угрена и Париповића, у граничном подручју су /Димитријевић и Пилиповић, док су Илић, Ђорђевић и Вауда у постмодерној сферници.

Како ни за Шуваковића прили случај није споран јер заиста „расцрпљена о приколи језика сликарства“ /Угрена/, односно „поставља проблем онтолошког статуса дела“ /Париповић/, а заиста потврђује дишност стратегije негирација /афирмација/ некое од принципа модернизма што се лако утврђује у радонима оних уметника. Остаје, међутим, неразумљиво категорично одређивање Париповића у деконструктивизму јер је он: „Од краја семдесетих и током осамдесетих... развијао као теорија постмодерне плуралистичке културе и постака постмодерничке електичне и цитатне уметности“ /како стоји у пјевнику Постамодерна који је саставио упутило М. Шуваковић/.

Без обзира на разлог овој недоследности, оба аутора несумњиво стоје у естетичким категоријама Друге модерне.

Напротив, Димитријевић и Пилиповић у својим делима показују осетљиво колебање у значајном кругу кога је лако био спестан већ раније и Јелса Денетри када је у предговору каталога Николе заједничке изложбе Мондријан 1872-1992, у Галерији СКЦ написао отворено-исказујући своју почетну недоумицу: „чини се као да /они/ одбијају типични постмодернистички постака реинтерпретације тј. кинона модернизма, другим речима брише неку врсту деконструкције једино великог историјског модела да би од његових крхотина сачинили поделе својих постмодернистичких фрагменталних нарација“. У њиховом раду се може пре „читати“ прили хијатус који се догодио у савременој уметности, онај настало у дооби непредметности уметности на лирско и геометријској апстракцију. Тајзел у разним етапама траје све до данас смештајући се и у дело ове двојице уметника у преплетима лирског и геометријског лука, експресије и контекстуалности, гуктуалног /физичког/ и идејног /концептуалног/.

Теникоћа у размислану текстуалне експликације радона на изложби је и та што се у случајенима Илића и Ђорђевић види да изложбена дела „излазе“ из Шуваковићевих обраћања, што и није толико редак случај у актуелној пракси. Катала и уметници сами, да би избегли „тире“ квалификације и класификација својих дела, прибеглају честим променама које се најпре иде у пластичком слоју, а потом захтевају и промену размислана значења. А док за Вауду и сам Шуваковић атрибуција небу инсталацију у подручје познато као „инише од слике, мане од скульптуре“ /што је дажико у строгом подручју постмодерне/, као што је спестан и неких „интуитивних“ својстана који онај рад излаже из домена /Друге модерне/.

Замке које уметници постављају тумачењима постају спорније „критичарски хијатуси“. За некију њих, а потпону за најмилије који тек ступају на уметничку сцену ова спорница око афирмације или негирања реверзибилности нивоа рецептне уметности у критици и теорији: модерна, постмодерна, /Друга/ модерна, потпуно су небитна и марално да неће утицати на јили изгледа неке уметности. Напротив, сна је прилика, а то се успк догоди, да, када је она заиста нона и другачија у односу на преходну, редовно у приспелим генерацијама ствара лаца формулише допад испостављена питања. А то значи и да је садашње естетичко стање заправо нећ прошлост.





## RETORIČKE FIGURE DEVEDESETIH





## **RETORIČKE FIGURE DEVEDESETIH** **FIGURABILNO, TRANSPARENTNO, OPTIČKO, FIKCIONALNO I BESFORMNO** **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

Izložbama Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma (1995–96) i Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija (1996) pokazivali smo, prikazivali i raspravljali, korekcije, asimetrije, premeštanja i retorička pojačanja ontoloških i istorijskih izvora (post)modernističkog dela i (post)modernističke umetnosti, a instalacijama u Galeriji Doma omladine postavljamo pitanja o perceptivnim telesnim granicama modernističke metafizike forme (o granicama morfologije). Kao što modernizam posle postmodernizma može biti korigovanje modernizma do njegove hipermodernosti (analogno Baudrillardovoj hiperrealnosti ili Lytardovom reinterpetiranju sublimnog), modernizam posle postmodernizma može biti retoričko uobličenje modernističkih sumnji (nihilizam, skepticizam, subverzija), medijskih granica (horizonta percepcije) i performativnih izvršenja (čin na mestu objekta, ukidanje objekta). Izložena dela pokreću pitanja o tome kako (post)modernizam doživljava (nivo empirijskog) i saznanje (nivo epistemološkog) sebe kao graničnu epohalnu paradigmu? Istovremeno se ukazuju prostorno vremensko sažimanje u brzini medija i prostorno vremensko protezanje u nepokretnosti tela: brzina i nepokretnost. Fikcionalizovana odsutnost tela i defikcionalizovana TU prisutnost figure. Doslovnost i fikcionalnost grade hijatus. A, upravo, o tome se raspravlja i u aktuelnim teorijskim debatama u rasponu od analitičkog marksizma britanskih istoričara umetnosti (Charles Harrison, Paul Wood) koji se usmeravaju na ulogu realizma u modernizmu do američkih i francuskih poststrukturalističkih istoričara umetnosti (Rosalind Krauss, Yves-Alain Boa) koji pojmom besformno (informe, formless) Georges Battaile preispituju/provociraju logiku margina modernizma.



Retoričke figure devedesetih, Galerija Doma omladine, Beograd, 1996. (deo postavke)



Na izložbi Retoričke figure devedesetih su produkcije:

(1) Marija Vauda. Figurabilno se ne pojavljuje kao mimetička ikonička naddeterminacija (tradicija zapadne umetnosti) ili kao mimezis mimezisa (postmodernističko prikazivanje istorijskih uzoraka ikoničkih naddeterminacija), već kao prikazivanje traga (logike tragova) tela koje je u formnoj ili besformnoj odsutnosti jedina moguća invarijanta svesti o biću. Fotografski trag tela je dokument trenutka asketskog (etičkog i, tek onda, estetskog) samopokazivanja tela (granice postojanja iza koje dolazi ništavilo).

(2) Aleksandar Dimitrijević. Transparentnost podloge i površine slike je teatralizovano oduzimanje i poništavanje metafizičkog prisustva pikturnalnog poretka slikarstva. Slika nije slika po TU prisutnosti (ontologiji i morfologiji) podloge koja svojom neprozirnošću čini transcendentni skok iz podloge u površinu, odnosno, iz materijalnog prisustva u poredak smisla istorije slikarstva. Slika je transparentni para-ekran koji poništava preobražaj podloge u površinu, postajući sredstvo optičke teatralizacije gledajućeg i slikajućeg bića. Metafizika dubine se pokazuje na transparentnoj i refleksivnoj graničnoj površini koja je i slika slikarstva i antislika umetnosti.

(3) Dragomir Ugren. Optičko je materijalna instanca preobražaja izgleda dela iz ravnog plošnog pikturnalnog monohromnog glasa slikarstva u aikoničku retoričku trodimenzionalnu figuralnu varijantnu instalaciju objekta u središtu sveta. Aikonička monohromna površina, postajući funkcija prostorne instalacije, preuzima funkcije objekta i svojom vertikalnom postavkom evocira figurabilne optičke akumulacije smisla (postaje prostorni tekst na mestu odsutnog tela). Figura je odsutna i na materijalnom i u konceptualnom smislu (prazni subjekt), ali niz označiteljskih aktiviranja provokacija pokreće njenu optičku logiku. Formalno stanje prostora je i doslovnost prisustva figure i poslednji trag redukcije velike metafizičke nedoslovnosti (fikcionalnog, narativnog, fantazmatskog).

(4) Neša Paripović. Fikcionalna posrednost je efekat prikazivanja. Prikazivanje prikazivanja, ne mimezis mimezisa (prikazivanje prikazanog), već prikazivanje prikazivanja. Ekranse predstave se usredsređuju na nedoslovno. Fikcionalizuje se realna (i konkretna) odsutnost umetnika, dela i izvođača. Fotografski i video ekran postaju 'tanki sloj' uobličjenja simboličke vrednosti odsutnog ja, odsutnog dela i odsutnog Drugog. Ekran čini da se metajezikom tehnomedija (fotografija: erotika i epistemologija fotohemijske emulzije – i – video: arbitarnost i moć prikazivanja prikazanog elektronski aktiviranom površinom) govori o onome što pripada tradiciji prikazivanja: akumulacija, fikcionalizacija i defikcionalizacija tela (ruka slikara, trag ruke, figurativni retorički pokret tela umetnika, igrača ili glumca).

(5) Nikola Pilipović. Besformno je relativna i arbitrarna otvorenost forme sublimnom, materijalnom, energetskom, telesnom i optičkom. Forma se dovodi do pojavne granice kroz procedure koje reaktuelizuju arte poveru ili anti form art, ali i kroz performativno ili delatno (materijalističko) pitanje o metafizičkoj granici uobličjenja umetničkog dela (otvorenog identiteta) i čina koji prethodi delu ili sledi iz njega. Gde delo počinje i kada delo nestaje? Kako čin preuzima funkcije prisustva? Performativno na mestu objektnog, trag na mestu konačnog. Kako se svetlost kristalizuje, kako energija postaje materija, kako se materija daje taktinom i optičkom činu između prisutnog, prolaznog i odsutnog upisa? Suočavaju se uzvišeno (sublimno) i zazorno (abjective) u pokretu (gestu) koji prekoračuje izgled i pojavnost materije.

Katalog izložbe Retoričke figure devedesetih, Galerija Doma omladine, Beograd, novembar 1996.

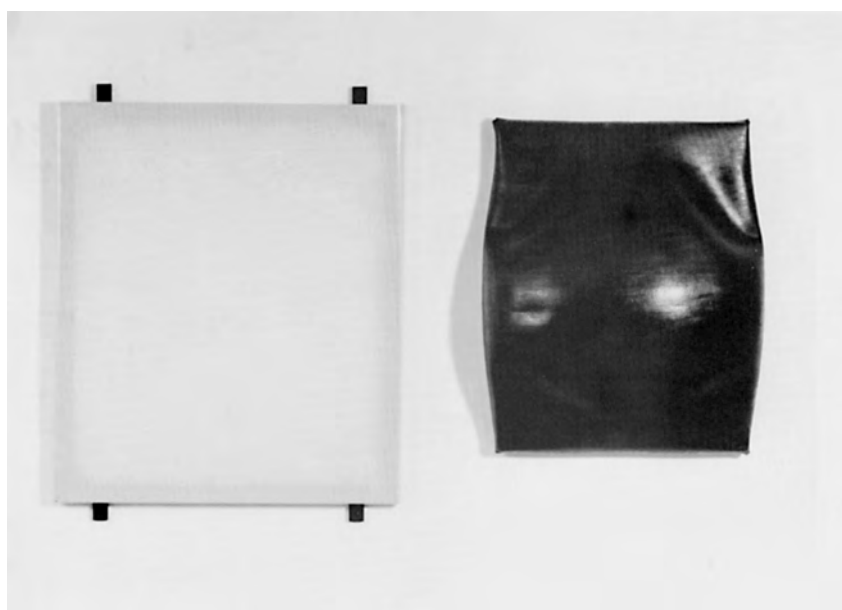




## RETORIČKE FIGURE DEVEDESETIH

### JEŠA DENEGRİ

Povodom umetničkih zbivanja proteklih decenija često se mogla čuti tvrdnja da su ta zbivanja, s obzirom na njihove krajnje različite jezike i postupke, pod znakom nomadskog ponašanja savremenog umetnika (pri čemu je, na primer, nomadizam arte povere bitno različit od nomadizma transavangarde), a pod nizom srodnih termina nomad/nomadizam/nomadsko podrazumevalo se istovremeno i uporedno kretanje umetnika međusobno vrlo disparatnim putanjama, uvek mimo i bez unapred strogo zacrtanog i zadatog pravca i plana, uz potpunu slobodu odstupanja od bilo kakvog, čak i nekog sopstvenog prethodnog usmerenja. I umetnik devedesetih takođe može da bude i stvarno jeste nomad, istina drugačiji od prethodnih i pomenutih, ali je opet onaj koji s potpunom i podjednakom legitimnošću koristi različite jezike, govore, dijalekte, medije, tehnike, tehnologije... A uprkos tom prividnom rasipanju, namernom ili instinktivnom zavođenju gledaoca kao strategiji koju savremeni umetnik vrlo rado sprovodi u delo, ličnost umetnika čvrsto privrženog svom egzistencijalnom i životnom izboru ostaće ipak sasvim sačuvana uprkos nesvodljivosti sopstvenih opsesija, ostaće u svom ukupnom profilu jedinstvena uprkos mnogostrukosti lica i likova s kojima je ta ličnost spremna da deluje u području savremenih umetničkih praksi.



Možda je ovih nekoliko opštih napomena o prirodi aktuelne umetnosti bilo potrebno navesti da bi se preduhitrile eventualne opaske kako smo pojedine učesnike izložbe u Galeriji Doma omladine nedavno mogli da susretnemo u nekom sasvim drugačijem problemskom kontekstu, s radovima drugačijih jezičkih i tehničkih osobina. Naime, na izložbama Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma i Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija, Aleksandar Dimitrijević, Neša Paripović, Nikola Pilipović, Dragomir Ugren i Marija Vauda bili su predstavljeni radovima, uslovno rečeno, apstraktnih (nereferencijalnih, neikoničkih) svojstava, dok će ovom prilikom radovi istih autora po njihovom izboru i nameri biti referencijalni i

ikonički, jednom rečju retorički, kako je to navedeno u nazivu ove izložbe. Ne odstupajući, naravno, ni za minimum od svojih dosad ispoljenih temeljnih umetničkih stanovišta, autori koji su se na prethodnim i pomenutim izložbama koristili čistom formom ili antiformom, monohromnom plohom ili sažetim geometrijskim zidnim crtežom, uvešće sada u svoje postupke tehničke medije predstavljanja poput fotografije i videa, obrađivaće teme vezane uz prizore i pokrete sopstvenog tela, lika, figure. Izbiće s tom promenom postupaka i sadržaja u radu ovih umetnika nešto dotle možda suzdržavano i suzdržano. U svakom slučaju nešto izrazitije nego dosad personalno, što naravno ne mora da znači i lično ispovedno, a ponajmanje prenaplašeno subjektivno. Ali uprkos toj promeni kao konstanta u njihovom radu postoji saznanje da je u umetnosti ipak najdugotrajnije i najdragocenije ono što je u njoj imaginarno i imaginativno, fiktivno i fikcionalno, ono što je metafizičko, spiritualno, sublimno, a sve to zajedno nužno je da se u umetnosti nalazi i da postoji danas kada se po ko zna koji put i uvek iznova ispoljava potreba da umetnost živi i opstane možda isuviše krhka ali ipak pomno i postojano izrađena i izgrađena poput najtananije niti duha, poput najfinijeg pletiva mašte.

Katalog izložbe Retoričke figure devedesetih, Galerija Doma omladine, Beograd, novembar 1996.





## **STABILNOST KONCEPTA, PROMENLJIVOST REALIZACIJA**

### **JEŠA DENEGRİ**

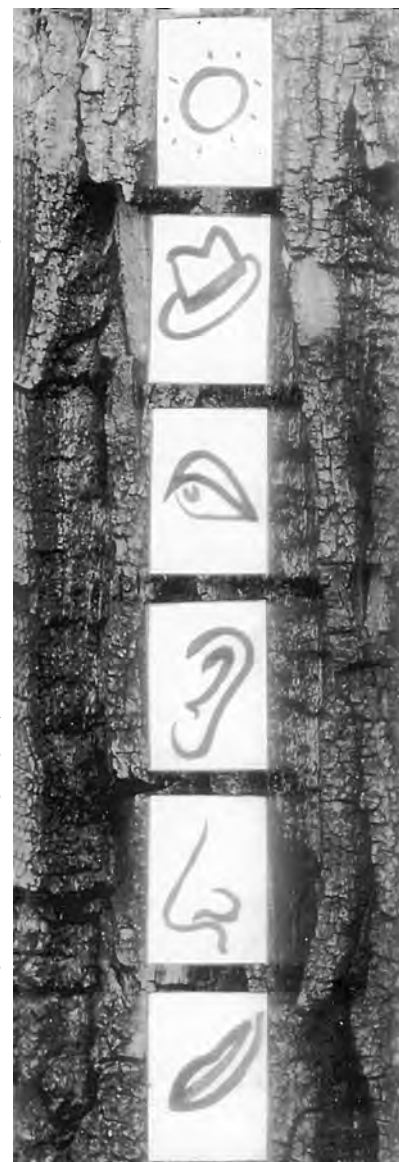
Nastavljaju se okupljanja umetnika i njihovi nastupi, prate ih kritički uvidi i imenovanja pojava na vrlo složenoj beogradskoj umetničkoj sceni sredine devedesetih. Petoro autora udruženih na izložbi u Galeriji Doma omladine (Aleksandar Dimitrijević, Neša Paripović, Nikola Pilipović, Dragomir Ugren, Marija Vauda) prethodno su činili jezgro selekcije Hijatusi modernizma i postmodernizma, nedugo potom u širem kontekstu našli su se na izložbi Primeri apstraktne umetnosti – Jedna radikalna istorija. U oba slučaja (u drugom izričito jer je to podrazumevala tematika te izložbe) bili su predstavljeni radovima uslovno rečeno apstraktnog, možda tačnije neikoničkog i nereferencijalnog karaktera. No, i sami svesni da takvim usmerenjem ne iscrpljuju sve što ih kao umetnike zaokuplja, što u umetnosti rade, petoro autora i kritičari koji ih tumače zamislili su da u sledećoj prilici predstave pozicije koje poseduju ili barem najavljuju otklone ka ikoničkom i referencijalnom, radove koji nose svojstva retoričkog, kako se to izričito tvrdi u nazivu ove izložbe.

Pošto je reč o formiranim autorskim ličnostima, razlike među njihovim prethodno (na Hijatusima) i sada (na Retoričkim figurama) prikazanim radovima – zavisno, naravno, od svakog pojedinačnog slučaja – neće biti drastične, nepremostive, isključive, ali su ipak tolike da se s razlogom u ovoj prilici može govoriti o izvesnom nomadizmu umetničkih jezika i ponašanja. Istina, nomadizmu drugačijem od onog u umetničkim praksama sedamdesetih i osamdesetih, ali takođe i nomadizmu koji i u praksama devedesetih umetnicima obezbeđuje poželjnu i potrebnu mobilnost izbora i odluka, garantuje im istovremenu mogućnost raznorodnih opcija, uvek zavise od slučaja do slučaja, od jedne prilike do druge, umesto da ih obavezuje na pridržavanje bilo kakvog unapred uspostavljenog formalnog, jezičkog, tehničkog, medijskog ili značenjskog okvira.

Svako od petoro učesnika ove izložbe na svoj način, dakle, odstupa od tautoloških i priključuje se retoričkim postupcima ostajući pritom i dalje dosledan svojim već ispoljenim sklonostima i preokupacijama. Veteran ovog sastava, Neša Paripović ponovo kao u sedamdesetim koristi se fotografijom i videom, opet će kamera, ekran, tehnološke produkcije statičnih i pokretnih slika ostati (i postati) sredstva njegovog rada. Biće to umesto zidnih instalacija i crteža kojima se u tri navrata koristio u poslednje vreme (dva puta na Hijatusima u Novom Sadu i Beogradu, jednom na Memorijalu u Čačku).

Marija Vauda će se takođe poslužiti fotografijom dovodeći organsko, vitalno, sopstveno telesno u centar predstave realizovane jednom s kristalnom jasnoćom ili drugi put, s namernim sfumatom tehnološki proizvedene slike. Nikola Pilipović će sopstveno telesno uvesti u sam proces radnje, obavljaće ritualni čin slikanja na tlu na industrijskim plastičnim folijama izvedeći jednu vrstu performansa, nastupa pred publikom, umetničkog govora u prvom licu. Najzad, Aleksandar Dimitrijević i Dragomir Ugren – prvi s postavkom zidnih objekata čiji je gradivni materijal providni paus i mekana opuštena guma, drugi pak s instalacijama koju čine jedinstvo plastičkog objekta i direktnog crteža na galerijskom zidu – ostaju obojica privrženi oblikovnim postupcima poznatih iz njihovih ranijih nastupa, s određenim karakterističnim pomacima od tautološkog u smeru označavajućeg retoričkog. U celini ove izložbe, dakle, udruženo je pet ličnih priča, pet autorskih pozicija, zbog toga jer su lične i autorske uvek drugačijih, različitih; u isto vreme priča likovnih/vizuelnih i metaforičkih/simboličkih, materijalnih i fikcionalnih, potvrđuju sledeću osnovnu nit vodilju ideje ove izložbe: umetnik danas čvrsto drži pod uvidom sve što u sopstvenoj umetnosti radi, ali to što radi želi i može da radi tako da plod toga rada – objekt, predstava, projekcija, instalacija, konkretni čin u vremenu i prostoru – uvek budu plod intencije, intuicije, invencije, imaginacije.

Retoričke figure devedesetih u Galeriji Doma omladine u Beogradu, Dnevnik, Novi Sad, br. 859, 25. XII 1996, str. 15.





## U PRODUŽETKU DRUGE LINIJE

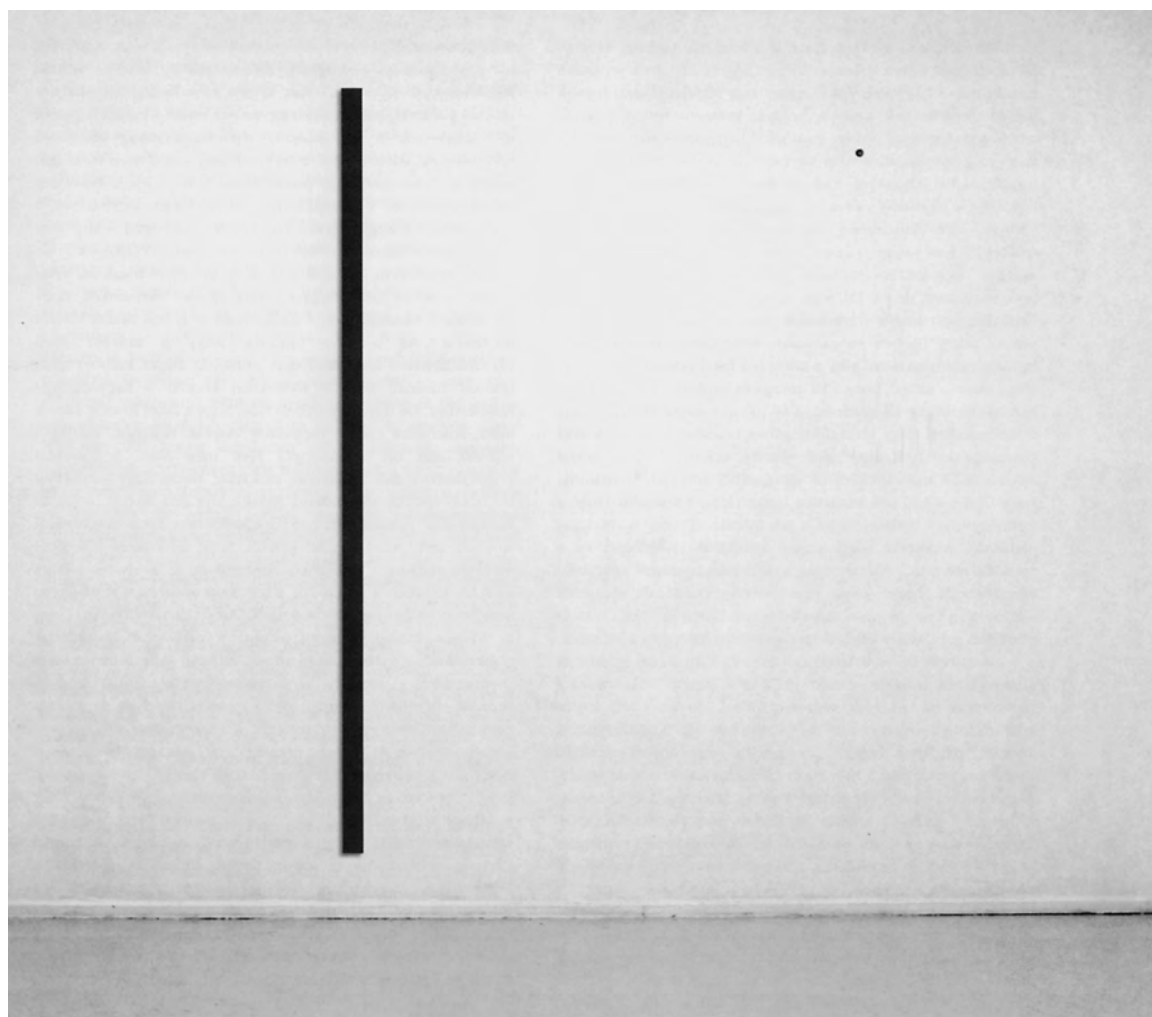
### JEŠA DENEGRİ

Na umetničkoj sceni devedesetih, u mučnoj atmosferi izolacije od spoljnog konteksta i neprijatne kompeticije u domaćim prilikama, retka okupljanja umetnika ukazuju se kao napori uspostavljanja i održavanja međusobne saradnje, povremene mogućnosti udruživanja oko nekih zajedničkih zamisli, povodi da se barem nakratko preraste stanje osamljenosti kao gotovo sudbinske neminovnosti savremenog umetnika individualca po definiciji svoga poziva. Petoro autora – Aleksandar Dimitrijević, Neša Paripović, Nikola Pilipović, Dragomir Ugren, Marija Vauda – tokom prošle godine u dva navrata okupljeni na izlagačkim projektima Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma i Primeri apstraktne umetnosti, jedna radikalna istorija, još jednom našli su se udruženi oko nastupa na izložbi Retoričke figure devedesetih predloživši zajedničkim dogovorom s kritičarima koji su ih podržali da posle prethodnih pretežno neikoničkih (reduktivnih, minimalističkih, formalnih ili antiformalnih) radova prikažu, kao drugu i ravnopravnu komponentu svojih preokupacija, radove koji će sadržavati osobine ikoničkog (tematskog, predstavnog, alegorijskog, medijskog, telesnog, figurativnog ili pak dalje apstraktnog ali s pomakom ka materijalnom, organskom i prostornom). Želelo se time naglasiti da su u devedesetim opcije i pozicije umetnika izrazito fleksibilne, sasvim nekanonske, ne treba bežati ni od toga da budu heterogene i nomadske, ali čak i kada su takve ostaju u krajnjoj konsekvenciji ipak obuhvaćene onim individualnim karakteristikama koje su za ove autore i dosad bile svojstvene.

Krajnje granične tačke u tom rasponu su tehnološko–medijsko s jedne, odnosno organsko–telesno s druge strane raspona, između tih tačaka materijalni objekti i zidne instalacije – to su žanrovski okviri unutar kojih se kreću produkcije i akcije učesnika ove izložbe. Dok je na Hijatusima u dva navrata izveo postavke s geometrijskim zidnim crtežima i uz diskretno uvođenje zvučnog efekta pomoću čvrsto zategnute žice, na Retoričkim figurama Paripović se opet kao u vreme ekspanzije nove umetnosti sedamdesetih koristi kamerom, snimanjem, ekranom. Fotografija i video su mediji, a govor lica, tela, pokreta

i ponašanja teme su i značenja ovih radova u kojima je kao nekada sam autor ujedno i akter radnje ili je pak onaj koji opservira i registruje radnje drugih.

Fotografijom se takođe služi i Marija Vauda, fotografijom sopstvenog tela (na snimku Goranke Matić), akta viđenog s leđa, sa suspenzom privida velikog eksera i njegove senke u / na nagom telu, sve to tehnički izvedeno s kristalnom jasnoćom prikaza koji upravo time doprinosi pojačavanju gotovo do dejstva šoka dovedene predstave jedne fiktivne, no na slici, zapravo na fotografiji, čini se poput stvarne situacije.



Dragomir Ugren, Bez naziva, 1996.



S ravni predstave tela u prethodnom primeru, telesno će u slučaju Nikole Pilipovića biti uneto u ponašanje, u fizički čin slikanja (tačnije prosipanja crne boje direktno iz posude) na plastičnim folijama položenim na tlu, u jednoj vrsti drippinga, čime performativni proces zamjenjuje završni statični objekat. Materijal koji preostane nakon takvog čina slikanja ostaje izložen (zamotan, ostavljen)



u galerijskom prostoru da bi uz pridodatu fotografiju lika autora dobio naknadni status punopravnog eksponata. Značenje operacije je sledeće: umetničko je u ovom slučaju u svojoj suštini koncentrisano u samom toku akcije, ono što potom ostaje (bez pretenzije da trajno opstaje) podjednako je samostalni prostorni objekat i prolazni materijalni trag obavljene radnje.

Takođe od industrijskih i potrošnih materijala (konkretno paus i guma) izvedeni su zidni objekti/instalacije Aleksandra Dimitrijevića. Delimična providnost pauza pri gledanju, osećaj mekote opuštene gume pri dodiru, svojstva su ovih veštačkih tela koja od gledaočevog odnosa prema njima traže direktni iako i diskretni telesni kontakt. Sama dela su apstraktna, ali poziv za ophođenje s njima podrazumeva figuru onoga koji ih gleda, dodiruje, na taj način ih čini objektom ne samo vizuelne nego i telesne komunikacije. I najzad, precizni raspored elemenata od različitih bojenih podloga (kartoni, komadi drveta obloženi gazom) i gotovo jedva vidljivi zidni crtež, sve to postavljeno u visinu ljudskog tela, po širini koliko to dopuštaju rasponi autorovih ruku, što opet uključuje figuru u izvođenju i komunikaciju s radom in situ, svojstva su Ugrenovih instalacija koje samo formalno gledano izgledaju minimalističke, reduktivne, tautološke, a u stvari su shodno temi izložbe takođe na specifičan način retoričke.

Ikonička na Retoričkim figurama, podjednako kao i neikonička na Hijatusima, dela svih pomenutih umetnika u znaku su obnove izvesnih operativnih postupaka (upotreba tehno medija, rad s telom u predstavi ili u direktnoj akciji) i izbora materijala (koji su odreda industrijski, jeftini, potrošni) svojstvenih novoj umetnosti sedamdesetih (s kojom kao najstariji učesnik Paripović uspostavlja konkretnu personalnu vezu). Obnovljena modernistička načela evidentna u radu niza vodećih predstavnika domaće umetničke scene devedesetih, u sastavu ove izložbe ne zasnivaju se na osobinama čistog (s)likovnog formalizma (po grinbergijanskom ključu) nego su pre obeležena očitim ignorantnim odnosom umetnika prema dovršenju i dovršenosti materijalnog objekta koji zbog svoje nepostojanosti podsećaju na tvorevine i tekovine arte povere i antiforme. Usled takvog ekscesnog karaktera rada koji ne trpi estetska doradivanja i dograđivanja shvatljivo je da umetnost većine učesnika ove izložbe nije i ne može da bude lako prihvaćena i prihvatljiva na sceni kojom dominiraju ublažene i omekšane verzije domaćeg narativnog postmodernizma i njegovih posledica, ali tome uprkos ova umetnost ipak ostaje indikativna za stanje duha tvrdih devedesetih koje je upravo i uslovilo ispoljavanje ovih aspektnih ali i pregnantnih umetničkih izjava nastalih u produžetku i opstanku nekonformističkog mentaliteta druge linije.

Retoričke figure devedesetih, Galerija Doma omladine, decembar 1996, Projeka(r)j br.10, Novi Sad 1997, str. 85–86







## PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI, JEDNA RADIKALNA ISTORIJA





## UVOD U IZLOŽBU

### SAVA STEPANOV

Izložba *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija* postavlja se usred jedne zaista interesantne i dinamične pluralističke situacije u našoj umetnosti. Tu činjenicu svakako treba imati na umu prilikom prilaza njenom konceptu i njenoj struktuiranosti. Jer, autori koncepcije profesor dr Ješa Denegri i dr Miško Šuvaković su apsolutno svesni sve kompleksnosti aktuelnog trenutka, upravo onako kako, na primer, Šuvaković konstatuje "umetnost devedesetih je složeno polje fenomena tematizacija, problematizacija i korekcija odnosa modernizma i postmodernizma". Zbog toga umetnost na kraju dvadesetog veka nije moguće sagledati i opisivati na osnovu jednostavnih i pravolinijskih smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. Današnja umetnost je plod svojevrsne dijalektike prepleta koncepata modernizma i postmodernizma uočenih u radu čitavog niza autora koji deluju na jugoslovenskoj umetničkoj sceni tokom devedesetih godina. Uostalom, nedavno su (januar 1995 – april 1996) baš Miško Šuvaković i Ješa Denegri u novosadskom Centru za vizuelnu kulturu Zlatno oko postavili ciklus od sedam samostalnih izložbi (Dragomir Ugren, Aleksandar Dimitrijević, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Nikola Pilipović, Marija Vauda, Neša Paripović) naslovljen *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, sagledavajući one pojave u aktuelnoj umetnosti devedesetih godina koje se bave apstrakcijom, svedenom formom, mentalnim konstrukcijama u službi čuvanja i obnavljanja medijske čistote slikarstva, skulpture i instalacije. Zapravo, radi se o onim akterima koji su tokom devedesetih, u umetnosti u Srbiji, postali zagovornici autorefleksivnih zahvata, analitičkog ispitivanja i autentičnog umetničkog govora.

Pominjanje ove prethodne izložbene akcije nikako nije bezrazložno – izložba *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija*, iako obuhvata autore i dela iz istorije srpske umetnosti (zalazeći čak do primera modernističke apstrakcije i avangardne umetnosti dvadesetih godina ovog veka), iako ima retrospekcijski karakter, pre svega je izazvana situacijom u aktuelnoj umetnosti devedesetih godina. Jezgro postavke čine dela autora iz novosadskog ciklusa kojima su pridruženi i dugi zapaženi učesnici savremene scene, grupa skulptora (Srđan Apostolović, Dobrivoje Krgović, Zdravko Joksimović, Dušan Petrović, Rastislav Škulec), potom *Verbumprogram*, Zoran Naskovski, te neformalna grupa mladih umetnica (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić i Neda Kovinić) koji su aktivni učesnici aktuelnih zbivanja i nosioci najaktuelnijih tendencija.

Dakle, Denegriju i Šuvakoviću je značajno da polazeći od aktuelne situacije krenu u istraživanje ranijih fundusa radikalne apstrakcije u nas, podrazumevajući pod tim pojmom aikonične (nereferencijalne) produkcije koje preispituju, provociraju i izražavaju perceptivne, konceptualne i teorijske granice prisustva, izgleda, smisla, značenja i estetske vrednosti umetnosti i umetničkog dela. Autori ne insistiraju na rekonstrukciji i dokazivanju postojanja kontinuiteta. Oni na jedan retrospekcijski način ukazuju na primere uzvišene (sublimne) apstrakcijske misli i na primere mentalnih sklopova realizovanih u umetnosti i putem umetnosti. Naravno, pri tom retrospekcijskom inventarisanju, Denegri i Šuvaković ispoljavaju izrazito izdiferenciran stav, sasvim specifičan i ekskluzivan način izražavanja sopstvenih stavova u shvatanju umetnosti, njene funkcije i njenog smisla, efektno potkrepljujući svoje mišljenje reprezentativnim primerima, nezaobilaznim u istoriji naše umetnosti. Pri tome, ovi autori ne koriguju postojeće kriterijume, još manje ignorišu postojeće vrednosti. Oni jednostavno nastoje da pokažu da su u našoj nedavnoj umetnosti (osamdesete, devedesete) izostali već uobičajeni evolutivni procesi kojima se gradila postupnost kontinuiteta te da su se u pomenutoj dijalektici prepleta modernizma i postmodernizma otvorili poligoni pluralističkih, sasvim dinamičnih zbivanja. Sve to, naravno, zahteva drugačija sagledavanja i vrednovanja, pa i ovog kao što je Denegrijevo i Šuvakovićevo sasvim ekskluzivno proveravanje određenih teorijskih i metodoloških razmatranja, za koje smatram da, na jedan efektnan i delotvoran način (čak i kao svojevrsna teorijska provokacija!) mogu proširiti i upotpuniti kompleksnu sliku aktuelne scene, ali i ukupne srpske i jugoslovenske moderne umetnosti.

Katalog izložbe *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija*, Paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, avgust–septembar 1996.





## **APSTRAKTNO/KONKRETNO: RADIKALNI STAVOVI U SRPSKOJ UMETNOSTI OD DVADESETIH DO DEVEDESETIH**

**JEŠA DENEGRİ**

U Optikoplastici, 1924, jednom od ključnih Micićevih teorijskih i kritičkih tekstova, nalazi se sledeće vrlo indikativno mesto: "Ne više kopija prirode nego disciplinovana sinteza prirodnih i vanprirodnih elemenata... Ne više prenešeni motiv nekog već postojećeg predmeta (...) nego plastika samog predmeta koga je apsolutno stvorio i pronašao umetnik. Ne plastika viđenog, nego plastika stvorenog... Nova plastika treba da je realan čin..." itd. To što se u ovom pasusu tvrdi nije samo zalaganje za apstraktnu i nepredmetnu umetnost (koja je Miciću, kao uredniku glasila na čijim su stranicama pravovremeno bili objavljivani tekstovi i reprodukcije Kandinskog i Maljeviča, svakako dobro poznata), to je više nego "anticipacija estetike i samog pojma Op-Arta" (Z. Markuš), po sredi je, zapravo, teorijska postulacija u prilog svih konkretističkih, konstruktivističkih, neikoničkih, nereferecijalnih i radikalno autonomnih plastičkih postavki koje će se, naravno sasvim nezavisno od nasleđa Zenita i zenitizma, kasnije javljati i ispoljavati u modernoj srpskoj umetnosti. Tačno je, međutim, da prvi i retki primeri apstrakcije u srpskoj umetnosti biće vezani uz ambijent oko Zenita (grafike Mihaila S. Petrova, slika Borba dana i noći Jovana Bijelića), a upravo o pomenutoj slici Micić će u tekstu Savremeno novo i slučajno slikarstvo, 1921, reći sledeće: "Slika br. 9 koja je označena kao Borba dana i noći (što je sporedno) daje doživljaj kao takav, čist (u slobodnoj i stihijnoj formi), duhovan, apstraktan...". Za ceo ovaj slučaj neće biti presudno to što će se Petrov i Bijelić (kao i Radović koji im je u kolažima i crtežima s početka dvadesetih idejno najbliži) pri kraju decenije, u klimi "povratka redu", okrenuti slikarstvu predstava i figuracije; bitna je za ovu raspravu sama činjenica da postoje teorijski pristupi i oblikovne prakse koje upućuju na prepoznavanje svesti o ranoj i dovoljno radikalnoj apstrakciji u modernoj srpskoj likovnoj umetnosti i to konkretno postoje u jezičkom i ideološkom kontekstu koji pripada formaciji zenitizma kao jednom od fenomena i jednoj od komponenti u kompleksu evropskih istorijskih avangardi.





Iako će dadaistička epizoda u sasvim uskom krugu oko Dragana Aleksića biti još oskudnija od zenitizma po broju likovnih realizacija (deliće sa zenitizmom grafičku produkciju Petrova), pojedine Aleksićeve tvrdnje iz kanonskog teksta *Konstruktivno slikarstvo, 1923*, takođe kao i Micićeve *Optikoplastika*, otkrivaju svest o mogućnosti postojanja krajnje autonomne konstitucije neikoničkog i nereferencijalnog umetničkog predmeta: "Stvar se ima kanalisati na primarne delove postojanja stvari, najsuptilnije anatomske jedinke, da bi se utvrdilo kojim pravcem se imala kretati sintetička konstrukcija". I kao neka vrsta zaključka: "U stvari postoji jedna definitivna baza modernog slikarstva: od cizelovanog estetskog treba dalje prema konstruktivno dinamičnom...".

Za likovnu eksperimentaciju beogradskog nadrealizma biće s pravom rečeno da je tu "po prvi put kod nas slika rađena prema unutrašnjem modelu, na iracionalnom i fantazijskom... prvi put slika je sugerisala atmosferu onostranog, neočekivanog, čudesnog" (M.B. Protić). Naravno, nadrealistička slika (crtež, kolaž, asamblaž, fotogram, fotomontaža) po definiciji biće predstavna (nikada, dakle, apstraktna–nefigurativna–bespredmetna), no to nije predstava niti pak transpozicija vidljivog/viđenog nego je novonastala tvorevina uspostavljena učinkom eksperimentalnih postupaka koji odreda izlaze izvan dotle ustanovljenih estetskih formulacija i na njima zasnovanih plastičkih kvaliteta. Ni u nadrealizmu neće biti cizelovanog estetskog (čemu se, videli smo, suprotstavljaju još dadaista Aleksić), umesto toga vladajuće u osnovi antiestetska načela automatizma, jukstapozicija, vizuelnog šoka i sl., izvedena tehničkim zahvatima s onu stranu klasičnih slikarskih i uobičajeno likovnih formulacija. Prihvaćena s te pozicije, vizuelna produkcija beogradskog nadrealizma u svojoj sredini krupni je iskorak u područje umetnosti "druge prakse" čija će, međutim, odgovarajuća ponašanja u smislu potpune autonomije socijalnog i političkog integriteta jedinke dostizati tek pojedini od domaćih predstavnika ovog svetski značajnog umetničkog pokreta (pre svih, čini se, Vane Bor).

Krajem dvadesetih sustaju i definitivno se gase pokreti evropskih istorijskih avangardi, u tom sklopu naravno i njihovi refleksi u prostoru domaće kulture; umetnička klima tridesetih ulazi u mirnije tokove "povratka redu", a tim tokovima prikla-



njaju se i gotovo svi nosioci prethodnih radikalnijih iskoraka postajući upravo tim svojim poznim opusima priznate vodeće i kultne ličnosti domaće umetnosti prve polovine veka. Na takvim temeljima postepeno je ustanovljena čvrsta podloga slikarstva međuratnog modernizma vrhunskih pikturalnih kvaliteta na osnovama evidentnih predstavnih motiva (predmet, predeo, figura), iz ovog u sredini duboko usađenog korena izrastaće potom, kada se bude sasvim formirao u periodu posle Drugog svetskog rata, dominantni lokalni pozni modernizam s nizom vrlo prestižnih predstavnika i svojim brojnim vrstama i podvrstama unutar kojih spada i prividno ekstremnije, ali u suštini ipak pretežno umereno (preferano pikturalno i estetizovano) slikarstvo beogradskog enformela. Izvan, ali i u blizini ovog fenomena, vremenski ranija i problemski znatno radikalnija, ukazuje se pozicija skulptora Olge Jevrić koja u dotadašnjoj posleratnoj srpskoj umetnosti najodlučnije postavlja i razrešava pitanje izgradnje emancipovanog i dosledno apstraktnog plastičkog jezika, paralelnog s odgovarajućim evropskim pojavama u sklopu kojih je prilikom nastupa ove umetnice na Bijenalu u Veneciji 1958. kao takva od međunarodne kritike prepoznata i vrednovana. Od tada dalje u kontekstu posleratne srpske umetnosti javljaće se povremeni pojedinačni iskoraci ka rubnim jezičkim područjima, dakle iskoraci izvan one obilne produkcije vladajućeg umerenog modernizma (razni tipovi redukovanih figuracija, primeri "apstraktnog predela", uslovna "asocijativna apstrakcija", sve do ublaženog krila domaćeg enformela) za oznake kojih će biti uveden i primenjivan, prenet s područja istovremene literature, diskutabilan termin "socijalistički estetizam". Po strani od ovog kompleksa instinktivno ili svesno odupirući se sociološkim i psihološkim odrednicama koje pod pomenutim terminom mogu da se podrazumevaju, stoje otkloni ka "ukrštenim medijima" Vladana Radovanovića, ka neikoničkom slikarstvu tvrdih lica i bojenog polja Radomira Damnjana, ka nekonstruktivističkoj kinetičkoj i luminokinetičkoj umetnosti Kolomana Novaka, ka kratkotrajnim vizuelnim eksperimentima sa naučnim saznanjima Zorana Radovića. Pojam i ideal neoavangardne inovacije objedinjujući je parametar za sve ove međusobno vrlo različite, izolovane, gotovo usamljeničke otklone od dominantnog toka poznog modernizma šezdesetih, nedugo pre nego što će krajem te i početkom sledeće decenije doći do jednog i u ukupnoj i u domaćoj umetnosti drastičnog reza koji će se ispoljiti u potrebama za preispitivanjem samih temelja na kojima počivaju dotadašnja pretežna umetnička iskustva.

Početak sedamdesetih u sklopu krupnih socijalnih i duhovnih previranja koja tada i neznatno ranije zahvataju oblasti kulture i umetnosti, javljaju se u ovom prostoru fenomeni objedinjeni pod uslovnim terminom "nova umetnička praksa" unutar čijih vrlo širokih operativnih raspona možda centralno problemsko mesto pripada mentalnim i konceptualnim postulatima umetničkog rada. Neprimereno je, naravno, ovim povodom govoriti o apstrakciji ili nefiguraciji u smislu formalnih ili stilskih oznaka, ali moguće je i opravdano govoriti o apstraktnom mišljenju u operacijama koje svojim spekulativnim ili meta-jezičkim pristupima dovode do ruba (ili čak preko granice) dematerijalizacije umetničkog predmeta (stižu, dakle, s onu stranu slike, skulpture, jednom rečju oblika/objekta). No i kada se svesno ostaje/opstaje u disciplinama slikarstva ili crteža, operacije u tim tehnikama biće planski svedene na stadijum primarnih, elementarnih, analitičkih, uvek izrazito aikoničkih radnih procedura. Nosioci svih ovih pojava autori su okupljeni u početku u formalnim ili neformalnim grupama (u Novom Sadu, Subotici, Beogradu), kao i pojedinci iz više generacija po strani od svih okupljanja, a za sve njih karakteristična je težnja ne samo ka strogoj redukciji i preciznoj evidenciji izražajnih govora i postupaka, nego i ka radikalizaciji ponašanja koje pored čisto umetničkih često poprima i poseduje svesne kritičke socijalno-političke konotacije. Otuda pojmovi "druga linija" ili "druga praksa", primenjavani za označavanje svojstava ovih jezika i ovih ponašanja, neskriveno upućuju na duboke razlike koje ove pojave dele od okolnog konteksta vladajućeg domaćeg umerenog modernizma, a tome nasuprot nosioci nove umetnosti sedamdesetih teže povezivanju s retkim njima duhovno i psihološki iako ne i jezički bliskim primerima u rasponu od istorijskih avangardi dvadesetih do neoavangardi šezdesetih, u kojima se prepoznaju i uvažavaju pre posredni nego direktni, pre idejni nego konkretni radni prethodnici.

Ulaskom u osamdesete, koje u početku na širem kulturnom planu obeležava paradigma postmoderne, a na užem umetničkom i još užem slikarskom paradigma transavangarde, formiraju se pretežno predstavnici i narativni, legitimno eklektički i citatni slikovni sklopovi stvarajući okolnu situaciju nesklonu poznomodernističkim procesima redukcije i postavangardnim strategijama dematerijalizacije umetničkog predmeta. Ali, i u takvoj klimi, a posebno na njenom isteku, ne samo da opstaju nego se i iznova formiraju specifični aikonički jezici u slikarstvu i objektima nove geometrije i u plastici nove skulpture sredine i kraja osamdesetih kao pojave koje obnavljajući manuelno čuvaju u zamisli dela njegova implicitna mentalna i konceptu-



alna svojstva. Iako, naravno, bez deklarativne i idealističke težnje za inovativnošću ranog modernizma, kao i istorijskih i posleratnih neoavangardi, geometrijska ili geometrizujuća umetnost kasnih osamdesetih i posebno ona s početka devedesetih, obazrivo obnavlja diskretni pojam i uzor projekta, svesna da u vremenu teških kriza i gotovo sveopšteg sunovrata vrednosti umetnost treba da se ustanovljuje kao svesna autorefleksivna praksa koja barem u omeđenom polju krhkih umetnikovih tvorevina nastoji da sačuva individualno sublimno i kao takvog ga pretpostavi masmedijskom ekspanzivnom i potrošnom. Dakle, da se ustanovljuje kao praksa koja ponovo veruje makar u uslovnu šansu novog umesto da se beskrajno prepušta preradama i preradnjama istorijski već kodifikovanih obrazaca i modela; napokon, da teži prvenstvu oblikovnog umesto zavodjenju slikovnog i literarnog. Otuda se čini da se brojne i međusobno često vrlo dispartatne pojedinačne (i u znatno manjem opsegu grupne) pojave sredine devedesetih okupljaju oko ideje obnove forme ili obnove antiforme, ali u oba slučaja podjednako oko obnove nekih bazičnih modernih premisa i svojstava umetničkog rada ("moderna posle postmoderne", "druga moderna"). A sve te pojave i te pozicije povezuju se kako u operativnim postupcima, tako i u psihološkim raspoloženjima s prethodnim primerima iz nasleđa domaćih i istorijskih avangardi i posleratnih neo i postavangardi, sačinjavajući zajedno s njima karike u lancu jednog mnoštva umetničkih etapa koje, zaključno sa onima trenutno najrecentnijim, čine neki mogući luk duhovnih srodnosti, neki faktični ili uslovni okvir idejnih bliskosti. A sve njih u celinu kao da objedinjuje strategija insistiranja na radikalnim iako jezički vrlo različitim opcijama apstraktnog i konceptualnog mišljenja, da bi iz te celine proizišao problemski niz koji se u ovdašnjoj umetnosti odvija u već dovoljno dugom vremenskom rasponu što se od početne do zaključne tačke ove selekcije proteže u trajanju od bezmalo punog jednog veka.

Katalog izložbe Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija, Paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, avgust–septembar 1996.



## REDEFINICIJA POJMA DRUGA LINIJA

### JEŠA DENEGRİ

Pojmovi i termini predloženi za označavanje pojedinih umetničkih pojava često znaju da budu povodi nedoumica–ma i sporenjima, oni su nužno zlo teorije, kritike i istorije umetnosti, no umetnički svet već se na njih navikao i pristaje na mnoge takve pojmove i termine svestan njihove uslovne valjanosti. Verovatno tako može da bude i sa nazivom izložbe Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija (podrazumeva se u srpskoj umetnosti XX veka), čiji pojedini termini obeležavaju sledeće: reč je o primerima (a ne o potpunoj rekonstrukciji scene), reč je o apstraktnoj umetnosti (za razliku od predmetne i figurativne, ali i one prividno apstraktne koja poreklo vodi iz prirode, najčešće predela); najzad, reč je o radikalnoj istoriji, što može da znači da je jedna određena problemska situacija sagledana radikalno (ekskluzivno, ekstremno) ili pak da je reč o radikalnoj umetničkoj produkciji (radikalnoj u odnosu na neku drugačiju, recimo umerenu), po ovom zahtevu radikalnoj zato jer je u njoj plan apstraktnog mišljenja svesno polazište i globalna strategija, jednom rečju ideologija, a ne povremeni slučaj ili pojedinačna realizacija. Ako su svi ovi razlozi dovoljno jasni i prihvatljivi, neće biti teškoća da se razabere šta je zapravo sadržaj i namera napora koji je doveo do zamisli i ostvarenja pomenute izložbe.

Pojam apstraktna umetnost, a tačnije bi bilo apstraktno mišljenje u umetnosti u slučaju ove izložbe upotrebljen je, dakle, za obeležavanje onih pojava na domaćoj umetničkoj sceni između dvadesetih (predstavljenih jedino s reprodukcijama u katalogu) i devedesetih godina, kod kojih se ni u najmanjoj meri, bez ikakvog traga, ne može naići na referentne odnose prema predmetnom i prirodnom svetu. Istorijski i teorijski gledano, posredi su pojave koje proizlaze iz nasleđa i modela čije su oznake bespredmetnost–konstruktivizam–konkretizam–minimalizam–konceptualizam, a za čije bi skupno označavanje u savremenoj kritičkoj terminologiji mogao da važi pojam neikoničko. Podrazumeva se da umetničke pozicije zasnovane na ovim temeljima a priori nemaju nikakav vrednosni prioritet u odnosu na bilo koje druge; reč je isključivo o tipološkoj a nipošto o aksiološkoj odrednici. Ali na psihološkom i ideološkom planu takva pozicija (dakle neikoničko umetničko delo) ipak je pozicija koja računa na izvesne tvrde stavove u odnosima između umetnika kao jedinke i sredine njegovog delovanja kao društvenog konteksta. A to su stavovi u osnovi kojih se nalaze određeni pogledi na svet i njima odgovarajuća ponašanja kao što su ekstremna autonomija umetnika pojedinca, zahtev za paralelnim postojanjem u odnosu na ostale umetničke pojave i ideologije, projektovanje i praktikovanje specifičnih umetničkih mikrosцена, a sve to kao svesni otpor utapanju u privid pluralizma iza kojega se zapravo kriju mehanizmi konstituisanja globalnih makrosцена u kojima – kao što pokazuju mnogi primeri – socijalno adaptirane i čvrsto integrirane umetničke pozicije stiču i zadobijaju privilegovane i dominantne uloge.

Izdvajanje neikoničkog toka iz istorijskog kompleksa koji obuhvata sve ostale pojave na koje može da se uslovno primeni pojam apstrakcija (apstraktni predeo, apstraktni ekspresionizam, lirska apstrakcija) vodi zapravo ka izdvajanju navedenog toka u srpskoj umetnosti iz konteksta lokalnog umerenog modernizma koji zahvaljujući svojim nesumnjivo vrednim i uticajnim predvodnicima vremenom osvaja na domaćoj umetničkoj sceni vrlo prestižna i središnja mesta. Otuda se ovi radikalni primeri apstraktne umetnosti (tačnije apstraktnog mišljenja u umetnosti) u istoj sredini ukazuju kao pojedini sektori ili segmenti onih umetničkih praksi (i na njima zasnovanih ideoloških pozicija) za označavanje kojih je svojevremeno bio predložen termin druga linija. Selekcija učesnika ove izložbe, kao i sama njena osnovna zamisao, pokazuje nameru da se u novonastalim prilikama (posle raspada donedavno jugoslovenske umetničke scene čije je postojanje pojam druge linije podrazumevao), sada pokuša da redefiniše pojam i područje pojava na koje isti termin može da se odnosi u prostoru sadašnje jugoslovenske umetničke scene, a to konkretno znači u području srpske umetnosti u vremenskom rasponu od početka dvadesetih do sredine devedesetih godina ovog veka.

S obzirom na taj početak, kao prvo poglavlje u sastavu ove izložbe odabrani su primeri istorijskih avangardi (zenitizam, dadaizam, nadrealizam), markirani jedino u katalogu, gde se pre u poetikama i teorijama, posebno u tekstovima o likovnoj umetnosti Micića i Aleksića pre nego u samim praksama njima bliskih umetnika nalaze sasvim jasno izložene tvrdnje o mogućnosti zasnivanja neikoničkog apstraktnog umetničkog (što ne znači jedino slikarskog) dela. Danas se na to retko ali vrlo dragoceno nasleđe može da gleda kao na izvore takvih shvatanja prirode umetnosti koja se bitno razlikuju od onih na kojima je utemeljena dominantna produkcija domaćeg međuratnog slikarstva, a ta razlika upravo se ispoljava u tipologijama koje čine modeli (stilske formacije) avangarda–modernizam. U periodu posle Drugog svetskog rata ova polarizacija gubi

raniju oštrinu, a samim umetničkim praksama dolazi do mnogih jezičkih preplitanja iz kojih se kao radikalnije problemske pozicije mogu da izdvoje zahvati koje u skulpturi sredine pedesetih vrši Olga Jevrić u sklopu, uslovno rečeno, trodimenzionalnog enformela, nadalje sredinom šezdesetih Damijan u slikarstvu tvrdih ivica i bojenog polja, uz istovremena vokovizuelna ukrštanja Vladana Radovanovića i kinetičke, luminokinetičke i scijentističko–umetničke opite Kolomana Novaka i Zorana Radovića. A sve to su zapravo retki pojedinačni i izolovani slučajevi koji odaju instinktivne ili svesne otklone od dominantnih produkcija domaćeg umerenog poznog modernizma u čije se široko područje, kako se danas sve jasnije vidi (mada to pitanje ostaje i dalje otvoreno za diskusiju) pretapa u pretežnoj meri i fenomen slikarstva beogradskog enformela.

Sledeća i vrlo primetna promena paradigme umetnosti nastupice u ovoj sredini početkom sedamdesetih s prodrom tadašnje nove umetničke prakse koja će svojim radikalnim otklonom kako od nasleđa tako i od savremenih tokova umerenog modernizma upravo dati povoda za pretpostavku o postojanju druge linije na domaćoj umetničkoj sceni. Unutar brojnih praksi nove umetnosti sedamdesetih (akcije u galerijskim i izvangalerijskim prostorima, performansi, rad s telom, fotografija i video kao mediji umetnika, sve pod znakom dematerijalizacije umetničkog objekta) bitno mesto pripada analitičkim postupcima konceptualne umetnosti koje u Srbiji inauguriraju vođanske grupe KÔD, (E), Bosch+Bosch i Verbumprogram, a ukrštajući te postupke s govorom umetnika u prvom licu premise nove umetnosti razvijaju do vrlo razuđenih autorskih opusa beogradski autori iz više generacija koji su mesta okupljanja i nastupa najčešće nalazili u Galeriji Studentskog kulturnog centra. Na pitanje, dakle, da li ova produkcija (konceptualna umetnost i njene posledice) može da se podvede pod termin apstrakcija odgovor bi mogao da glasi: ne ako se pod apstrakcijom podrazumeva suprotni pol od figuracije u slikarstvu i skulpturi, no svakako da ukoliko se pod apstraktnim podrazumeva apstraktno mišljenje u umetnosti, što konceptualna umetnost kao izrazito mentalna aktivnost u sebi nesumljivo sadrži. Ono što bi, međutim, trebalo da bude manje sporno jeste da nova umetnost sedamdesetih po svom globalnom poimanju prirode umetnosti predstavlja znatni otklon od velike većine zatečenih umetničkih modela u sredini svoga nastanka i upravo postojanje tog otklona argument je koji govori u prilog konstituisanju i redefinisanju pojma druga linija.

U atmosferi potpune legalizacije postmodernističkog pluralizma osamdesetih ovaj pojam (i posledice koje bi njegova primena u umetničkom životu mogle da izazovu) uveliko gube svoju nekadašnju oštrinu i jedva mogu da opstanu dalje u kritičkoj upotrebi kako po svojim teorijskim pretpostavkama tako i po primenama tih pretpostavki u odnosu na tada karakteristične umetničke prakse. No, s početkom devedesetih, u prilikama koje su i u umetnosti i u životu ponovo kao i u sedamdesetim iznele na videlo potrebu za strogom mišlju i čvrstim subjektom, javljaju se na toj istoj sceni fenomeni koji upućuju na to da je čisto neikoničko mišljenje u umetnosti ne samo opstalo nego je u poslednje vreme i u jakoj ekspanziji (u rasponu od nove skulpture, reduktivnog slikarstva, neokoncepta, tehnoinstalacija do ambijenata autora najmlađe generacije, sve pod znakom druge moderne). Brojnost tih pojava i složenost njihovih značenja upućuju na potrebu detaljnijih sagledavanja i pouzdanijih iščitavanja aktuelne umetničke situacije unutar koje su se odnedavno ispoljile znatne razlike u viđenju i tumačenju istovetnih fenomena, što samo pokazuje i potvrđuje da zbivanja u području savremene umetnosti ponovo kao nekad izazivaju pažnju javnosti i otuda čini se da opet postaju doprinosi vrlo važni za izgradnju ukupne duhovne klime sredine i vremena u kojima se ta zbivanja događaju.

Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, avgust–septembar 1996. Košava br. 31, Vršac, decembar 1996 – januar 1997.



## PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI, JEDNA RADIKALNA ISTORIJA

### MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Radikalnom apstrakcijom nazivaju se aikoničke (nereferencijalne) produkcije koje preispituju, provociraju i izražavaju perceptivne, konceptualne i teorijske granice prisustva, izgleda, smisla, značenja i estetske vrednosti umetnosti i umetničkog dela.

#### Modernistička apstrakcija ranih 20-ih godina

Nastanak apstraktne umetnosti je nagovešten u poznim impresionističkim slikama, postimpresionističkim kompozicionim rešenjima, kolažno-pikturalnom uspostavljanju autonomije plohe analitičkog kubizma, futurističkim postikoničnim kompozicijama. Rane zamisli apstraktne umetnosti su ostvarene u ekspresionizmu, neoplasticizmu, suprematizmu, konstruktivizmu, konkretizmu, dadi i nadrealizmu.

Prve pojave radikalnih rešenja apstraktne umetnosti u srpskoj umetnosti javljaju se neposredno posle Prvog svetskog rata. Apstrahovanje ekspresionističke, kubističke i futurističke forme je vodilo: aikoničkom figurabilnom prizoru (Jovan Bijelić), aikoničkom kolažnocitatnom kompozicionom poretku (Ivan Radović) i aikoničkom dadaističkom vizuelnom znaku (Mihailo Petrov). Ovi pionirski primeri ukazuju na formiranje modernističke paradigme i na anticipaciju suštinskih modernističkih karakterizacija: nereferencijalnost, plošnost, autonomna pikturalnost i estetski formalizam.

#### Avangardna umetnost 20-ih godina

Avangardni eksperiment 20-ih godina nastaje kao inovatorski projekt, kao prevratnička i anarhistička praksa, i kao umetnička, estetička i ideološka kritika dominantnog umerenog modernizma. Avangardni eksperiment i ekscjes vodili su ka među-disciplinarnim rešenjima koja su destruisala modernističku autonomiju umetničkih disciplina. Umetničko delo ne nastaje kao izraz neprozirnih intuicija, već kao izraz aktivističkog anarhističkog ponašanja (dada: Dragan Aleksić), eklektičkih vizija novog sveta (zenitizam: Ljubomir Micić), suočenja nesvesnog i dijalektičkih procesa istorije (nadrealizam: Vane Bor). Karakteristično delo jugoslovenske i srpske avangarde je časopis: časopis kao Gesamtkunstwerk. Časopis ukazuje na apstraktne izraze: (1) tipografski, formalni ili zaumni odnos slova, sintagmi i teksta, (2) odnos tipografskog nivoa prezentacije teksta i grafičkih aikoničkih i utilitarnih znakova, (3) upotreba fotografije kao tehno-vizuelnog aikoničkog i ikoničkog poretku, i (4) uspostavljanje intertekstualnih i interslikovnih diskursa i oblika prikazivanja.

#### Visoki modernizam 50-ih i 60-ih godina

Modernistička apstrakcija 50-ih i 60-ih godina razvijala se u rasponu od egzistencijalističke gestualnosti (lirska apstrakcija, apstraktni ekspresionizam, enformel, vitalistička skulptura) do visokomodernističkog izraza (umetnost posle enformela, postslikarska apstrakcija, minimalna umetnost). Status apstraktne umetnosti u srpskoj kulturi 50-ih i 60-ih godina je karakterističan za društvenu situaciju umerenog realsocijalizma, a to znači da društvena klima (ideologija, vladajući ukus) nije bila naklonjena apstraktnoj umetnosti. U takvim uslovima nastaje umerena asocijativna apstrakcija: figurabilna i asocijativna kompoziciona rešenja.

Primeri radikalne visokomodernističke apstrakcije su retki i u globalnoj umetničkoj situaciji predstavljaju ekscjes. Karakteristični su skulptorski radovi Olge Jevrić i slikarska produkcija Radomira Damnjana. Skulptorske procedure Olge Jevrić zasnivaju se na egzistencijalističkom i strukturalnom doživljaju aikoničke plastično-prostorne forme. Ona je ostvarila tri suštinska modernistička zahvata: (1) proceduralni modernistički esencijalizam; redukcijom ikoničkog i isticanjem autonomije plastičkog pokazuje se da skulptorsko umetničko delo izražava univerzalnu materijalnu i prostornu bit skulpture kao umetnosti, (2) egzistencijalistički gest – delo je izraz sublimnog intuitivnog gesta koji se kroz čin oblikuje i posledično konceptualizuje, i (3) kretanje od forme kao fenomena (delo kao sama materija) do forme kao strukture. Slikarski ekscjesi Radomira Damnjana od kasnih 50-ih do ranih 70-ih godina ukazuju na modernističku autokritičku slikarsku evoluciju. Njegov rad započinje u okvirima umereno modernističkog postenformel asocijativnog i metafizičkog slikarstva, zatim se reduktivno razvija do primarnih, autonomnih i dominantno plošnih formi. Na prelazu 60-ih u 70-te on čini rez i uspostavlja postslikarsku apstrakciju (slikarstvo tvrdih ivica, primarne strukture). Slika više ne pokazuje samo pikturalnu logiku primarne forme (minimalistički doseg), već i moć konceptualizacije forme (ka postminimalnoj i konceptualnoj umetnosti).

### Neoavangarda 50-ih i 60-ih godina

Neoavangardna apstrakcija 50-ih i 60-ih godina nastala je iz kritičkog i inovatorskog preispitivanja granica moderne umetnosti. U neoavangardi su strategije apstraktne umetnosti proširene izvan domena slikarstva i skulpture na ambijentalnu umetnost, fotografiju, književnost, sinteze medija. Zamisao apstrakcije kod autora kao što su Vladan Radovanović, Koloman Novak i Zoran Radović nije izražena u postignuću apstraktnog likovnog dela, već u svesti da apstraktna umetnost stvara apstraktnu strategiju preobražaja ontologije umetnosti. Vladan Radovanović je zamisao apstraktne strategije razvio iz intertekstualnih vokovizuelnih suočavanja logike građenja i recepcije muzičkog, likovnog i književnog dela. Dela vokovizuelne umetnosti su višemedijska pošto nastaju artikulacijom više različitih medija, a semiotička su jer se značenjski poredak koji uspostavlja zasniva na znakovnim odnosima. Koloman Novak i Zoran Radović zasnovali su nekonstruktivistička vizuelna istraživanja. Novakov rad je usmeren na zamisli kinetičke umetnosti, lumino-objekta i ambijentalnog dela. Kinetička umetnička dela su ona koja se pomeraju ili kreću u prostoru ili stvaraju vizuelnu iluziju kretanja. Kinetička umetnost je proširila zamisli skulpture uvođenjem vremenske komponente i transformacijom statičkog likovnog dela u dinamički svetlosni događaj ili mehanički dinamički objekt. Zoran Radović je usmeren na izradu mašine koja konstruiše vizuelno umetničko delo (ornamentograf) i na ludistički čin (interakciju mašine i publike).

### Konceptualna umetnost kasnih 60-ih i 70-ih godina

Konceptualna umetnost je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret. Odnos konceptualne umetnosti i istorije apstraktne umetnosti je paradoksalan: (a) ako se konceptualna umetnost definiše kao dematerijalizacija umetničkog objekta tada se ona interpretira kao krajnja instanca redukcije u apstraktnoj umetnosti (konceptualna umetnost kao poslednji stil reduktivnog modernizma), a (b) ako se definiše kao istraživanje i rasprava prirode, sveta, koncepta, jezika i ideologije umetnosti, tada se ona interpretira kao kritika apstraktne umetnosti, pošto vizuelnoj autonomiji dela suprotstavlja konceptualnu, jezičku, ideološku i teorijsku naddeterminaciju umetnosti. U srpskoj umetnosti moguće je izdvojiti sledeće karakteristične modele konceptualne umetnosti:

(1) Uspostavljanje metajezičke analize koncepta i jezika umetnosti u radu grupe Kód (Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma) i grupe ☐ (Vladimir Kopicl, Ana Raković, Čeda Drča i Miša Živanović). Dolazi do dematerijalizacije umetničkog dela, tekstovi umetnika postaju tragovi nevizuelnog oblikovanja i zasnivaju se teorijske analize apstraktnih jezika umetnosti.

(2) Umetnička praksa kao semiološka analiza mehanizama ideologije, kulture, medija, ambijentalnog iskustva, objekata i oblika ponašanja umetnika (grupa Bosch+Bosch: Slavko Matković, Balint Szombathy). Ponašanje umetnika i umetničko delo postaju simptom kulture i umetnosti. Apstraktni umetnički rad nije delo po sebi, već model prikazivanja označivačkih i medijskih (ne)moći umetnosti i kulture.

(3) Uspostavlja se rasprava statusa umetnika naspram statusa slikara. Neša Paripović razvija dekonstruktivnu praksu u rasponu od postgeometrijskog minimalističkog slikarstva preko fotografije, filma i videa kao drugostepenih jezika o svetu slikarstva do zidnih instalacija sa zvukom. Gergelj Urkom uspostavlja analitičke procedure od tautološkog konceptualizma preko analitičkog slikarstva do reinterpretacije modernizma. Era Milivojević praksu umetničkog nomadizma i bihevoralnog izraza uspostavlja u različitim registrima od telesnog čina do mentalne i konceptualne slike promena. Zoran Popović deluje u rasponu od pop arta preko tautoloških strukturalnih aksioma do političke umetnosti i zatim do ikoničkog erotsko-metafizičkog rada. Raša Todosijević se kreće od performansa preko analitičkog slikarstva do političke umetnosti i ironijske paraikoničke produkcije.

(4) Grupa 143 (Biljana Tomić, Jovan Čekić, Paja Stanković, Maja Savić, Neša Paripović, Vladimir Nikolić, Mirko Dilberović, Miško Šuvaković) delovala je u domenima analitičke umetnosti, odnosno, iz sintaktičko-semantičkih analiza vizuelnih, bihevoralnih i tekstualnih oblika izražavanja građeni su teorijski formalni modeli vizuelnog dela, intertekstualne ili interdisciplinarne naddeterminacije sveta i istorije umetnosti. Rad Grupe 143 je bio usmeren ka raspravi intuicija (mentalne konstrukcije) i modusa njihovog izražavanja, prikazivanja, opisivanja i interpretiranja u umetnosti.

(5) Nenad Petrović i Zoran Belić W. su na prelazu 70-ih u 80-te godine razradili preobražaj skulptorske i slikarske prakse u ambijentalni rad i ambijentalnog rada u fenomenološku i semiološku teoriju (raspravu) umetnosti: teorija umetnika i teorija u umetnosti.

(6) Praksa analitičkog slikarstva se odvijala u dva talasa. Sredinom 70-ih godina (Damnjan, Urkom, Todosijević) su ispitivali modele tautološkog izraza i autorefleksivne konceptualizacije prazne slike kao subverzivnog gesta u kulturi dominantnog umerenog aluzivnog modernizma. Krajem 70-ih i početkom 80-ih praksa analitičkog slikarstva je postavljena kao strategija dovršenja modernizma i modernističke autonomije dela: slika je nulti stupanj arhetipskog kôdiranja (Belić W), slika je simptom i subverzija modernističkog horizonta (etike i estetike) izražavanja.

#### Neo-geo umetnost 80-ih godina

Dekonstrukcija modernističke apstraktne umetnosti u postmodernizmu ranih 80-ih je izvedena: (1) ukazivanjem da razlike mimetičke (figurativne) i apstraktne umetnosti nisu suštinske, već da su formalne i stilske, što ima za posledicu eklektično povezivanje aspekata apstraktnih i mimetičkih stilova u jednom slikarskom ili skulptorskom delu (transavangarda, neoekspresionizam, anahronizam), i (2) radom na simulaciji i fikcionalizaciji modela apstraktne umetnosti (neo-geo umetnost: Feđa Klikovac i Verbumprogram Ratomira Kulića i Vladimira Matonija). Klikovac je geometrijske efekte razvijao na eklektičan, retorički naglašen i semiotičan način. U primarne i tautološke geometrijske odnose uveo je vizuelne kodove tipične za retrogardu čime je pokazao kako se ostvaruje fikcionalizacija geometrije. Verbumprogram je nakon konceptualne umetnosti zasnovao slikarsku i skulptorsku produkciju gradeći produktivni i interpretativni svet umetnosti. Reakcija Verbumprograma na eklektični meki postmodernizam ostvarena je rekonstrukcijom metafizičkog i artificijelnog geometrijskog sveta umetnosti. Kasniji rad Ratomira Kulića vodio je ka ispitivanju fenomenoloških granica pojavnosti dela, koncepta i domena dejstva jezika umetnosti.

#### Modernizam posle postmodernizma 90-ih godina

Umetnost prve polovine 90-ih godina je složeno polje fenomena, hijatusa, tematizacija, provokacija i korekcija modernizma i postmodernizma. Tu umetnost nije moguće opisivati na osnovu jednostavnih (dijalektičkih, pravolinijskih) smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. U pitanju su složene produkcije: (1) u kojima se odnosi modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljajućih i prožimajućih efekata, i (2) koje nisu usmerene samo ka stvaranju dela, već svako delo realizuje mogući svet umetnosti. U 90-im se modernistička tradicija postavlja u središte rasprave i produkcije. Izgleda kao da se eklektični postmodernizam ranih 80-ih dogodio samo zato da bi se ponovo pokrenula teška i suštinska pitanja modernizma. Prvi pristupi modernizmu izvedeni su u postmodernim uslovima, a to znači da nastaju dela zasnovana na rimejku, simulaciji, citatu i fikcionalizaciji velikih modernističkih tema (identitet umetnika, autonomija i ontologija dela, industrijska i medijska produkcija). Nastaju, zatim, dela koja pokazuju da više nisu tematizacije istorijskog modernizma, već korekcije modernističkih mitova ili razvijanja modernističkih problema. Umetnička produkcija postaje asimetrični modernizam, ona pokazuje kako se spolja može pristupiti modernizmu. U postkomunističkom društvu asimetrični pogled na modernizam označava dva zahteva: (a) pokretanje mašina savremenosti, drugim rečima, XX vek se ne može završiti u predmodernoj agoniji, već u teatralizaciji, hipermodernosti, ekspanziji i delirijumu novog, i (b) ukazivanje na traumatična mesta nerealizovane istorijske modernosti (apstraktne umetnosti kao dominantne umetnosti modernizma) u realsocijalizmu. Pokazuje se da postmodernizam kao megakultura nema suštinski antimodernistički karakter, već zauzima različite, raskolničke i trenutne pozicije u odnosu na tragove projekata modernizma:

(1) Nova skulptura pokazuje kako se u celovitom formalnom telu modernizma pojavljuju fragmentarni i fikcionalni elementi, odnosno, kako se u nekonzistentnom eklektičnom i ekstatičkom telu postmodernizma pojavljuju modernistički hijatusi usmeravanjem na ontologiju i morfologiju doslovne pojavnosti umetničkog dela. Nova skulptura nastaje 80-ih kao specifično britanska rasprava skulptorskog modernizma-postmodernizma i zatim postaje internacionalni stil (de)centriranja postmodernizma (Srđan Apostolović, Dobrivoje Krgović, Zdravko Joksimović, Dušan Petrović, Rastislav Škulec).

(2) Nova slikarska apstrakcija preispituje ontološke, fenomenološke, ideološke, duhovne i estetske naddeterminacije sinhronije i dijahronije modernističkog slikarstva. Ona redefiniše prirodu modernističkog slikarstva iz pomerene (fikcionalne) postmodernističke vizure. Postupci nove apstrakcije su: rad sa objektno-prostornim monohromnim strukturama (Dragomir Ugren), uobličenje sublimnog egzistencijalnog gesta u polju slike (Nikola Pilipović), ispitivanje odnosa podloge i površine naspram odnosa slike i ambijenta (Aleksandar Dimitrijević) i preispitivanje konceptualne i vizuelne (de)centriranosti fetišiziranog monohromnog pikturalnog polja (Zoran Naskovski).



(3) Post-anti-form produkcija je imanentna kritika formalizma. Dolazi do uvođenja onih fenomena u umetnost (svetlost, materija, energija, proces) koje formalistički estetizam odbacuje u postignuću autonomne forme. Asketizam tela i duha, odnosno, decentriranosti objekta u središtu sveta, postaju estetski kvaliteti. Svetlost, materija, energija, kao i drugi predformni ili postformni aspekti i procesi, odrednice su nastajućih objekata i instalacija (Marija Vauda).

(4) Tehnoestetska praksa se postavlja kao hipermoderna ili supermoderna produkcija pošto pokazuje kako se ideje (formule, koncepti, projekti) reduktivnog modernizma u postmodernoj kulturi mogu retorički, medijski i fenomenalno pojačati do nove (hiper)realnosti. Tehnoestetski radovi Mirjane Đorđević i Ivana Ilića najčešće su zidne serijalne/raster instalacije. Radovi su projektovani i načinjeni od industrijski proizvedenih komada. Instalacije su simboličke ili su dovedene do doslovnih formi.

(5) Asimetrični konceptualizam je upotreba, ugradnja, premeštanje i preobražaj interpretativnih moći umetničkog dela. Neformalna grupa (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić i Neda Kovinić) radi sa ambijentalnim transformacijama kôdova, istorijskih modela, fikcionalizacija, formalističkih rešenja, koncepata, vrednosti i materijalno-prostornih izraza moderne i postmoderne umetnosti.

Katalog izložbe Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija, Paviljon Cvijeta Zuzorić, Beograd, avgust-septembar 1996.



АПСТРАКТНА УМЕТНОСТ У „ЦВИЈЕТИ ЗУЗОРИЋ“

# Једна радикална историја

Око стотину дела четрдесет аутора и уметничких група показују развој апстрактне уметности код нас од двадесетих до деведесетих година на изложби у „Цвијети Зузорић“ према ауторској замисли др Мишка Шуваковића и др Јерка Денегрија

Крај века, став да уметност столећа које је на измаку треба тумачити кроз појединачне историјске линије, као и чињеница да је деведесетих година у Србији први пут дошло до стварања апстрактне уметности као опште продукције, разлози су који су определили др Мишка Шуваковића и др Јерка Денегрија да осмисле изложбу „Примери апстрактне уметности – једна радикална историја“. Постава је отворена недавно у павиљону „Цвијета Зузорић“ и трајаће до 15. септембра. Представљено је око стотину дела четрдесет аутора и уметничких група који су деловали од двадесетих до деведесетих година овог века. Њихови радови су радикални зато што је циљ ових уметника испитивање граница језика уметности.

– Динамика београдске и новосадске уметничке сцене са радовима Угрена, Кулића, Пилиповића, Апостоловића, Марије Вауде, Мирјане Ђорђевић, Ивана Илића, Душана Петровића као и четири најмлађе уметнице Јелене и Весне Весић, Неде Ковинић и Барбаре Васић – створила је основу на којој смо покушали да конструишемо и реконструишемо једну могућу историју, каже Шуваковић.

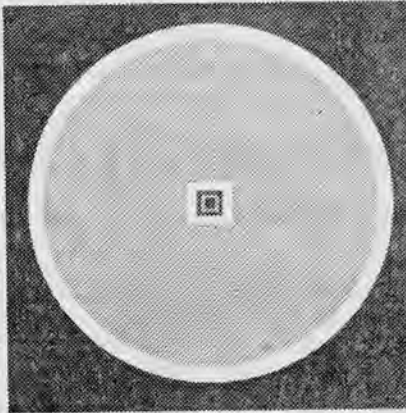
## Авангарда

Историја апстрактне уметности на овим просторима почиње двадесетих година када слика тежи да сама себи постане извор, тема и естетски ефекат (Бјелић, Радовић, Петров), као и појавом авангарде.

Настајући у овој средини паралелно са светским током догађања, авангарда није стварала ликовно или књижевно дело већ интермедијално дело часописа. Више није у питању апстрактно ликовно стваралаштво већ апстрактна стратегија на пољу уметности (зенитиста Мицић, дадаиста Алексић и надреалиста Ване Бор).

Педесетих и шездесетих година друштвена клима умереног реалсоцијализма у Србији није била наклоњена апстрактној уметности. Примери радикалне апстракције су ретки и везују се за скулптуре Олге Јеврић и сликарске радове

Радомира Дамњановића. Тих година јавила се и неоавангардна апстракција „потпуно и неправедно запостављена у нашој историји уметности“. У неоавангарди видови апстрактне уметности проширују се изван домена сликарства и скул-



„Црвени круг“ (Радомир Дамњановић Дамњан, 1965)

птуре на амбијенталну уметност, фотографију, књижевност, синтезу медија (Владан Радовановић, Новак Коломан и Зоран Радовић). Деценију касније, успоставља се концептуална уметност као последњи ступањ апстракције, када уметничко дело постаје идеја или језик, и као критика апстрактне уметности када се уметност затвара на само један медиј – сликарство или скулптуру (групе „Код“, „Е“, „143“ Ж. Поповић, Р. Теодосијевић, З. Белић, Н. Петровић...).

Осамдесетих година на сцену ступа „Нео-гео“ уметност или уметност нове геометрије (Вербум про-

грам Р. Кулића, В. Матиони, Ф. Кликовац) и коначно деведесете, крај века, „уметност коју је немогуће описати помоћу једноставних смена стилова, покрета, тенденција, појава, индивидуалних пракси“. Радови уметника који стварају у деветој деценији везани су за проблем нове скулптуре (Апостоловић, Крговић, Шкулец, Јоксимовић, Петровић), за нову апстракцију (Угрен, Димитријевић, Пилиповић, Насковски) антиформу (М. Вауда), техноуметност (Мирјана Ђорђевић и Иван Илић) и асиметрични концептуализам (Весић, Васић, Ковинић). Уметност деведесетих најопширније је приказана на овој поставци.

## Нова геометрија

На питање како објашњава повратак апстрактној уметности код већине младих уметника данас др Шуваковић одговара:

– Један од разлога је културолошко-идеолошки оквир јер у постсоцијализму отварају се трауматична места реалсоцијализма када права висока модерна као масовна појава овде није ни постојала. Као што је, осамдесетих, руска перестројка уметност настала као реакција на трауму недостатка поп-арта. Поред тога, у деведесетим годинама на интернационалној сцени знатан број уметника окреће се темама постмодернизма и суштинским питањима 20. века. У немачком контексту говори се о „другој модерној“ а у англосаксонском о „хипермодерној“.

М. Ђорђевић

ПОЛИТИКА среда 21. август 1996.

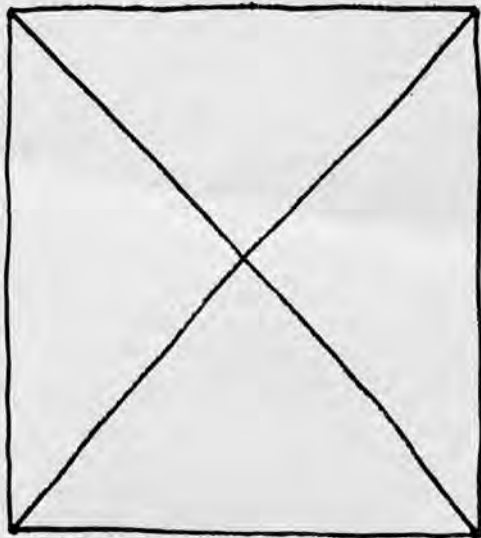
STR. 18

## RADIKALNA ISTORIJA APSTRAKCIJE

Piše: Nataša Teofilović

U Umetničkom paviljonu Cvijeta Zuzorić, od 8. avgusta do 15. septembra 1996. godine otvorena je izložba pod nazivom "Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija". Autori koncepta izložbe su Miško Šuvaković i Ješa Denegri. Ovaj obiman i ambiciozan projekat obuhvatio je oko 40 izlagača - grupa i pojedinaca, kao i radove realizovane u raznorodnim medijama - od slikarstva, skulpture, fotografije, do kinetičkih objekata, mašina i ambijentalnih radova. Objedinjavajući činilac za sve njih je apstraktni likovni jezik. Ješa Denegri apstraktnu umetnost locira u domenu "konkretističkih, konstruktivističkih, neikoničkih, nereferecnijalnih i radikalno autonomnih postavki". Miško Šuvaković apstraktnu umetnost definiše u sledećim okvirima: "Radikalnom apstrakcijom se nazivaju aikoničke (nereferecnijalne) produkcije koje preispituju, provociraju i izražavaju perceptive, konceptualne i teorijske granice prisustva, izgleda, smisla, značenja i estetske vrednosti umetnosti i umetničkog dela". Po ovim kriterijumima odabrana su i izložena dela ove umetnosti u Srbiji, u periodu od 20-tih godina ovog veka do danas. Izložbu prati katalog sa tekstovima navedenih koautora koncepta, uz uvodnik Save Stepanova. Tekstovi u katalogu urađeni su po hronološkom istorijskom preseku - od 20-tih godina ovog veka do danas.

Parafrazirajući Miška Šuvakovića, može se reći da su prvi apstraktni radovi ostvareni u okvirima modernizma u delima J. Bjelića, I. Radovića i M. Petrova. Ova apstrakcija je bila rezultat transponovanja pokreta moderne umetnosti - ekspresionizma, kubizma i futurizma. Na ovaj način uobličena je modernistička paradigma apstraktne umetnosti kroz elemente: "nereferecnijalnost, plošnost, autonomna pikturalnost i estetski formalizam". Za razliku od nje, avangardna umetnost 20-tih godina je donela novi ideološki stav - anarhistički i prevratnički. Ovo je bio kritički odnos prema utvrđenim sistemima i vrednostima - od socijalnog stanja



Slavko Matković: Obeležena površina, 1974, papir, 21x30 cm

do postulata modernizma. Apstrakcija u okvirima avangardne umetnosti realizovala se kao međudisciplinarni eksperiment, kroz časopise "Zenit" Lj. Micića "DADA TANK" D. Aleksića i eksperimentalnu fotografiju V. Bora.

Dela apstraktne umetnosti ponovo se javljaju tokom 50-tih i 60-tih godina za vreme vladajućeg realsocijalizma koji je bio suprotstavljen ovakvom izražavanju. Ova apstrakcija se realizovala u oba, već spomenuta sistema promišljanja:

1. Kao radikalna visokomodernistička apstrakcija u skulpturama O. Jevrić (organska apstrakcija) i slikama R. Damnjana (geometrijska apstrakcija).

2. Kao neoavangardni pokret, koji na kritičan i eksperimentalan način ponovo preispituje postulate moderne. Ovde spadaju multimedijalna dela V. Radovanovića i neokonkretivistička istraživanja K. Novaka i Z. Radovanovića materijalizovana kroz kinetičke objekte i mašine koje (de)konstruišu umetničko delo.

Ovo nas uvodi u konceptualnu umetnost kasnih 60-tih i 70-tih godina, koja je bila nulta tačka u apstraktnoj umetnosti jer je dematerijalizovala umetnički objekat. Ovaj "autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret" predstavljen je kroz jezičke i vizuelne radove novosadskih grupa KôD i 3, subotičke grupe Bosch+Bosch, beogradske grupe 143 i umetnika: N. Paripovića, G. Urkoma, E. Milivojevića, Z. Popovića, R. Todosijevića, N. Petrovića i Z. Bjelića Weissa.

Apstrakciju 80-tih karakteriše bavljenje formalnim stavovima modernizma kroz neo geo umetnost. To je eklektički postmodernizam umetnika F. Klikovca i Verbumpograma R. Kulića i V. Mationija.

Situacija 90-tih prikazuje se kao "asimetrični modernizam", "moderna posle postmoderne", "druga moderna", odnosno ponovo se preispituju i koriguju osnovne postavke modernizma. Ovu umetničku scenu predstavljaju: nova skulptura (S. Apostolović, D. Krgović, Z. Joksimović, D. Petrović i R. Škulec); nova slikarska apstrakcija (D. Ugren, N. Pilipović, A. Dimitrijević, Z. Naskovski post-anti-form (M. Vauda); tehnoestetska praksa (M. Đorđević, Ilić); i asimetrični konceptualizam (J. Vesić, V. Vesić, B. Vasić, Kovinić).

Pored didaktičkog aspekta ove izložbe, važno je razmisliti i o tome na koji način ona kodira današnju umetničku scenu. Sublimni karakter apstraktne umetnosti svodi rad do svoje egzistencijalne krajnosti - vere ili apsurd, iznoseći i preispitujući tako vrednosne sisteme, odnosno osnove određene ideologije jednog vremena. Potrebno je uočiti ovaj njen moralni aspekt, koji je, preispitujući sebe i ono oko sebe, pokretačka energija sazrevanja ljudske svesti.

Redukujući rad na osnovni ideološki stav - religiju, ideju, jezik, apsolut, ništa... apstraktna umetnost nas danas čini svesnima vlastitog izbora tog označavanja rada. Takođe, uslovljava potrebu formulacije vlastitog identiteta, ili pozicije sa koje to označavanje potiče. O tome J. Denegri kaže: "(...) u vremenu teških kriza i gotovo sveopšteg sunovrata vrednosti umetnosti treba da se ustanovljuje kao svesna autorefleksivna praksa koja barem u omeđenom polju krhkih umetnikovih tvorevina nastoji da sačuva individualno sublimno i kao takvog ga pretpostavi masmedijskom, ekspanzivnom i potrošnom. Dakle, da se ustanovljuje kao praksa koja ponovo veruje makar u uslovnu šansu novog umesto da se beskrajno prepušta preradama i preradnjama istorijski već kodifikovanih obrazaca i modela; napokon, da teži prvenstvu oblikovnog umesto zavodenju slikovnog i literarnog".

## ЛИКОВНА КРИТИКА **Дијалектике преплета**

**У уметничком павиљону „Цвијета Зузорић” отворена је изложба „Примери апстрактне уметности: Једна радикална историја” чији су аутори Јеша Денегри и Мишко Шуваковић**

После Лазара Трифуновића, кога као потреба за једним новим читањем апстракције. При том је елаборација апстракције у текстовима Денегрија и Шуваковића и изабраним примерима схваћена као врло чан синдром а позиције ауторских афинитета са изборима појединих критичара уздрмавају турско тло текуће уметничко-теоријске праксе.

У том контексту може се говорити и о ауторској изложби „Примери апстрактне уметности која је конципована у духу „дијалектике преплета” представљајући својеврсни теоријско-уметнички резиме радикалних ставова о српској апстрактној умет-

ности од 20-их до 90-их година. Већ сам наслов „Примери апстрактне уметности: Једна радикална историја” упућује на теоријску провокацију и може се разумети

споренја на релацији модерна-постмодерна-друга модерна. Денегри и Шуваковић духовну сродност својих критичарских ставова илуструју провокативним тезама и избором аутора међу којима има и оних чији рад је тешко разумети у постојећим обрасцима и моделима апстрактне уметности.

Денегри у свом тексту полази од наслеђа домаће историјске авангарде – од дадаистичке епизоде Драгана Алексића, графика Петрова и зенитизма, примера асоцијативне апстракције Бијелића и Радовића, фотограма Бора, преко парадигматичног дела Олге Јеврић, да би своје комплексне тезе елаборирао „укрштеним медијима” у раду Владана Радовановића, луминокнетима Новака Колосана и орнаментографима Зорана Радовића. Тако Денегри своју историјску визуру почиње 20-им а завршава 90-им годинама а сопствене критеријуме за вредновање језички различитих опција налази у „условном оквиру идејних блискости” тако да мноштво ових сасвим различитих поетика види као „неки могући лук духовних сродности”. Нажалост, на самој изложби, у селекцији радова изостали су примери из 20-их годи-

Мишко Шуваковић, познат по својој теоријској стратегији експлицитног исказа, примеренијој егзактним наукама, у више кратких поглавља хронолошки инвентарише појаве прихватајући и сам Денегријев избор аутора али са већим инсистирањем на концептуалној уметности и појавама из 80-их и 90-их година.

Мада је већ насловом истакнуто да је реч о једној радикалној историји, може се питати шта је са апстракцијом једног Томашевића, Ђељића или примерима енформела из 60-их, јер без њих се поставља питање еволутивности у српском модернизму. Гледајући на апстракцију као вид аиконичке продукције, базирајући се и неке епизодне појаве. Сама селекција радова на изложби илуструје Денегријеве и Шуваковићеве критичарске тезе и добрим делом је посвећена уметничкој сцени 90-их, хијатусима модернизма и постмодернизма. Изабрали аутори и материјал са великим интерпетативним и проблемским разликама и акцентом на другости, представљају једну веома неуједначену слику саме изложбене поставке.

Љиљана Тинкул



Љубомир Милић: Натписна страница књиге „Кола за спасавање”, 1922.

отворен и флексибилан феномен који се углавном разликује са традиционалним схватањем апстрактне уметности. Као добри познаваоци прилика на актуелној ликовној сцени, упућени у комплексна теоријска на-

ИЗЛОЖБЕ

## Извесна дилема

**НАЗИВ:** ПРИМЕРИ АПСТРАКТНЕ УМЕТНОСТИ, ЈЕДНА РАДИКАЛНА ИСТОРИЈА

**АУТОРИ:** ЈЕША ДЕНЕГРИ И МИШКО ШУВАКОВИЋ

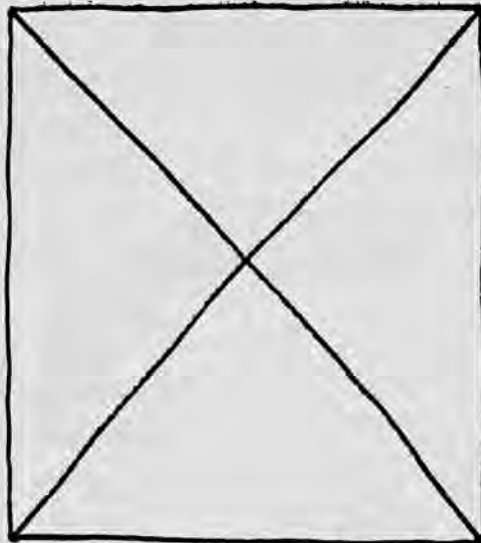
**ГАЛЕРИЈА:** УМЕТНИЧКИ ПАВИЉОН „ЦВИЈЕТА ЗУЗОРИЋ“

**ОЦЕНА:** На оваквој изложби могла се приказати хронична бољка авангардних покрета чији заговорници махом губе из вида да је појам уметности историјски одређен, и да нема те теорије која ту детерминацију може оспорити

*Ђорђе Калдијевић*

Изложба са називом „Примери апстрактне уметности, једна радикална историја“ побуђује извесну дилему у аспекту на који указује сам њен назив. Питање је шта за ауторе изложбе, Денегрија и Шуваковића, значи израз радикална историја. Да ли је њихова намера била да из основе преиспитају генезу наше ликовне апстракције, или да радикализују појам њене историчности и њеној појави дају примаран значај? Има ли ова изложба ретроспективни карактер или својим позивањем на историју циља према садашњости?

Бар два разлога подстичу на оваква питања. Први је што историјски део ове изложбе изгледа као да служи за увод у презентацију савремених, „рецен-



СЛАВКО МАТКОВИЋ: ОБЕЛЕЖЕНА ПОВРШИНА, 1974.

дних” видова ликовне апстракције. Други разлог је тај што осим примера сликарске апстракције, изложба обухвата много шири круг феномена „аиконичке” и „нереференцијалне” продукције, попут оне примарног сликарства, концептуализма, минимал-арта, оптичке и кинетичке уметности. Ако је намера аутора била да начине критичку ретроспективу наше апстрактне уметности, онда је њихов труд за сваку похвалу. Резултат такве критичке ретроспекције показује да је у нас понајмање примера чисте апстрактне, тј. аиконичке и неререференцијалне уметничке проду-

НИН – 6. септембар 1996.

кције. Да ли може бити другачије ако је реч о продукцима екстремистичких тежњи чије крајње солуције сежу с ону страну граница простора обухваћеног појмом уметности? Резиме једне овакве изложбе могао би по први пут отворено да укаже на неуметнички, а тиме и антикултурни карактер таквих екстремизама. На оваквој изложби могла се показати хронична бољка авангардних покрета чији заговорници махом губе из вида да је појам уметности историјски одређен, и да нема такве теорије која ту детерминацију може да оспори.

Али, аутори изложбе далеко су од такве намере. Они су, чини се, ближи супротној солуцији која у критици историјског појма уметности види могућност отварања неких нових стваралачких простора. Њихова намера није да распламсавају такав критицизам већ да алтернативним, парауметничким „праксама” прибаве оно у чему су оскудне – историјску детерминацију легализоване културне вредности. Главни ослонац у томе аутори изложбе имају у делима уметника који истражују периферне зоне изражајног простора ликовне уметности. Њихово поверење у такве уметнике је, изгледа, неограничено. Оно остаје непомућено иако се стваралачка пракса многих међу тим уметницима своди на понављање некада узбу-

дљивих игара трагичног духа модерне уметности. Не смета им ни то што су резултати такве праксе углавном предвидљиви. Питање је не води ли таква пракса уметност у нову наиву, подгрејану безазленом и приглупом наодом да из таквих игара може испасти нешто ново и вредно. Није ли „Медијала” педесетих година сигнализирала да се казаљка историјског часовника уметности креће другим смером, ка средишњој зони изражајног простора интегралне естетске свести?

За стање свести какво рефлектује ова изложба карактеристичан је следећи детаљ. Концептуални уметник Славко Матковић, уз своје дело, лист хартије препртан путачом, прилаже текст у коме каже: свакој слици претходи површина коју уметник на „индивидуално-занатски начин обележава”. Тај „стилски поступак” је заправо (узалудан) покушај да се помири супротност „менталне пројекције и материјалне појавности форме”. Решење је у одбацивању занатско-стилског баласта и концептуалном обележавању површине анонимним, увек истим знаком (ако је тако, онда се Рембрант заиста изгупирао што је потрошио онолико уља сликајући „Ноћну стражу”). На супротном зиду галерије други концептуални уметник, Мирко Радојчић, излаже црни папир са белим словима, где пише: „Не концепт као уметност, уметност као концепт”. То је порука која, изгледа, не важи за његовог колегу Матковића. ■



ЛИКОВНИ ЖИВОТ

# Радикални неспоразуми

● Изложба „Примери апстрактне уметности: једна радикална историја“, у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ у Београду

**ИЗЛОЖБА** надреалистичког наслова „Примери апстрактне уметности: једна радикална историја“ упућује насловом да се ради о манипулацији. Али, и на чињеницу да непотпуне слике дају и непотпуне утиске. Чим су „ПРИМЕРИ“ јасно је да се они бирају по личном, а не научном приступу. Термин „ЈЕДНА“ омогућава да то нахођење буде ослобођено било каквих чвршћих критеријума.

Ауторски пресеци су онакви каквим их аутор види, поготово ако су „РАДИКАЛНИ“. Тако и овај пресек гледан очима аутора ове поставке, потпун је и тачан. За ширу поблику је загонетка коју треба да реши „Увод у изложбу“ који је на почетку каталога написао **Сава Степанов**.

Није успео да објасни шта су, уствари, желели да кажу аутор др **Јерко Денегри** („Апстрактно/конкретно: радикални ставови у српској уметности од двадесетих“ до деведесетих) и др **Мишко Шуваковић** („Примери апстрактне уметности: једна радикална историја“). Није чак ни покушао да објасни каква је разлика између „радикални ставови у српској уметности“, и „радикална историја“, јер ове две формулације су у бити различите. То је било тим теже пошто се оба текста односе на поставку, а поставка је сасвим различита од репродукованог материјала у каталогу, што је урађено из мени непознатих разлога.

Окосницу поставке чине аутори београдске и војвођанске концептуалне оријентације. Утисак је да др Денегри београдске ауторе збацује с леђа на којима је вукао више од две деценије као вођа, теоретичар и критичар групе уметника, која се почетком седамдесетих окупила око Студентског културног центра, у коме се под фирмом „концепт“ уствари стварала нова државнопартијска уметност. Тај утисак се стиче због изложеног материјала ових стваралаца који је, углав-

ном, из времена док су још прислањали четкицу на платно и користили уобичајене сликарске технике. Значи: време пре него што су ушли у саму срж уметности, огољену од свих наслага и сведену на саму идеју о уметности. Из изложених радова је јасно зашто су учинили такав заокрет и зашто би сада професор модерне уметности на београдском универзитету желео да их се ослободи.

Но, остаје загонетно зашто се др Денегри тако чврсто везује за ауторе из Војводине: да ли зато што су они за те две деценије учинили оно што очекивао, а што Београђани нису, или су разлози у нечем другом. Није могуће на овом простору шире полемирати са ставовима др Денегрија, чак ни са оним из каталога, те то остаје за другу прилику. Међутим неке ситнице морам да напоменем.

Прво: чему уводни део о историјским авангардама (**Мицић** из зенитистичког издања књиге „Кола за спасавање“, која је фрагментарно публикована или **Драган Алексић** и „Дада танк“.) Друго: чему репродукције и текст о неколицини наших примера апстрактне уметности с почетка треће деценије (**Бижелић**, **Добровић** и **Радовић**) када њихова публикована дела нису изложена? Можда је то, уствари, покушај др Денегрија да „другу линију“ или „другу праксу“, како назива оно што излази из домена ликовне уметности, помери са почетка осме на почетак треће деценије и докаже како српска модерна није имала континуитет.

О тексту др Мишка Шуваковића не треба ни расправљати јер је састављен само од пабирака мисли и ставова које је др Денегри успут расуо. Односно: то је радикалан неспоразум, тим већи пошто су Шуваковићеве амбиције не само теоретичарске. Он је и активни учесник у пракси, као члан концептуалне „Групе 143“.

Василије Б. СУЈИЋ

## „ПРИМЕРИ АПСТРАКТНЕ УМЕТНОСТИ — ЈЕДНА РАДИКАЛНА ИСТОРИЈА“

## Пошетња полемично, него како

Јован Деспотовић

Проблемске изложбе имају сасвим други смисао од тога да својим ауторима створе очигледне проблеме. А управо се тај, у сваком случају неочекивани утисак намеће при рецепцији изложбе „Примери апстрактне уметности — једна радикална историја“, коју су заједнички начинили др. Јерко Денегри и др. Мишко Шуваковић, уколико се консултују њихова објашњења.

Уз њих двојицу, трећа водећа личност тзв. Новог модернизма у српској уметности и критици деведесетих година свакако је Сава Степанов који је за каталог написао текст „Увод у изложбу“ наводећи намере аутора, односно експлицитно износећи опште идеје и циљеве овакве изложбе која је „пре свега изазвана ситуацијом у актуелној уметности деведесетих година“ — како је дословно написано а што баца необичну светлост на овакву врсту изложбених експозиција.

## Сучељавање

А у најкраћем, та ситуација деведесетих заправо је врло актуелно сучељавање на домаћој линији Постмодерна — Нова модерна које данас означава и најубудљивију активност на српској интелектуалној сцени иако се искључиво односи на проблеме тумачења релативне пластичке уметности гледано из два по свему подељена угла. Критичари постмодерног круга с правом опсервирају нове појаве у уметности као наставак или паралелни ток језичких трансформација у визуелним уметностима заснованим на оригиналним премисама „Уметности 80-тих“ — дакле, на феноменима који се тумаче критичким одредницама Постмодерне; новомодерности, пак, употребљавају синтагму „модернизам после постмодерне“ сугеришући тиме да је Постмодерна већ прошла епизода у уметности XX века и да се данас модерна уметност још једном обнавља у неким, радикалним ауторским примерима рада. Дакле, ова изложба је и нови прилог у низу комплексних збивања у сучељавању на овој естетичкој и теоријској разини.

Сам назив изложбе управо је и наслов каталожног текста М. Шуваковића — чиме је непосредно указано ко је и њен прави аутор и иницијатор, и већ он открива чак две битне погрешке. „Примери апстрактне уметности“,

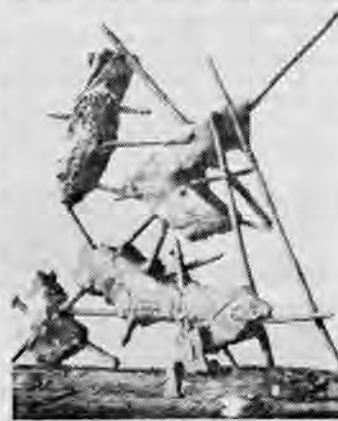
Низови неких радикалних примера апстракције менталног порекла у српској уметности још увек нису и историја апстрактне уметности а пошетња се настава и објашњењима: код Денегрија местимично а код Шуваковића редовито и готово у целом тексту

ако се држимо у теорији и критици уобичајеног садржаја овог појма, подразумева апстрактну уметност у оба њена стилска и поетичка изворишта: она која су пре свега у менталним пропозицијама, а позната је као геометријска апстракција, и она која су потекла из експресивних искустава уметника, а још се назива лирска апстракција укључујући и њен најрадикалнији исход — Енформел. Ова изложба је открила необјашњиву заинтересованост аутора само за комплекс апстракције менталног порекла, а тек узгред и као потпуно небитан и неартикулисан феномен експресивну апстракцију. Други део наслова упућује на жељу аутора да формирају „једну радикалну историју“, али се, очигледно, овде не може говорити о некаквој радикалној историји, већ искључиво о низу, или низовима неких радикалних примера који иако „сачињавају заједно карике у ланцу“, свакако да нису историја, већ према намерама приређивача изложбе, врло актуелно схватају у данашњој уметности по њеној критичкој опсервацији. Но, како је већ насловом начињена пошетња, она се наставља и у објашњењима: код Денегрија местимично, а код Шуваковића редовно и готово у целом тексту.

## „Друга линија“

Денегри најпре износи преглед српске апстракције историјског периода (мада тих дела нема на изложби што је прошло без објашњења), делећи је у три повесне фазе: рана апстракција (посткубизам Бијелића и Радовића, и конструктивизам Зенита — Мишић и Петров), затим дадаизам (Алексића) и надреализам (фотограми Бора). Ова „довољно радикална апстракција“, како је Денегри написао, заправо је духовни претеча оних појава у нашој уметности, које ће га као историчара највише занимати, а које је одредио као „другу линију“ или „другу праксу“ идејно зачету око 1968. године. Естетички оправдано, Денегри изоставља из домена живе, актуелне уметности све оне многобројне модернизме доминантних поетика које су баштиниле на академским идејама лепе или добре уметности, показујући знатно већу заинте-

ресованост за примере „анти-уметности“, те је стога необјашњиво готово потпуно изостављање из овог прегледа радикалних примера апстракције енформелног круга (Лазар Трифуновић је енформел одредио чак као „самоубиство слике“). Шта више, о енформелу, рецимо Бранка Протића или Вере Божичковић Поповић, Денегри је сам својевремено у више наврата писао управо као о радикалним примерима наше савремене уметности. Додуше, он један полемички случај наводи као рану праксу српског енформела — скулптуру Ол-



На почетку изложбе: „Четири елемента“ Олге Јеврић

ге Јеврић, са којом и започиње ова изложба, износећи многобројне, али изгледа ипак недовољне аргументе за овакву естетичку категоризацију њеног вајарства.

Нови сегмент озбиљних проблема у разумевању ове изложбе, служећи се тумачењима њихових аутора, избија са настанком уметности седамдесетих година, односно, Новом уметничком праксом и концептуалном уметношћу. Ово је управо прва изложба која експлицитно гледа на концептуалну уметност (у свим њеним генерацијама и праксама) као — апстрактну уметност.

Дефинишући једном приликом смисао „друге линије“ у нашој уметности Денегри је написао: „У природи ових (под)врста сликарства

није, дакле, реч о повратку на ликовне особине неке нове струје у већ довољно широком подручју апстрактне уметности, него се напротив и овде ради о применама базичних начела нових уметничких пракси, с тим што се уместо искључиво на фактору медијске иновације овде инсистира на разлици (‘другости’) у начин како се користе и примењују (привидно) ‘класични’ формативни поступци“. Денегри се наравно врло добро сећа својих ранијих текстова о бројним стратегијама уметника друге линије и друге праксе, те њиховог критичког односа према „етаблираној уметности“ у коју дакако да спада и апстракција колико „социјалистичког естетизма“, толико и „нашиминканог енформела“ академика и професора универзитета како су их уметници овог круга доживљавали. Због тих разлога он чини и приметну ограду: „Непримерено је, наравно, овом приликом говорити о апстракцији или нефигурацији у смислу формалних или стилских ознака али могуће је и оправдано говорити о апстрактном мишљењу у операцијама које својим спекулативним или метајезичким приступима доводе до руба (или чак преко границе) дематеријализације уметничког предмета...“

## Различити светови

Узимајући у обзир основне дефиниције концептуалне уметности, разлоге и видове понашања уметника, њихових менталних пракси, телесних активности, употребе миксмедија јасно је да, упоређујући их са одређењима апстракције, нема говора о могућем мешању, идентификовању, субординирању ових толико различитих светова уметности.

Отуда чудно увођење ових аутора у овако насловљену изложбу, а они малобројни примери који су ипак практиковали „макар и у рубним подручјима“ пиктуралну или пластичку делатност познату као примарна, аналитичка, минимална или сиромашна уметност у случају српског стваралаштва, недовољно је да би се начинио ваљан континуитет на „другој линији“.

(Наставља се у понедељак)

## Неуралгично место сучељавања

У историјском прегледу у коме доминира један специфичан вид просветитељства са педагошким амбицијама, Шуваковић је оно што Денегри назива „довољно радикалним“ — дефинитивно прогласио „радикалним решењем“

**Јован Деспотовић**

И управо је то разлог да се искључиво ова врста делатности препозна у делима наших уметника током друге половине осамдестих година која се у овом тренутку већ сасвим отворено дефинишу као Нова или Друга модерна у српској уметности. И без обзира на значајно велику и сложену структуру значења уметничких дела аутора попут Крговића, Петровића, Апостоловића или Јоксимовића чији формални садржаји дају за право критичарима да тумаче њихово дело изразито у карактеристикама нових форми деведесетих, али је истовремено сасвим јасно њихово порекло, директно и недвосмислено у пластичкој делатности прве половине осамдесетих, дакле у постмодернизму, што је већ сасвим неуралгично место данашњих сучељавања на актуелној сцени. „Поготово ако се узме у обзир рад и уметника попут Божице Рађеновић, Марине Васиљевић Кујунџић, Татјане Милутиновић Вондрачек или Нине Коџић, да поменемо само најдоминантније ауторе ове генерације. Гледајући их као јединствену целину српске скулптуре друге половине осамдесетих и почетка деведесетих година, коју формирају дела свих поменутих аутора, а која имају низ заједничких особина, и формално-пластичких и семантичких, тада је тешко говорити само о једном — строго форма(лном) аспекту у раду ове генерације наших уметника.“

### Непостојећи континуитет

Па чак и учвршћивање у изложбу нео-гео тенденција које се ипак тумаче као део Уметности осамдесетих, имају за циљ једино (неприродно) успостављање континуитета и учвршћивање само једне линије, оне која формира „другу праксу“, како се види на овој изложби од случаја Олге Јеврић до Друге модерне, и њеног најрецентнијег израза — Асиметричног концептуализма, како га Шуваковић именује.

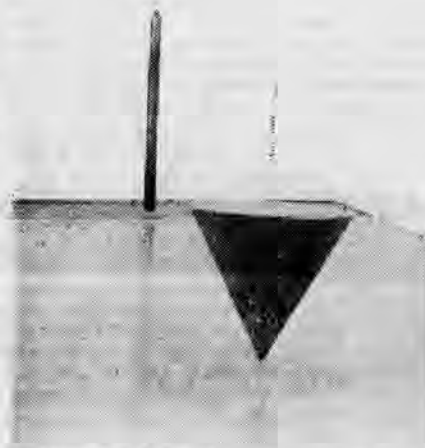
Анимозитет или суштинско непознавање циљева и разлога уметности од енформела до постмодернизма, односно, одбијање да се у њима види управо „довољно радикални“ језик или семантички отклон од стандардне уметничке продукције високе модерне, највећи је критички и теоријски проблем који се испречило пред заговорнике Нове модерне. Поготово ако се има на уму рад и уметника какви су Мрђан Бајић, Милета Продановић, Де Стил Марковић, чланови групе Алтер имаго, Дарија Качић и др, који су у ову средину унели знатну количину иновативног у односу на доминантни ток српске уметности тог времена. Неразумевање ове чињенице стоји у самом темељу новомодернистичких теорија. У том погледу, начин тумачења појава које су експлициране на овој изложби према Шуваковићевим теоријским постулатима још једратичнији.

### Педагошке амбиције

У историјском прегледу у коме доминира један специфичан вид просветитељства са педагошким амбицијама, Шуваковић је оно што Денегри назива „довољно радикалним“ дефинитивно прогласио „ради-

калним решењима“ (а то је заправо често место да се у оним случајевима када је потребно изразити опрез и стрпљиво тражење неког новог, могућег смисла у појединим делима, код Шуваковића се догоди да се на чудесан начин преобрази у други статус дела који није ни потребно доказивати). Недовољан увид у стварну креативну ситуацију Шуваковића приморава да понавља Денегријеве примере превиђајући постојање и других, каткада радикалнијих појава у српској историјској апстракцији (рецимо радове Шумановића или Добровића у фази синтетичког кубизма).

Попут Денегрија, ни Шуваковић не види енформел као радикални, анти-естетички феномен наводећи само проблематични пример скулптуре Олге Јеврић, или Дамњана као пример радикалне геометрије, али не види рецимо ране слике из педесетих Богољуба Јовановића, или нешто новије Мире Бртке и Милене Чубраковић,



**ДОБРОВЈОЈЕ КРГОВИЋ:** Скулптура од плуфона до вода, 1993, торпакота, челик

такође заговорника радикалног језика постсликарске апстракције. Њихов рад је „готово сасвим неиконичке геометрије“, како је сам Денегри навео једном приликом. А на истом месту он о сликама Милене Чубраковић пише следеће: „... свесна је крајње аутономије форме и еманципације знака у односу на предметни свет, а визуелни израз таквог става је „геометрија на граници“. Дакле, када би их однекуд знао, ово би били одлични примери за саму Шуваковићеву поставку класификације наше уметности „Високог модернизма 50-тих и 60-тих година“ како гласи једно од седам поглавља његове поделе. А ако би се примери ових уметника могли узети као „историјски затурени“, оно што је ипак свакодневно пред очима критичара и теоретичара, је дело Боре Иљовског, кога такође нема на овој изложби радикалних примера наше апстрактне уметности.

**(Крај у сутрашњем броју)**

# Местимично — радикална погрешка

*Изложба у „Цвијети Зузорић“ — ма колико јој не стоји овај назив, ипак сама по себи је веома важна и изазовна, јер садржи значајне радове наших понајбољих уметника „друге линије“. По овим особинама она је већ нашла место међу кључним проблемским експликацијама српске уметности XX века*

**Јован Деспотовић**

Будући сам концептуални уметник (члан Групе 143 која се активирала на другом таласу српске концептуале 1975. године), Шуваковић наравно да као најбоље примере за тезу и на највише места наводи као феномене апстрактне уметности (у поглављу „Концептуална уметност касних 60-тих и 70-тих година“) управо уметнике



**Зоран Каскович: „Double trouble“**

и видове њихове праксе из овог поетичког круга. Слично као и када Денегри опрезно ставља условне одреднице у односима апстракције и концептуализма, за Шуваковића то нимало није спорно, јер: „... ако се концептуална уметност дефинише као дематеријализација уметничког објекта тада се она интерпретира као крајња инстанца редукције у апстрактној уметности (концептуална уметност као последњи стил редуктивног модернизма)...“.

Значи, ако код Денегрија концептуала није стил, јер она заиста то и није, код Шуваковића она то јесте! У том смислу, све до краја текста можемо пратити ово својерсно насиље над стварним стањем у нашој уметности. Чак догле, да се из позиције Друге модерне концептуализам пре вреднује у апстрактну уметност.

Претпоследњи сегмент Шуваковићевог тумачења и систематизације уметности на овој изложби чине аутори нео-гео пракси 80-тих. Уз оправдано навођење Кликовца, Кулића и Матионија овде недостају бар Зоран Гребенаревић и Смиља Кудић као представници релевантних примера „деконструкције модерне апстрактне умет-

ности у постмодернизму раних 80-тих“. Понављајући већ уочени „скок“ преко постмодерне у српској уметности, Шуваковић одмах стиже до 90-тих, заправо у „модернизам после постмодернизма“. Ова синтагма је, иако је раније крајње опрезно истицана (као „технички термин“) последњих неколико година већ изазива бројне и бурне реакције постмодерниста пре свега у критици и теорији уметности, а повремено и све учесталије и самих уметника, данас је попримила сасвим легитимни теоријски статус, с тим да је у њен садржај и обим унет низ појава које су или гранични случајеви (услед сложених нивоа значења који омогућавају и другачије интерпретације и класификације) или су потпуно изван, а пре свега добро стоје само у постмодерној аури. (На ово је већ скренута пажња у Борби од 27/28. јула, стр. 23; Већи део овог сегмента изложбе Шуваковић је већ показао на изложби „Тенденције деведесетих: Хијатуси модернизма и постмодернизма“.

И као сасвим нова појава на српској уметничкој сцени, као најинтересантнији део изложбе представљају радови „менталних простора“ четири ауторке (студенткиња уметности и историје уметности) Весне и Јелене Весић, Неде Ковинић, и Барбаре Васић чији рад Шуваковић види као „амбијенталну трансформацију кодова, историјских модела, фикционализација, формалистичких решења, концепата, вредности и материјално-просторних израза модерне и постмодерне уметности.“

На овом месту треба истаћи да изложба „Примери апстрактне уметности — једна радикална историја“, ма колико јој не стоји овај наслов, ипак сама по себи је веома важна и изазовна јер садржи значајне радове наших понајбољих уметника „друге линије“. По овим особинама, она је већ нашла место међу кључним проблемским експликацијама српске уметности XX века.

А када је Денегри недавно, врло љутито написао: „Данас је овдашња уметничка сцена непријатно раздробљена, размрвљена, раскољена, нетрпељиво компетитивна, дословно плуралистична, али не у толерантном смислу прихватања и уважавања Разлике него у мрзовољном подношењу Другог чије се постојање нужно прима као судбинска неминовност“ — имао је у виду активност теоретичара постмодернизма на нашој уметничкој сцени. Ако је оваква количина констатација и тачна, мора се приметити да и ова изложба, уз њена пратећа објашњења, на видан начин допринеси том утиску. И сасвим примерено, други део њеног наслова могао би значити: једна местимично радикална погрешка.

(Крај)

**REČ**

**ALEKSANDRA ESTELA BJELICA**

izložbe

**RADIKALNI REZ**

**PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI:  
JEDNA RADIKALNA ISTORIJA, Paviljon  
"Cvijeta Zuzorić", avgust 1996.**

"Naša sredina, reći ću to bez kolebanja, nikada nije prihvatila apstraktno slikarstvo potpuno i do kraja, ono je sve ovo vreme živelo nekim apokrifnim životom, prokaženo, iako je bilo jasno da je u njemu rešena sudbina moderne umetnosti u našem prostoru". Ovo su reči profesora Lazara Trifunovića zabeležene još davne 1971. godine. Dvadesetpet godina posle ovakve konstatacije profesor Jerko Denegri, u saradnji sa Miškom Šuvakovićem, izložbom *Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija* želi da pokaže da je apstrakcija onaj oblikovni pojam koji se u umetnosti dvadesetog veka toliko koristio da je postao ekstenzivan označitelj svih pojava i tendencija koje karakterišu umetnost ovog perioda.

Apstrakcija je u srpsku umetnost ušla tiho i skoro nezapaženo, u vreme kada je umetnik težio da stvori drugu, novu stvarnost, koja je mogla da ga oslobodi očajja i ohrabri da se izbori i opstane u dehumanizovanom svetu. Oslobođanje od nametnutih okova u realnom životu za umetnika je značilo poniranje u suštinu i otkrivanje "unutarnje nužnosti". Prve primere apstrakcije u srpskoj umetnosti predstavljaju radovi Mihaila S. Petrova (grafike), Jovana Bijelića (slike *Borba dana i noći* i *Apstraktni predeo*) i Ivana Radovića (crteži i kolaži) nastali dvadesetih godina. Pojava i prihvatanje apstrakcije značili su borbu za modernu umetnost uopšte. U srpskoj umetnosti ta borba je u početku bila kratkog daha - trajala je samo jednu deceniju u periodu između dva svetska rata, izražavajući se kroz avangardne pokrete: dadaizam Dragana Aleksića, zenitizam Ljubomira Micića i nadrealizam Vaneta Bora. Ovi promotori nove umetnosti uspeali su da primene nove umetničke zakone i principe, da proslede metafizičke poruke nove umetničke filosofije, da konceptualno ojačaju temelje moderne umetnosti na našem tlu.

U periodu posle Drugog svetskog rata (preciznije od pedesetih godina) lokalni modernizam je ojačao pojavom različitih vidova apstraktne umetnosti (lirska apstrakcija, apstraktni ekspresionizam, enformel, asocijativna apstrakcija), ali najradikalniji primeri su pojave koje se danas označavaju, po mišljenju profesora Denegrija, kao "otkloni" i "iskoraci" od vladajućeg umerenog modernizma, a prema Šuvakoviću kao izrazi radikalnog visokog modernizma - u umetnosti šezdesetih

skulpture Olge Jevrić, multimedijiski projekti Vladana Radovanovića, kinetička umetnost Zorana Radovića i Novaka Kolomana, neikoničko slikarstvo Radomira Damjanovića Damnjana.

Od početka sedamdesetih u Srbiji se razvija nova umetnost označena kao "nova umetnička praksa", koja u stvari podrazumeva umetnički postupak označen kao konceptualizam. Raspon delovanja ovog pokreta je vrlo širok, ali njegova osnovna karakteristika i prepoznatljiva supstanca je dematerijalizacija umetničkog objekta. Autori ove pojave su okupljeni u (ne)formalne grupe: prvoosnovana grupa (1969) Bosch + Bosch iz Subotice (Slavko Matković, Balint Sombati); u Novom Sadu grupe Kōd (Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma) i ∃ (Vladimir Kopicl, Ana Raković, Čeda Drča, Miša Živanović); u Beogradu Marika Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Gergelj Urkom, Zoran Popović, Dragoljub-Raša Todosijević, grupa 143 (Biljana Tomić, Jovan Čekić, Maja Savić, Mirko Dilberović, Paja Stanković, Neša Paripović, Vladimir Nikolić, Miško Šuvaković). Konceptualna umetnost je analitički postupak kojim je negirana tradicionalno shvaćena umetnost, njena funkcija i mehanizmi njenog stvaranja. Ova umetnost je redukovala umetnikovo ponašanje u mentalnu angažovanost inspirisanu konceptom kao preduslovom za kritičko delovanje.

Umetnost osamdesetih je označena kao postmoderna, kao "dekonstrukcija modernističke apstraktne umetnosti" (M. Šuvaković). To je vreme neo geo umetnosti, koju na izložbi predstavlja Feda Klikovac i umetnosti konkretizacije forme grupe Verbumprogram (Ratomir Kulić, Vladimir Mationi). To je vreme "nove slike" koja preispituje mogućnosti svog jezika, eklektički povezujući modele apstraktne umetnosti.

Devedesete godine su u umetnosti izazvale metamorfoze, raskole, obrte, prekide sa površinskim slojem prošlih iskustava. Letimičan pogled na scenu ovog perioda ukazao bi na diferentnost i divergentnost umetničkog ponašanja i delovanja. Autori izložbe opredelili su se da umetnost devedesetih označe kao "modernu posle moderne", "drugu modernu" ili "diskretni modernizam". Ovu umetničku praksu karakteriše estetika eklekticizma i/ili retrogradni umetnikov hod. Formalistički pristupi i analize oživelili su u skulpturi njene ontološke vrednosti, o čemu svedoče radovi Srđana Apostolovića, Zdravka Joksimovića, Dušana Petrovića, Dobrovoja Krgovića, Rastislava Škuleca. U slikarstvu su dominantani monohromni tretman strukture slike (Dragomir Ugren, Aleksandar Dimitrijević, Zoran Naskovski) i ponovno istraživanje gestualne prirode površine ili polja slike (Nikola Pilipović). Antiforma je svoje puno značenje ostvarila u radu Marije Vaude, koja se bavi istraživanjem fenomena prostornog efekta. Tehnoestetizam je pojam kojim se određuje produkcija Mirjane Dorđević i Ivana Ilića - savršenstvo forme omogućeno je preciznom tehnološkom tj. mašinskom obradom. Reinterpretacije ambijentalne umetnosti prepoznaju se u radu neformalne grupe mladih umetnica (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić, Neda Kovinić).

Preispitivanje istorijskog umetničkog nasleđa pri kraju veka opravdan je postupak - radi obrazovanja nastupajućih generacija. U tome je vrednost svake izložbe koja nastoji da svojim retrospektivnim karakterom obrazloži važnost i značaj utvrđenih vrednosti. Pozivanje na prošla iskustva opravdano je samo u slučaju konstatovanja kontinuiranog razvoja umetnosti. Za srpsku modernu umetnost ostaje dilema da li je dovoljno radi odgovarajuće analize ostaviti otvoreno pitanje njenog paralelnog razvoja i toka sa svetskom modernom umetnošću, jer "u sredini koja je paničnim strahom od novog i zatvorenim egocentričnim sistemom života predodređena za uporište konzervativizma nisu postojali pravi uslovi za pojavu apstrakcije, i zato nije slučajno što je ona...stalna meta oštih...napada..." (L. Trifunović) ●

AL  
SOUZA

## POČETAK BURNE SEZONE ILI SUKOB NA KRITIČARSKOJ LEVICI

Kao i svuda u svetu i beogradska likovna scena se obično tokom leta utišava do razumljivih granica aktivnosti muzeja i sporadičnih izložbi po galerijama. O letnjoj likovnoj sceni, jedan putopis po muzejima i galerijama napisao je u nastavku Dimitrije Stefanović. Međutim, oni koji umetničku scenu prate iznutra, pa i oni koji pažljivije čitaju štampu zapaziće dva veoma zanimljiva procesa koji se odvijaju na onom delu scene koja se tiče kritike i uloge kritičara na njoj. U izvesnom smislu to je presedan jer sukobi ove vrste su veoma retki i odvijaju se izvan očiju javnosti i mimo znanja štampe. Šta je to što je iznenada poruzrokovalo da se o mnogim stvarima, o kojima se do sada iznosilo samo privatno mišljenje u uskim krugovima, priča javno i to sa pravom kritičarskom žestinom ostaje da se vidi. Možda je to konkurencija, možda je to sukob generacija, možda je pluralizam konačno ušao i na umetničku scenu, ili su pak razlozi banalnije prirode - borba oko tržišta ma kako ono suženo bilo ili baš zbog toga. Na svaki način ovoren je jedan veoma pozitivan proces u našoj kritici i mi očekujemo da on rezultira izoštravanjem stavova i mišljenja što bi u krajnjoj instanci bilo svima u korist i kritici i umetnicima i publici. Kada smo govorili o dva procesa tu mislimo na jedan proces koji je zapravo počeo na simpozijumu u Vršcu pre dve godine povodom Bijenala mladih. Tu je jedna grupa kritičara na čelu sa Ješom Denegrijem plasirala tezu o

povratku Moderne ili, kako su je formulisali: "Moderna posle postmoderne". Ovoj tezi su se suprotstavili kritičari mlađe generacije, Dejan Sretenović, Lidija Merenik i Marina Martić. Od tada traje latentni sukob dva pogleda na savremenu umetnost da bi upravo na kraju sezone i tokom leta kroz niz izložbi ovaj sukob produbljen. Prvo je producirana izložba Scene pogleda postmodernističke orijentacije. Odgovor je bio Hijatusi moderne i postmoderne umetnosti i konačno izložba APSTRAKCIJA nedavno psojavljena u Umetničkom paviljonu CVIJETA ZUZORIĆ. Jovan DESPOTOVIĆ je u Vremenu ukazao na ovaj sukob stajući na stranu mladih kritičara a ostaje da se vidi kako će umetnici odreagovati na novonastalu situaciju. O sukobu postmodernista i modernista, koji je, naravno, potpuno drugačijeg karaktera od onog na književnoj sceni ćemo pisati tokom jesenje sezone. Ono što je zanimljivo, a to je već ona drugi proces koji, doduše, u osnovi ima iste namere - detronizaciju, da se konačno neko usudio i da direktno ukaže na samovolju kritičara na "vlasti". Ljiljana Činkul je u jednom pregledu vrlo ozbiljno, u jednom letnjem broju Politike, potkačila kritičarsko delovanje Đorđa Kadijevića što otvara još jedan proces preispitivanja rada onih ličnosti koji su dugo na sceni i koji su do juče bili apsolutno nedodirljivi.

## Beorama



Mirjana Đorđević / foto Goranka Matić



Ivan Ilić / Foto Goranka Matić

### B: Intervju

## MIRJANA ĐORĐEVIĆ & IVAN ILIĆ

**BEORAMA:** Vaše aktivnosti u protekloj sezoni su zaista imponantne. Nabrojaću samo vršački bijenale, Terru...

**IVAN ILIĆ:** Ova godina je za nas u izlagačkom smislu, počela autorskom izložbom Miška Šuvakovića, HIJATUSI MODERNIZMA I POSTMODERNIZMA, koja se odigravala kroz niz samostalnih predstavljanja u galeriji "Zlatno oko" u Novom Sadu. Treba reći da je realizaciju ovog ambicioznog poduhvata omogućila izuzetno profesionalna i u organizacionom smislu agilna ekipa domaćina. Ono po čemu je između ostalog, za nas ova izložba bila važna, je i to što je tada po prvi put došlo do očiglednih i otvorenih nesporazuma u pogledu konteksta/koncepta autora ovog projekta i naših predstava, očekivanja i razloga za učešće u ovakvom kontekstu.

Nakon hijatusa, sledi učešće na izložbi panoramskog karaktera, u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu - Rezime - jedna nova generacija, autora Jovana Despotovića.

Zatim slede ponovo hijatusi, ovog puta u Beogradu u Paviljonu Veljković. Potpuno je nejasno opsesivno insis-

tiranje autora baš na ovom prostoru za predstavljanje projekta u Beogradu, ali to je već neka druga tema. Međutim, ono što treba istaći, je da - sva nerazumevanja koja su se javila pri prvoj inscenaciji ovog projekta u Novom Sadu, u Beogradu su doživela svoju kulminaciju. Priroda sukoba je, nadam se, bila evidentirana na samoj postavci ove izložbe u Paviljonu Veljković.

I najzad, simpozijum Terra u Kikindi, sa kojeg smo se vratili sa najboljim utiscima. Organizacija, uslovi za boravak i mogućnosti za izvođenje rada, su zaista na visokom nivou.

**MIRJANA ĐORĐEVIĆ:** Ovako učestalo izlaganje u ovoj godini, za mene/nas je od velikog značaja, jer je to novo iskustvo i različit način prisustva na sceni. Do sada smo imali drugu strategiju, odnosno geografiju izlaganja, jer najčešće su bile u pitanju samostalne izložbe. Ove godine, na svakoj izložbi, postavimo novi rad, razvijajući i otvarajući nova pitanja unutar sopstvene poetike i scene na kojoj izlažemo.

**BEORAMA:** Zatim sledi vaše učešće na izložbi Primeri apstraktne umetnosti - jedna radikalna istorija, koja je

## Beorama

upravo u toku (komentar), pančevački Trijenale (šta izlažete), Memorijal Nadežde Petrović i Balkanska izložba u Novom Sadu. A dalje?

**ILIĆ:** Da, učešće na izložbi Primeri apstraktne umetnosti - jedna radikalna istorija, otvara niz novih, polemičkih pitanja. Teško je pobrojati i odgonetnuti sve razloge za ovakvu selekciju i postavku, kao i za radikalizaciju teze (istorije?) na našim prostorima. Takođe, nejasno je i postavljanje niza autora, čija je produkcija na granici ili ne prelazi granicu umetničkog artefacta. Sama ne-estetizovanost postavke, deluje kao vizuelni šok, i prikazuje apstraktnu umetnost na jedan istorijski prevaziđen ali istovremeno i pretenciozan način.

Kodifikovanje je još uvek nedovoljno potvrđenih poetika i autora sa izuzetno sporadičnom ili skromnom produkcijom i prisustvom na sceni, kao i potreba za istorizacijom sadašnjosti, predstavljaju posebnu temu i zahtevaju temeljniju obradu.

**ĐORĐEVIĆ:** Moguće je imati jedan radikalni pristup istoriji, ali, da li je moguće kreirati jednu radikalnu /prošlost/ istoriju? Insistiranje na apstrakciji, gledano u širim razmerama, na ovoj sceni ili izvan nje, je "out", naročito ako je polaritet čak i podtekstualno, figuracija. Danas je nemoguće raditi figuraciju, a da pristup nije konceptualizovan, često, apstraktno mišljen. Isto tako nije ni svaki konceptualni rad - konceptualizovan rad apstraktraktan.

Iz same postavke nije jasno, da li je uspostavljena istorijska/linearna preglednost, ili, iščitavanje po specifičnosti značenja, ili, nešto treće... Postavka izložbi kao disciplina po sebi, toliko je razvijena i estetizovana, da je ova u tom smislu anahrona. Isto važi i za katalog, koji je bez prevoda, bez umetničkih biografija izlagača/!, bez potpisa fotografa...

Uopšte, postavlja se pitanje smisla i intencija ovakve izložbe.

**ILIĆ:** No, okrenimo se zbivanjima koja dolaze. To je, prvo, pančevački Trijenale skulpture, gde izlažem rad koji je varijacija (u materijalu i dimenzijama) rada sa kojim sam se predstavio na ovogodišnjem vršačkom bijenalu. U ovom radu se pored ambijentalne postavke i ne-manuelne realizacije forme u materijalu, bavim i pitanjima jezika (u) umetnosti, kao i aspektima medijske i popularne kulture. Brzina, nestabilnost smisla i identiteta, podložnost učestalim obrtima i promenama, neki su od bitnih faktora egzistencije i vremena u kome živimo. U tom smislu i moj rad/radovi, funkcionišu shodno vremenu u kojem nastaju. Izbor motiva, šeme, materijala...rada, zavisi i od trenutno registrovanog koda: informacija, poruka, slika...i odnosa između njih. Rad je zidna instalacija, sačinjena od metalnih elemenata i teksta.

Takođe, na Memorijalu Nadežde Petrović u Čačku i na Balkanskoj izložbi u Novom Sadu, izloziću radove realizovane ove sezone.

**ĐORĐEVIĆ:** Na Trijenalu skulpture u Pančevu, na Memorijalu Nadežde Petrović u Čačku, na Balkanskoj izložbi u Novom Sadu, izlažem radove u kojima se

bavim ambijentom-preobražavanjem celine ili fragmenta prostora, estetizovanjem ambijenta, pitanjem materijala-kombinovanjem, industrijskom izradom i obradom, imajući u vidu, podrazumevajući dešavanja u arhitekturi, industrijskom dizajnu, modi, grafičkom dizajnu, likovnoj sceni, i brzim/medijskim slikama i virtuelnim ambijentima.

**BEORAMA:** Dakle, nesumnjivo je vaše prisustvo na sceni. Da li to znači da je i "tehnospiritual" stil, ili kako se to već zove, koji vi zastupate takođe u žiži interesa javnosti i kritike, i, kakav je aktuelni status ovakvog postupka u svetu?

**ĐORĐEVIĆ:** Prisustvo na sceni nije izraženo samo kroz nabrojane izložbe, već i šire, kroz deo aktuelne produkcije mladih, čak i starijih umetnika. Ovo sam zaključila prateći scenu, ali i iz tekstova kritike (katalozi, časopisi, tablice) Više puta se pokazalo, da je ovo što radimo, bez obzira na nominaciju, aktuelno i nezaobilazno, čak i onda kada nije ilustrovano našim radom.

Što se tiče termina tehnospiritualno, nastao je 93. neposredno nakon mog učešća na bijenalu u Veneciji, sa radom Horizontala-vertikala. Pokazano je medijsko interesovanje, za moj stav o tendencijama na bijenalu i mestu rada "horizontala-vertikala" na njemu. Moje mišljenje zasnovano je na tome da je visoka tehnologija (i to industrijska i elektronska), fundamentalno uticala na (jezik) umetnosti, i to je bilo vidljivo na bijenalu. S druge strane, ne kao suprotnost, prisutni su radovi sa izraženim duhovnim kvalitetima. Ovaj stav, ilustrovala sam sledećim autorima: Derek Jarman, Wim Wenders, Peter Greenaway, Nam June Paik, Damien Hirst, Anish Kapoor, Robert Wilson, Ettore Spalletti, Francesco Lo Salvio, Herwing Kempinger, Manfred Erjautz. Svoj rad i intenciju moje prakse, podvela sam na relaciji sjedinjavanja tehnološkog +spiritualnog, smatrajući da je takva praksa u umetnosti, kao visokosofisticirana, moguća i važna u nekoj skorijoj budućnosti. Izvođenjem ovog termina, nije mi bila namera da celokupnu praksu imenujem, ili insistiram na pojmu tehnospiritualno. Međutim, kritika preuzima ovaj termin, razvija iz njega još nekoliko: technoestetsko, tehnambijent, tehnostuktura...Ovim, rad biva zatvoren za neka drugačija iščitavanja.

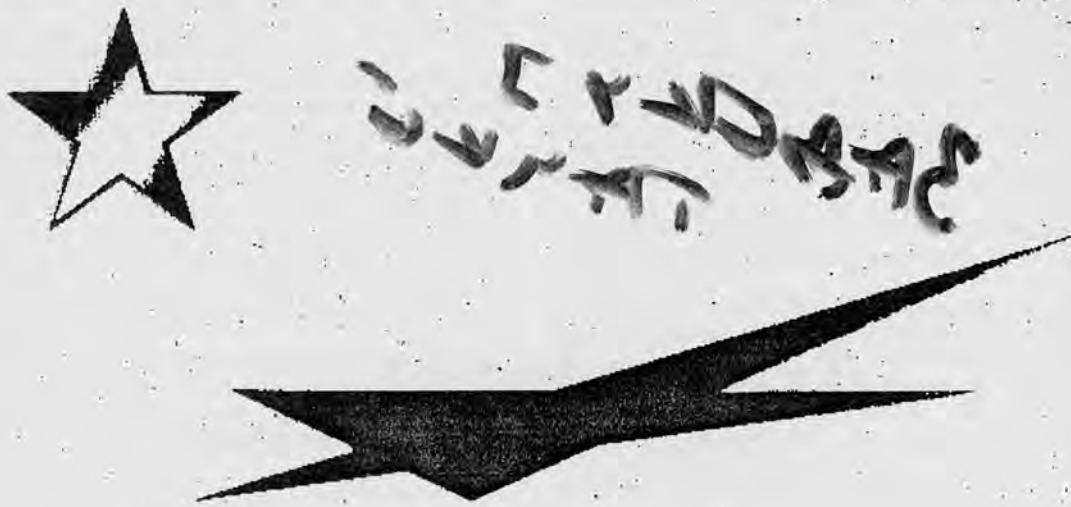
U vremenu planetarne ekspanzije tehno(pot)kulture, ovi termini podrazumevaju mnogo šire karakteristike. Optičnost, telesnost, repetitivnost, samo su neke opšte podudarnosti.

Najveći problem je što su ove odrednice, počele više da iritiraju, umesto da objašnjavaju rad, i zbog toga smatram da je reinterpretacija neminovna.

**ILIĆ:** Navedeni termin i termini nastali iz ovog, možda i nisu najadekvatnije tumačenje moje/naše umetničke produkcije. To mislim zato što klasifikovanje terminima koji teško dozvoljavaju ili čak isključuju iščitavanja drugim metodama, nisu adekvatna našem radu. Nizanje termina sa predznakom "tehno", bez ikakvog sluha za aktuelne, globalne fenomene, kao i eventualna isključivost, odnosno zatvorenost navedenih termina, i razvijanje samog rada u formalno-semantičkom



## Beorama



Mira Đorđević: Zvezda i senka, 1994 (čelik 360 X 180 cm)

smislu, upućuju na moguća nova tumačenja i iščitavanja, i ukazuju na potrebu za reinterpretacijom.

**ĐORĐEVIĆ:** Što se tiče internacionalne scene, mislim da nije otkriće i novost, ako kažem, da su ambijenti i instalacije upravo ono što je dominantno. Odmah tu su i brzi mediji, video, fotografija. Slikarstvo i skulptura, iako prisutni, su u drugom planu. Međutim, i na njima je vidljiv uticaj i prožimanje sa brzim medijima. Mutacija medija karakteristika je ovog trenutka.

**BEORAMA:** Da li ovoliko prisustvo na sceni znači i adekvatno priznanje ili utiče na vaš rejting?

**ILIĆ:** Na žalost za sada izostaje bilo kakvo priznanje, samim tim i adekvatno! Rejting je stvar trenutne procene. Mislim da zahvaljujući kontinuitetu u produkciji, permanentnom prisustvu na sceni, kao i postavljanju visokog kriterijuma pri realizaciji rada, imamo stabilan rejting.

**ĐORĐEVIĆ:** Kvalitet u usponu i kontinuitet bez oscilacija, koji smo do sada ostvarili, propusnica je za "I ligu".

**BEORAMA:** Na vršačkom bijenalu Mira je prošla bez nagrade a Ivan je dobio "utešnu" nagradu. Čini se da se ove godine nešto dešavalo sa nagradama...Kako biste vi iz vašeg ugla objasnili ovogodišnji fenomen nagrade, kroz hronologiju događanja?

**ILIĆ:** Ovo pitanje, zahvalno je za dublju analizu. Svakako, da sam bio prisutan na dodeli nagrada, ne bih smeo da primim jednu takvu pohvalu za rad koji sam izložio. To pre svega iz odgovornosti prema sopstvenom radu.

Naime, u saopštenju ove, na samom žiriranju ustanovljene "nagrade", stoji: "...Sartrid 1913 je odlučio da **prvonagrađenom** umetniku iz oblasti vajarstva omogućiti izradu skulpture...", pitam se: gde je moja

prva nagrada? U saopštenju koje mi je uručeno, ne stoji, čak ni moje ime. Mislim da je ovo neodgovorno i prema samom sponzoru. Ili se ovde, ipak, radi o nečem sasvim drugom?

Ali, nije moj slučaj glavna tema po tom pitanju, rad žirija, pratio je čitav niz nepravilnosti i veoma grubih propusta, koji čak dovode u pitanje samu regularnost arbitriranja. Naravno, ništa novo se nije desilo, bar kada su konkursi ovog tipa u pitanju, ali mislim da je veoma važno podvući upravo sada ovakav ishod i podsetiti kome ide u prilog.

Mladim izlagačima? Ne. Nagradeni su autori u rasponu godišta od 62-66, što je za populaciju na koju bijenale, u svom nazivu pretenduje - **mladi**, poražavajuće.

Mladim kritičarima/žiriju/? Pitanje je, uolikoj meri su, uspeli da opravdaju poverenje koje im je ukazano i koliko su sami zadovoljni ovakvim ishodom? I, da li su uopšte u stanju da iznesu i odbrane sopstveni stav?

Ko onda profitira, a ko pošteno...?

**ĐORĐEVIĆ:** Do sada sam učestvovala na četiri različita tipa bijenala, ali jedino sa ovogodišnjeg nosim loše utiske. Očigledno je, a to nije samo moje mišljenje, i ne proizilazi samo zbog izostanka nagrade, da je veći deo žirija radio neregularno i pristrasno, bez jasnih stavova i profesionalne etike.

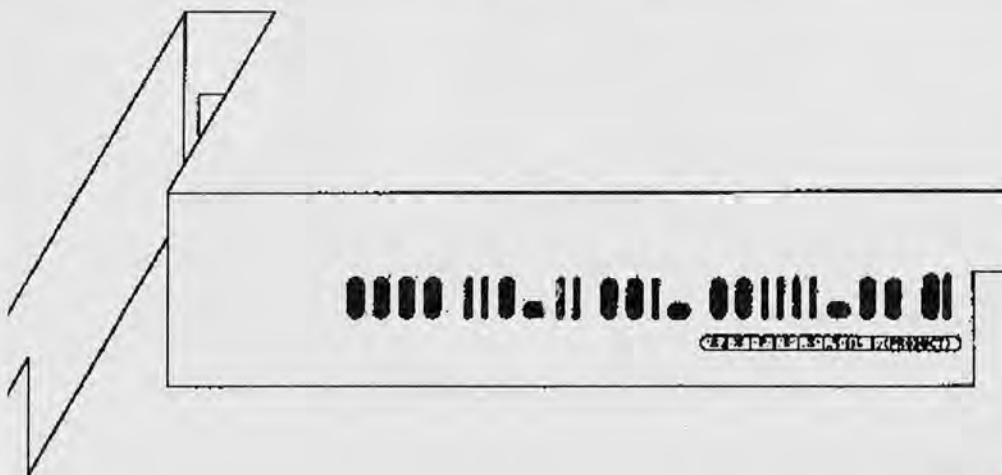
**ILIĆ:** Nakon svega, ostaje utisak da ovogodišnji bijenale, otvara mnoga pitanja, koja će nadam se, uskoro dobiti adekvatne odgovore.

**BEORAMA:** Možda još par reči o samom Bijenalu?

**ĐORĐEVIĆ:** Opšti utisak neslaganja sa odlukama žirija, oko nagrada, ilustruje i dodela tri nenajavljene nagrade, neposredno po otvaranju bijenala.

**ILIĆ:** Počev od radikalne selekcije, pa do same postavke, evidentno je da bijenale promoviše, svo-

## Beorama



Ivan ILIĆ, Projekat, 1996

jevrstan mainstream na domaćoj sceni. Upadljivo je nepristajanje na, po godištu i prisustvu na sceni, jednu novu, mladu generaciju umetnika.

**BEORAMA:** Terra kao kolonija? I nešto o glini u vašem radu?

**ILIĆ:** Rad na Simpozijumu Terra, doživeo sam kao otvorenu mogućnost izbora u radu sa terakotom. Iako se nisam upuštao u manuelnu realizaciju forme u glini, realizovao sam više ambijentalnih instalacija, u kombinaciji: štampane keramičke pločice-guma-tekst i neglazirane keramičke pločice-metal-tekst.

Zahvaljujući izuzetnom senzibilitetu i angažovanju organizatora, ova kolonija i dalje uspeva da održi kontinuitet sa zbivanjima na sceni, kao i da prepozna i odreađuje na specifične zahteve aktuelne produkcije.

**ĐORĐEVIĆ:** Ivanovi stavovi izrečeni o Terri, poklapaju se sa mojim impresijama. Mislim da smo mogućnosti adekvatno iskoristili i rezultati će uskoro biti pokazani. Posebno mi je drago da je Alain Le Bourgocq učestvovao na ovogodišnjoj Terri, jer je njegov dolazak rezultat naše saradnje sa Eduardom Winklhoferom asistentom prof. Kounellisa, kod koga je Ivan u klasi, i gospodina Save Stepanova.

**BEORAMA:** Apstrakcija šta je to danas?

**ĐORĐEVIĆ:** Prošireno polje mišljenja.

**ILIĆ:** Apstraktno mišljenje, pre svega. Govoriti o apstrakciji danas, znači misliti i uvažavati globalne fenomene vremena. Radikalizacija ili podvlačenje razlika na relaciji: apstraktno-predstavljачko (figurativno), moderno-postmoderno, muško-žensko...danas, u doba tranzicije, transseksualnosti, opšteg promiskuiteta između polova, nacija, kultura, ideologija...u najmanju ruku može da zvuči patetično.

**BEORAMA:** No, da se vratimo malo aktuelnoj sceni. Teza moderna posle postmoderne ili druga moderna je, čini se, napravila izvestan raskol na sceni. Iako se meni čini da je, iako postoji, druga moderna nedvosmisleno deo postmoderne epohe, ipak postoje mnogi

zagovornici tog, recimo, retrogradnog procesa. Da li je po vama ovaj proces sentimentalnog karaktera ili je to zaista istorijska potreba da se nekako ispliva iz postmodernističkog voluntarizma, odnosno proizvoljnosti?

**ILIĆ:** Izvesna doza emocija svakako je prisutna u ovoj tezi. Pomenuti raskol, ili da kažem-sukob, izazvan tim povodom na sceni, tema je sa prvog vršačkog bijenala ('94). Tema se razvijala, i danas je u svojoj punoj ekspanziji. Karakter nesporazuma je, po mom mišljenju, na relaciji prošlost-sadašnjost. Sučeljavanja ovog tipa svuda su, sem na našoj, usko lokalnoj teritoriji, izgubila bilo kakav smisao. Deo kritike i dalje, uporno insistira na sličnosti aktuelne produkcije, pre svega u ideološkom smislu, sa modernističkim modelom u pogledu interpretacije (i produkcije) dela.

Ne treba daleko putovati, zapadno, od mesta u kojem se nalazimo, pa da se jasno uoči gde je završila modernistička utopija - na ambalaži za šampone i enterijeru metro stanica... U tom smislu, modernizam kao istorijski obrazac je ipak, prevaziđen, a postojanje fenomena "druge moderne", svuda u svetu, pa i kod nas, može biti shvaćeno samo u okviru širokog pojma postmoderne epohe.

**ĐORĐEVIĆ:** Osvrnula bih se na umetničku produkciju/praksu koju ova krilatica/kritika podrazumeva.

Najpre, želim da kažem, da je za mene odrednica "moderna posle postmoderne", bila i ostala, jedino prihvatljiva kao istorijsko-vremenska lokalizacija umetnosti. Ovo zbog toga što je ovakva postavka nepretenciozna i lako zamenjiva novim terminom, koji ne mora da sadrži u sebi ni reč moderna, ni reč postmoderna, ne mora da ih uodnošava, a, takode, ako se želi duhovit efekat može se imenovati i kao "post-postmoderna posle moderne posle postmoderne" i tako u beskraj.

Da sintagma "moderna posle postmoderne", nije ovako fleksibilnog značenja, kao i niz intencija koje idu uz nju, otkrili smo u vreme naših samostalnih izložbi u okviru ciklusa "Tendencije devedesetih: hijatusi mod-

## Beorama

ernizma i postmodernizma." Od tada, a naročito po izlasku kataloga (tekstova) insistiramo da se ispravi pogrešno iščitavanje, tačnije učitavanje u naše radove, kao i smeštanje u kontekst za koji smatramo da nije adekvatan. Za jedan broj autora, može se reći da je u retro-priči, ali za Ivana i mene, to je potpuno pogrešno, evo i zašto:

Naša umetnost je dezideologizovana i u tom smislu mi se ne bavimo i ne započinjemo proces obnove modernizma, mi ne preispitujemo modernističku tradiciju, nas ne zanima razvijanje modernističkih principa, takođe, mi ne pokrećemo teška i suštinska pitanja modernizma.

Ne zanima nas ni povratak umetnosti ka projektu. Projekat kojim se mi služimo, za jednokratnu je upotrebu, rađen iz praktičnih a ne ideoloških razloga.

Minimalna forma koju koristimo, nije isključivo u relaciji sa modernističkim minimalom, konstruktivizmom, ona je u relaciji sa sveopštim stavom u raznim vidovima izražavanja, zbog bržeg komuniciranja, u stilu života u ovom vremenu. Minimalna forma dizajnera visoke mode, danas, minimalna forma arhitekture, danas, minimalna forma industrijskog dizajna, danas...ili minimalna forma arhaiskog perioda u umetnosti, podjednako su važne za naš rad. Ovo je primer samo na nivou forme, koja je minimalna, egzaktna, ali, sam rad je prožet mnoštvom različitih kodova. Moderna "ulazi" u rad, ali samo kao materijal, kao memorija, baš kao i celokupna istorija umetnosti, i zbog toga pogrešno je čitati rad u okvirima moderne/modernizma. Ovakav pristup je retro-a ne rad. Takođe, oslobađanjem rada, ovog balasta, on dobija mogućnost da živi i komunicira pre svega u sadašnjosti, a potom na relaciji prošlost - budućnost. Rad je otvoren, a takvo treba da je i čitan-

je. Iščitavanje treba da ide iz rada i za radom, a kako je rad ne-nostalgican, i čitanje treba da je takvo. Rad je estetizovan i precizan, ali ne i sterilan, on je "i pun od brujanja" isprepletenih značenja, stoga, i kritika treba da je takva. Iz rada treba da shvati šta on govori, ili (istovremeno), zašto čuti.

**BEORAMA:** Teza o drugoj moderni je možda pokušaj uspostavljanja reda i rejtinga na sceni, ali se to ne dešava. Da li je uzrok tome nedostatak tržišta ili su razlozi na drugoj strani.

**ĐORĐEVIĆ:** Teško mi je sve ovo da dovedem u vezu.

**ILIĆ:** Tržište je, svakako mnogo čemu razlog, ali ne i ovom fenomenu. Pomenutu tezu, sem izuzetaka, drže mahom vikend-umetnici i kritičari. S tim u vezi, ne može biti govora o uspostavljanju rejtinga u onom smislu koji taj pojam podrazumeva.

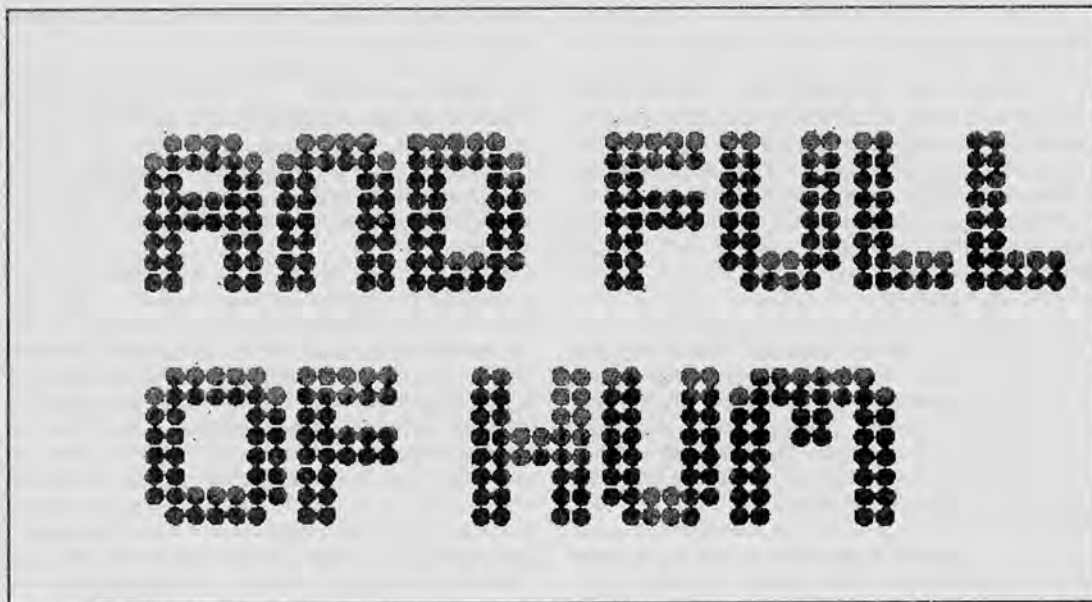
**BEORAMA:** Planovi za budućnost - na međunarodnoj sceni. Dusseldorf etc.

**ILIĆ:** U oktobru, počinje zimski semestar na Kunstakademie Dusseldorf, na kojoj sam student, u klasi prof. Kounellisa, što podrazumeva i moj boravak tamo. Međutim, već krajem godine planiram dolazak u Beograd, i početak rada na novim projektima.

**ĐORĐEVIĆ:** Obzirom da bi se mogao navesti čitav spisak institucija koje nisu zainteresovane za naše stipendiranje: ministarstva, Fond za otvoreno društvo, Nis-rafinerija Pančevo, Hemofarm-Vršac...planovi će biti izmenjeni, ali, izvesno je da odlazimo u Dusseldorf, a za sledeću godinu planiramo nove radove i nove izložbe.

Mirjana Đorđević  
Ivan Ilić

Avgust 1996, Beograd



Ivan Ilić, Projekat 1996

*Beorama*



Olga JEVRIĆ: Četiri elementa, 1957-58, prskano gvožđe, 30 X 34 X 28 cm.

*Beoramin Dosije:*

## APSTRAKCIJA

Sredinom avgusta meseca u Umetničkom-paviljonu paviljonu Cvijeta Zuzorić otvorena je izložba "PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI - JEDNA RADIKALNA ISTORIJA", koju su autorski priredili dr. Jerko Denegri i dr

Miško Šuvaković. Izabrani primeri "apstrakcije" su izazvali veliko zanimanje javnosti a kritičari, i sa levog i sa desnog krila, kao što je to već uobičajeno kada se prave ovakve autorske izložbe, su žustro reagovali ukazu-

## Beorama

jući na omaške u koncipiranju i postavljanju izložbe. Ovakva reakcija kritike sigurno je izazvana tekstovima autora u katalogu koji, po kritičarima, nisu uspjeli da odbrane tezu, a verovatno i čudnom postavkom u kojoj dominiraju radovi konceptualne umetnosti, odnosno Nove umetničke prakse. što je po mnogima kontradiktorno naslovu izložbe. *Beorama* u ovom broju donosi najzanimljivije izvode iz kataloga i prvi kritički teks. (naslovak u sledećem broju)

Ješa Denegri:

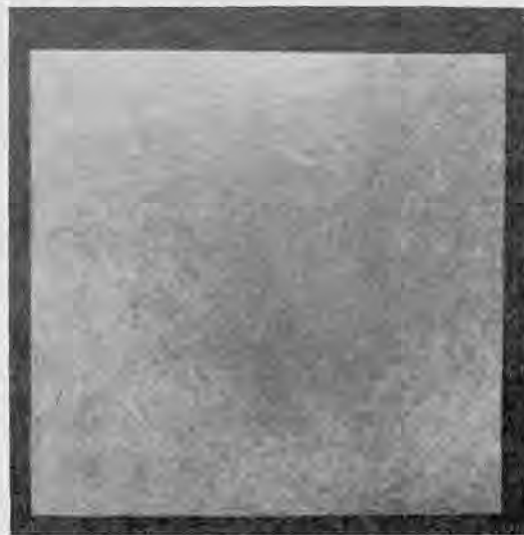
### APSTRAKTNO/KONKRETNO RADIKALNI STAVOVI U SRPSKOJ UMET- NOSTI OD DVADESETIH DO DEVEDESETIH

#### Izvodi iz kataloga

U *Optikoplastici*, 1924. jednom od ključnih Micićevih teorijskih i kritičkih tekstova, nalazi se sledeće vrlo indikativno mesto: "Ne više kopija prirode nego disciplinovana sinteza prirodnih i vanprirodnih elemenata...Ne više prenešeni motiv nekog već postojećeg predmeta (...) nego plastika samog predmeta koga je apsolutno stvorio i pronašao umetnik. Ne plastika viđenog, nego plastika stvorenog...Nova plastika treba da je realan čin..."

To što se u ovom pasusu tvrdi nije samo zalaganje za apstraktnu i nepredmetnu umetnost, to je više nego "anticipacija estetike i samog pojma Op-Arta" (Z. Markuš). Po sredi je, zapravo, teorijska postulacija u prilog svih konkretističkih, neikoničnih, nereferecijalnih i radikalno autonomnih plastičkih postavki koje će se, naravno sasvim nezavisno od nasleđa Zenita i zenitizma, kasnije javljati i ispoljavati u modernoj srpskoj umetnosti.

...Izvan, ali i u blizini ovog fenomena, vremenski ranija i problemski znatno radikalnija, ukazuje se pozicija skulptura Olge Jevrić, koja u dotadašnjoj posleratnoj srpskoj umetnosti najodlučnije postavlja i razrešava pitanje izgradnje emancipovanog i dosledno apstraktnog plastičkog jezika, paralelnog s odgovarajućim evropskim pojavama u sklopu kojih je prilikom nastupa ove umetnice na Bijenalu u Veneciji 1958. godine kao takva od međunarodne kritike prepoznata i vrednovana. ... Po strani od ovog kompleksa instiktivno ili svesno odupirući se sociološkim i psihološkim odrednicama koje pod pomenutim terminom mogu da se podrazumevaju stoje odkloni ka "ukrštenim medijima" Vladana Radovanovića, ka neikoničkom slikarstvu tvrdih ivica i bojenog polja Radomira Damnjana, ka nekonstruktivističkoj kinetičkoj i luminokinetičkoj umetnosti Kolomana Novaka, ka kratkotrajnim vizuelnim eksperimentima sa naučnim saznanjima Zorana Radovića...



Dragoljub TODOSIJEVIĆ -RAŠA, Bez naslova, 1974. 50 X 50

Početakom sedamdestih, u sklopu krupnih socijalnih i duhovnih previranja, koja tada i neznatno ranije zahvataju oblasti kulture i umetnosti, javljaju se u ovom prostoru fenomeni objedinjeni pod uslovnim terminom "nova umetnička praksa" unutar čijih vrlo širokih operativnih raspona možda centralno problemsko emsto pripada mentalnim i konceptualnim postulatima umetničkog rada. Neprimereno je, naravno, ovim povodom govoriti o apstrakciji ili operacijama u smislu formalnih ili stilskih oznaka, ali moguće je i opravdano govoriti o apstraktnom mišljenju u operacijama koje svojim spekulativnim ili metajezičkim pristupima dovode do ruba (ili čak preko granice) dematerijalizacije umetničkog predmeta (stižu, dakle, s onu stranu slike, skulpture, jednom rečju oblika/objekta).

S ulaskom u osamdesete, koje u početku na širem kulturnom planu obeležava paradigma postmoderne a na užem umetničkom i još užem slikarskom paradigma transavangarde, formiraju se pretežno predstavnici i narativni, legitimno eklektički i citatni slikovni sklopovi, stvarajući okolnu situaciju nesklonu poznomodernističkom procesima redukcije i postavangardnim strategijama dematerijalizacije umetničkog predmeta. Ali, i u takvoj klimi, a posebno na njenom isteku, ne samo da opstaju, nego se i iznova formiraju specifični anikonički jezici i u slikarstvu i objektima nove geometrije i u plastici nove skulpture sredine i kraja osamdesetih, kao pojave koje obnavljajući manuelno čuvaju u zamisli dela njegova implicitna mentalna i konceptualna svojstva...

...Dakle, da se ustanovljuje kao praksa koja ponovo veruje makar u uslovnu šansu novog umesto da se beskrajno prepušta preradama i preradnjama istorijski već kodifikovanih obrazaca imodela; napokon, da teži prvenstvu oblikovnog umesto zavodenju slikovnog i literarnog. Otuda se čini da se brojne i međusobno često vrlo dispartatne pojedinačne (i u znatno manjem

## Beorama

opsegu grupne) pojave sredine devedesetih okupljaju oko ideje obnove forme ili obnove anti-forme, ali u oba slučaja podjednako oko obnove nekih bazičnih modernih premisa i svojstava umetničkog rada ("moderna posle postmoderne", "druga moderna")...

...A sve njih u celinu kao da objedinjuje strategija insistiranja na radikalnim iako jezički vrlo različitim opcijama apstraktnog i konceptualnom mišljenja, da bi iz te celine proizišao problemski niz koji se u ovdašnjoj umetnosti odvija u već dovoljno dugom vremenskom rasponu što se od početne do zaključne tačke ove selekcije proteže u trajanju od bezmalo punog jednog veka...

*Miško Šuvaković:*

### PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI: JEDNA RADIKALNA ISTORIJA

#### Izvodi iz kataloga

Radikalnom apstrakcijom se nazivaju aikoničke (nerferencijalne) produkcije, koje preispituju, provociraju i izražavaju perceptivne, konceptualne i teorijske granice prisustva, izgleda, smisla, značenja i estetske vrednosti umetnosti i umetničkog dela...

#### Visoki modernizam 50-ih i 60-ih godina

...Modernistička apstrakcija 50-ih i 60-ih godina se razvijala u rasponu od egzistencijalističke gestualnosti (lirska apstrakcija, apstraktni ekspresionizam, enformel, vitalistička skulptura) do visoko modernističkog izraza (umetnost posle enformela, postslikarska apstrakcija, minimalna umetnost). Status apstraktnosti u srpskoj kulturi 50-ih i 60-ih godina je karakterističan za društvenu situaciju umerenog realsocijalizma, a to znači da društvena klima (ideologija, vladajući ukus) nije bila naklonjena apstraktnoj umetnosti. U takvim uslovima nastaje umerena asocijativna apstrakcija: figurabilna i asocijativna kompoziciona rešenja...

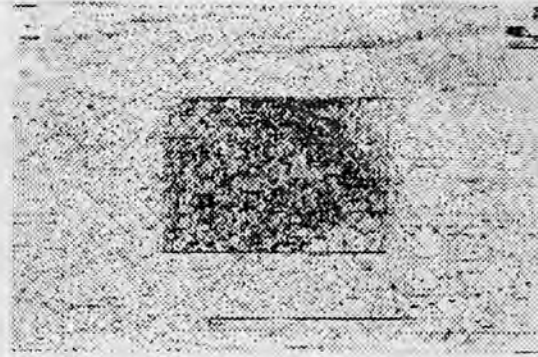
...Primeri radikalne visokomodernističke apstrakcije su retki i u globalnoj umetničkoj situaciji predstavljaju eksces. Karakteristični su skulpturoski radovi Olge Jevrić i slikarska produkcija Radomira Damnjana...

#### Neoavangarda 50-ih i 60-ih godina

...Neoavangardna apstrakcija 50-ih i 60-ih godina nastala je iz kritičkog i inovatorskog preispitivanja granica moderne umetnosti. U neoavangardi su strategije apstraktnosti proširene izvan domena slikarstva i skulpture na ambijentalnu umetnost, fotografiju, književnost, sinteze medija. Zamisao apstrakcije kod autora kao što su Vladan Radovanović, Koloman Novak i Zoran Radović nije izražena u postignuću apstraktnog likovnog dela, već u svesti da apstraktna umetnost stvara apstraktnu strategiju preobražaja ontologije umetnosti...

#### Konceptualna umetnost kasnih 60-ih i 70-ih godina

Konceptualna umetnost je autorefleksivni, analitički, kritički i proteorijski pokret. Odnos konceptualne umet-



Balint Szombathy, Fudbalogram, 1970, šema kretanja fudbalske lopte na

nosti i istorije apstraktnosti je paradoksalan: a) ako se konceptualna umetnost definiše kao dematerializacija umetničkog objekta tada se ona interpretira kao krajnja instanca redukcije u apstraktnoj umetnosti (konceptualna umetnost kao poslednji stil reduktivnog modernizma)

#### Neo Geo umetnost 80-ih godina

Dekonstrukcija modernističke apstraktnosti u postmodernizmu ranih 80-ih je izvedena: 1) ukazivanjem da razlike mimetičke (figurativne) i apstraktnosti nisu suštinske, već da su formalne i stilske, što ima za cilj posledicu eklektičko povezivanje aspekata apstraktnih i mimetičkih stilova u jednom slikarskom ili skulptorskom delu (transavangarda, neoekspresionizam, anahronizam), i 2) radom na simulaciji i fikcionalizaciji modela apstraktnosti (neo geo umetnost: Feđa Klikovac i Verbumprogram Ratomira Kulića i Vladimira Matonija)...

#### Modernizam posle postmodernizma 90-ih godina

Umetnost prve polovine 90-ih godina je složeno polje fenomena, hijatusa, tematizacija, provokacija i korekcija modernizma i postmodernizma. Tu umetnost nije moguće opisivati na osnovu jednostavnih (dijalektičkih, pravolinijskih) smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. U pitanju su složene produkcije: 1) u kojima se odnos modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljajućih i prožimajućih efekata, i 2) koje nisu usmerene samo ka stvaranju dela, već svako delo realizuje mogući svet umetnosti. U 90-im se modernistička tradicija postavlja u središte rasprave i produkcije. Izgleda kao da se eklektični postmodernizam ranih 80-ih dogodio samo zato da bi se ponovo pokrenula teška i suštinska pitanja modernizma. Prvi pristupi modernizmu su izvedeni u postmodernim uslovima, a to znači da nastaju dela zasnovana na rimejku, simulaciji, citatu i fikcionalizaciji velikih modernističkih tema (identitet umetnika, autonomija i antologija dela, industrijska i medijska produkcija). Nastaju, zatim, dela koja pokazuju da više nisu tematizacije istorijskog modernizma, već korekcije modernističkih mitova ili razvijanja mod-

ernističkih problema. Umetnička produkcija postaje asimetrični modernizam...

...Asimetrični konceptualizam je upotreba, ugradnja, premeštanje i preobražaj interpretativnih moći umetničkog dela. Neformalna grupa (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić i Neda Kovinić) radi sa ambijentalnim transformacijama kodova, istorijskih modela, fikcionalizacija, formalističkih rešenja, koncepata, vrednosti imaterijalno-prostornih izraza moderne i post-moderne umetnosti.

Dakle, ovo su bili izvodi tekstova autora iz kataloga. Naše čitaoce upućujemo na katalog ako žele potpun uvid u tekstove autora. U nastavku dajemo prvu reakciju na izložbu, tekst Đ. Kadrijevića, kritičara NIN-a. U sledećem broju ćemo dati izvode iz kritika Jovana DESPOTOVIĆA, objavljenih u borbi, i naravno naš mali komentar o izložbi, odnosno problemu apstrakcije.

*Đorđe Kadrijević*

### **IZVESNA DILEMA**

**Ocena:** Na ovakvoj izložbi mogla se prikazati hronična boljka avangardnih pokreta čiji zagovornici mahom gube iz vida da je pojam umetnosti istorijski određen, i da nema te teorije koja tu determinaciju može osporiti.

Pitanje je šta za autore izložbe, Denegrija i Šuvakovića, znači izraz radikalna istorija. Da li je njihova namera bila da iz osnove preispitaju genezu naše likovne apstrakcije, ili da radikalizuju pojam njene istoričnosti i njenoj pojavi daju primarni značaj? Ima li ova izložba retrospektivni karakter ili svojim pozivanjem na istoriju cilja prema sadašnjosti?

Ali, autori izložbe daleko su od takve namere. Oni su, čini se, bliži suprotnoj soluciji koja u kritici istorijskog pojma umetnosti vidi mogućnost otvaranja nekih novih stvaralačkih prostora. Njihova namera nije da rasplamsavaju takav kritičizam već da alternativnim, paraumetničkim "praksama" pribave ono u čemu su oskudne - istorijsku determinaciju legalizovane kulturne vrednosti. Glavni oslonac u tome autori izložbe imaju u delima umetnika koji istražuju periferne zone izražajnog prostora likovne umetnosti. Njihovo poverenje u takve umetnike je, izgleda, neograničeno. Ono ostaje nepomućeno iako se stvaralačka praksa mnogih među tim umetnicima svodi na ponavljanje nekada uzbudljivih igara tragalačkog duha moderne umetnosti. Ne smeta im ni to što su rezultati takve prakse uglavnom predvidljivi. Pitanje je ne vodi li takva praksa umetnost u novu naivu, podgrejanu bezazlenom i priglupom nadom da iz takvih igara može ispasti nešto novo i vredno. Nije li "Medijala" pedesetih godina signalizirala da se skazaljka istorijskog časovnika umetnosti kreće drugim smerom, ka središnjoj zoni izražajnog prostora integralne estetske svesti.

## **APSTRAKCIJA**

Nastavak u sledećem broju

## Beorama



Arnulf Rainer Bez naziva, 1976, detalj

### Beoramin Dosije:

## APSTRAKCIJA

U prošlom broju smo najavili nastavak objavljivanja tekstova kojima su kritičari reagovali na izložbu "Primeri apstraktne umetnosti - jedna radikalna istorija", koja je održana u umetničkom paviljonu "Cvijeta Zuzorić". Pripremili smo izvode iz tekstova Jovana Despotovića koji su objavljeni u tri nastavka u Borbi a odustali od teksta Vasilija Sujića objavljenog u Novostima. Međutim, Despotović je pročitao da ćemo objaviti neke izvode iz njegovog teksta, a budući da je ljut na mene zbog neobjavlivanja jednog teksta pod nazivom "Zbogom kosovo" koji se po mojoj oceni nije ticao situacije na savremenoj likovnoj sceni, on je zabranio objavljivanje citata iz tih tekstova. "Možete prepričati ali ne smete citirati" njegove su reči. Despotović tvrdi, i tu je naravno u pravu, da sve što se događa na savremenoj društvenoj sceni tiče se i savremene likovne scene. Ali, naše je skromno mišljenje, savremene likovne scene se naročito tiče ono što se na toj sceni dešava, šta se o njoj piše i kako se na njoj radi. U tom smislu za nas je važnija konkretna i vidljiva "Nova

postavka" Muzeja savremene umetnosti ili javno izneti stav o "najboljem umetniku sa kraja stoleća" nego maglovita spekulacija o sudbini Kosova. No, uz svo poštovanje prema autoru kritika izložbe "N.P.A.J.R.I." nismo u situaciji da ga prepričavamo. Zato čitaocima upućujemo na tekstove u Borbi (negde u spetembur-Brčinka). Možemo samo primetiti kako je autor teksta, Jovan Despotović veoma razložno, uglavnom argumentovano i stručno osporio navedenu izložbu. Nama ostaje da se na izložbu osvrnemo iz onog ugla koji drugi autori nisu pomenuli i da time zaključimo neuspelu raspravu o apstrakciji kao jednom od ključnih fenomena dvadesetog veka.

Čitaoci će nam oprostiti što se za ovu priliku nećemo upuštati u arheologiju apstraktnog mišljenja koje bi nas odvelo do ikonoklasta i zabrane slikanja hristovog lika (što je svakako primer apstraktnog mišljenja), a zatim možda i dalje, kao što se nećemo upuštati u analizu apstraktnosti naših istorijskih avangardi (Zenit) ili apstraktnosti apstraktnih slika Jovana Bijelića, kao što



## Beorama

nećemo ni analizirati figurativno slikarstvo na osnovu iskustva apstraktnog slikarstva jer to su već opšta mesta. Jer, ne bi bilo ni slikarstva ni istorije umetnosti da nije apstraktnog mišljenja ali to ne znači da se svako slikarstvo ili umetnost može proglasiti apstrakcijom, što su upravo autori ove izložbe i uradili. Odnosno, na izložbi je najmanje apstrakcije ali o tome ćemo kasnij, kada budemo otkrivali stvarne namere autora.

Dakle, počecemo od istorijskih činjenica. Ako, dakle, zanemarimo iskustva postimpresionista i ona druga ranija iskustva i apstraktno mišljenje kroz istoriju umetnosti, apstrakcija svoje početke locira u početak dvadesetog veka zahvaljujući slikarskoj praksi i fundamentalnim istraživanjima Kandinskog, Maljevića i Mondrijana. Upravo ova trojica začetnika jednog od najzobilnijih procesa u savremenoj umetnosti u isto vreme su i predstavnici tri različita tipa apstrakcije: Kandinski, lirskog, ludičkog i enformalnog; Maljević, spiritualnog, elementarnog i egzistencijalnog i Mondrijan, racionalnog, i formalnog. Svi oni su naravno, u osnovi imali određene strukturne podloge, bilo u mišljenju bilo u postupku. I, naravno, svi oni su inicirali po jednu liniju toka apstraktno prakse i misli u umetnosti dvadesetog veka. Međutim, pogrešno se misli, da su ovi procesi i misaone strukture večni, da se ne mogu istošiti, što takođe ne znači da se sa njima ne može komunicirati. Nema razloga da se ne pretpostavi da je sa drugim, najsnažnijim talasom apstrakcije od njenog postanka, negde krajem četrdesetih i tokom pedesetih, taj i takav proces završen. Snažan talas apstraktnog govora krajem četrdesetih i tokom pedesetih toliko je raširio i istražio polje apstraktnih postupaka i mišljenja da je nakon toga, jednostavno, svaki drugi postupak bilo potrebno sagledavati na osnovu iskustva koji su ovi procesi doneli. Zato je apstrakcija i toliko važna za istoriju umetnosti jer nakon nje ništa se više nije moglo posmatrati globalno, kao figurativno ili apstraktno, kao lirsko ili epsko već je bilo nužno primeniti jedan analitički postupak. Apstrakcija je otvorila prvu stranu umetničkog rečnika i nakon nje stilovi i pojave su se smenjivali, u stilu jedan postupak - jedan stil, jedan pojam, jedan umetnik, dakle takvom brzinom i učestalošću koja negira trajnost i postojanost stilova na koju je istorija umetnosti navikla. Meni se čini da je apstrakcija imala onu ulogu u istoriji umetnosti kao što je u nauci zakon gravitacije odigrao prekretnicu jer, ne samo da je otvorila analitičke procese u umetnosti već je umetnost učinila i realnom i konkretnom (što Denegri dosta mudro stavlja u naslov svoga teksta) Umetnost je prvi pu u istoriji osvojila sopstveno polje slobode, raširila ga i razgranala do te mere da je i prethodna istorija umetnosti počela da se čita na drugačiji način. U našoj umetnosti ovaj oprocus je malo zakasnio; on nikada nije imao svoje čiste predstavnike jer se njihova dela nisu mogla osloboditi asocijativnosti i šumova "figurativnog" mišljenja. Možda zbog toga autori i nisu predstavili dela Aleksandra Tomaševića (kome je inače Denegri pravio izložbu u

Cvijeti Zuzorić), Miće Popovića (rodonačelnika domaće asocijativne apstrakcije), Stojana Čelića, predstavnika asocijativne geometrijske apstrakcije, M.B. Protića, takođe predstavnika geometrijske apstrakcije tipa Bena Nikolsona i drugih iz garniture onih umetnika koji su ili u istorijskom zakašnjenju ili u blagom ili žešćem razmimoilaženju sa čistim primerima apstrakcije. Za našu publiku bi sigurno bilo korisnije da su na jednoj velikoj izložbi "Apstrakcija u YU" predstavljeni svi aktuelni istorijski tokovi apstrakcije kod nas, bilo da su čiste i precizne vokacije ili sa šumovima jer tek tada, sučeljavanjem različitih postupaka autori bi mogli da i publici daju prostor za neki zaključak. Ja razumem potrebu autora izložbe da, konačno, izađu pred publiku sa "čistim" radovima nemešajući ih sa istorijskim greškama ali, pošto takvih radova kod nas nema, oni su onda mogli izložiti dva rada Olge Jevrić za koju misle da je jedini autentični predstavnik enformela iz tog vremena i reći da je to naša "apstrakcija" i da nema više. Ali, pošto je u osnovi ove izložbe jedna druga namera, autori su odlučili da prišire trajanje apstrakcije i, zarad činjenice da i u mnogim delima nakon apstrakcije postoji "apstraktno" mišljenje pod njenu zastavu stavili gotovo sve što je na ovim prostorima nastalo a da nije direktno figurativno. To što su kritičari listom ustali protiv ove izložbe, i sa leve i sa desne kritičarske strane je razumljivo jer je ova izložba rađena mimo profesionalne etike, međutim činjenica da su umetnici (učesnici) samo slegli ramenima i dali svoje radove za izložbu govori o suštinskoj krizi naše umetničke scene i potpuno je nerazumljivo. Da sam umetnik nisam siguran da bih prihvatio da se, recimo, moj rad minimalističke, konceptualističke, elementarne, analitičke, novo-enformelističke ili novogeometrijske, tehno-spiritualističke ili već neke vokacije vrati unazad i dovede u status one apstrakcije. Jer, radovi Radomira Damjanovića (geometrijski diskurs) su minimalizam, odnosno elementarno slikarstvo (poentilizam) i svaki od ovih pojmova određuje nešto drugo iako "na prvi pogled" svaki od ovih radova liči na apstraktnu sliku. Može se ići od rada do rada i dokazati da svaki od njih ima život i smisao sasvim drugačiji od klasičnog vokabulara apstrakcije a najeklatantniji primer sigurno su radovi Balint Szombathy-ja, "šematski prikaz kretanja fudbalske lopte tokom utakmice" ili pak "20.000 linija" (čini mi se toliko) Raše Todosijevića koji samo kroz jaču dioptriju i sa distance i na prvi pogled podsećaju na "onu" apstrakciju. Ali, ako je već prevladao jedan krajnji volutarizam u izboru i postavci kojom dominiraju grupa E-KOD I GRUPA 143, onda je i bespredmetno postavljati pitanja gde su radovi i autori kao što je Bora Iljovski, Predrag Nešković, Slobodan Peladić (sve favoriti gospodina Denegrija) i mnogi drugi autori koji u svom opusu, "na prvi pogled", a možda i na drugi pogled, nedvosmisleno imaju "apstraktni" diskurs. Očito je, dakle, da je u autorskom timu Šuvaković-Denegri prevladao istorijski pogled Miška Šuvakovića i težnja da se "Jedna radikalna istorija" preko apstrakcije uvede kao zvaničnipredlog za jednu našu novu istoriju umet-



Branimir Kranović, Predsednik organizacionog odbora Blijenala grafike "BEOGRAD '96"

nosti. Jer, zapravo osnovna namera ove izložbe i jeste to, da se preko izložbe formalno apstraktnih radova diskretno uvede u opticaj ideja o jednoj drugoj, pravoj, odnosno radikalnoj istoriji. Neulazeći u nelogičnost samog pojma "radikalna istorija" čini se da ima mesta razmišljanju o pisanju jednog toka istorije koji bi bio ispunjen primerima jasnih i radikalnih stavova umetnika koji, poređani u nekoj vrsti niza predstavljaju kontinuitet, a stavljeni u globalnu ili main stream istoriju predstavljaju diskontinuitet, odnosno ekskurse koji vode u čorsokake. Zato bi i ova izložba imala smisla da su autori uspeli stvarno da saberu autore koji predstavljaju kontinuitet u toj vrsti mišljenja i produkcije; da su radove, postupke i pojave nazvali pravim imenima i da su, konačno, za svoje teze izabrali ključne, autentične i reprezentativne radove iz epohe. Ovako, jedna smušena postavka i činovnički odrađen katalog (bez stvarne teze, ideje i koncepcije, a ni duha) samo su uneli još veću zabunu na scenu koja je sposobna da primi i najradikalnije predloge ali ne ovako prezentirane. Malo se zna o tome, kod nas, ali i posao istoričara umetnosti mogao bi biti kreativan.

Slavko Timotijević

Od 22. novembra

## IV BIJENALE GRAFIKE " BEOGRAD '96"

*Umetnički paviljon CVIJETA ZUZORIĆ*

Ovogodišnji "Bijenale grafike Beograd 96", četvrta jugoslovenska a druga međunarodna izložba, ponavlja koncepcijski profil prethodnog Bijenala iz 1994. godine čiji je uspeh obezbedio kontinuitet ove manifestacije. Odziv i podrška umetnika iz sveta, koji su omogućili da izložba od pre dve godine postane međunarodna uprkos kulturnoj blokadi u kojoj se našla naša zemlja, obavezali su nas da ovu drugu međunarodnu izložbu organizujemo sa većom pažnjom i nastojanjima, sa višim kvalitativnim zahtevima.

Dvostruko veći odziv umetnika nalagao nam je i više kriterijume, te je, s toga, ovogodišnji selekcionni žiri, i žiri za nagrade, internacionalnog sastava. Preteće izložbe autora, nagradjenih na prošlom Bijenalu, dobile su međunarodni karakter i učesnike.

Bratislav Ljubišić

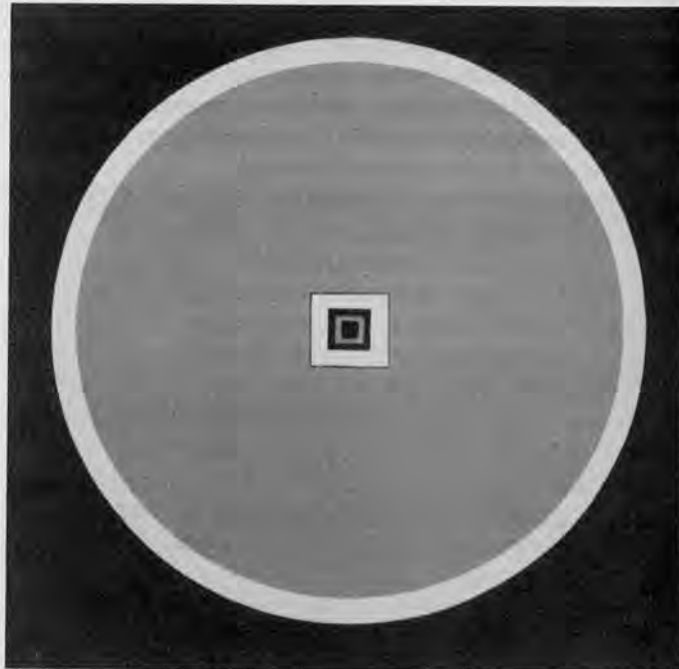
## PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI

JEDNA RADIKALNA ISTORIJA

Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić, avgust – septembar 1996.

**K**od nas, prilikom organizovanja i realizovanja kolektivnih izložbi – preseka, nije iznenađenje da se u tekstu sučelimo sa mišlju koja je polemična, a da na izložbi vidimo dela koja su sama po sebi i za sebe nešto drugo. Da: u umetnosti dokaz i dokazivanje je kamen o koji se lako mnogi spotakne i izazove potrebe. Eto: već sam naslov izaziva podozrivost – Primeri apstraktne umetnosti jedna radikalna istorija. Ne tako davno objašnjavano je da nema ničeg konkretnijeg od slike, skulpture i grafike. Kandinski je odsustvo mimetike zvao konkretnom umetnošću razlikujući "konja na slici od konja u prirodi". Umetnost se služi jezikom koji je metajezik i komunicira sa posmatračima kao vid prodora u onostrano. I nikakva tajna da je simbolika upotrebljena i da se njome život svakodnevni sublimiše i postaje i opšte i pojedinačno. No, pisac teksta nazvanog "Uvod u izložbu", Sava Stepanov kaže: " (...) hijatusi modernizma i postmodernizma, sagledavajući one pojave u aktuelnoj umetnosti devedesetih godina koje se bave apstrakcijom, svedenom formom, mentalnim konstrukcijama u službi čuvanja i obnavljanja medijske čistote slikarstva, skulpture i instalacija", i dalje: "Autori ne insistiraju na rekonstrukciji i dokazivanju postojanja kontinuiteta. Oni na jedan retrospekcijski način, ukazuju na primere uzvišene (sublimne) apstrakcijske misli i na primere mentalnih sklopova realizovanih u umetnosti i "putem umetnosti"! Već ovi detalji iz uvodnog teksta sigurno začude posmatrača koji želi da prati i shvati zapretenu tajnu izložbe. Jerko Denegri insistira na apstraktnom i koncepcijskom mišljenju i nalazi primere u delima koja su itekako realna i konkretna i verovatno kao takva plod realnog i konkretnog mišljenja. Jer, da se razumemo: slikar ili skulptor moraju da izračunaju šta, kako, gde i koliko, naravno i zašto da bi ostvarili nekakvu pojavnost koja će izazivati pažnju svojom konkretnošću. I

opipljivom i realno postojećom. A apstraktno je ono: imenica bog koga niko nije video, dodirnuo i osetio... Najzad, i Miško Šuvaković daje sve od sebe da nas ubedi kako je na izložbi predstavljeno ono što je nova geometrija, modernistička apstrakcija, visoki modernizam pedesetih i šezdesetih godina ovog veka... I tako dalje.



Radomir Damjanović Damjan, Crveni krug, 1965, ulje na platnu, 145x145

Jasno je da je ukupni problem izložbe u jeziku priređivača, u njihovoj potrebi da sve bude nejasno i pošto-poto novo i nastalo upravo u njihovom viđenju postojećeg. Svi drugi nisu znali šta gledaju i u čemu je problem.

I tako: ova izložba nam je otvorila oči i objasnila nam koliko smo dugo bili u zabludi, i slepi pored očiju. Potreba za vođenjem, za profetskim po ko zna koji put je pred nama. A i ona je, ne zaboravimo, produkt "mentalnog sklopa"...



## PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI: JEDNA RADIKALNA ISTORIJA

### MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

**Dragomir UGREN:** Objasnite ideologiju izložbe.

**Miško ŠUVAKOVIĆ:** Ideologija ove izložbe može da se opiše sledećim međusobno povezanim tezama:

(1) U savremenoj srpskoj kritici, istoriji umetnosti i teoriji umetnosti ima malo formulacija dovedenih do javnog govora (analogno Wittgensteinovom terminu javnog jezika) i modela koji daju problemski (konceptuelno, vrednosno, estetički, ideološki) usmerene interpretacije, i, zato, moj je cilj u poslednjih par godina bio da produkujem asimetrije vladajućem sistemu jezika misli (jezik misli po Wittgensteinu ili prećutnog znanja/uverenja po Tomasu Kuhnu i Michaelu Polanyiu) koji vlada u strukturalnom, ideološkom, semantičkom i aksiološkom smislu ovom umetničkom i kulturnom scenom. Skoro sve kritike koje su upućene ovoj izložbi Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija ili paralelnim projektima kao što su izbor kritike u Projektu br. 7 ili mojim knjigama Postmoderna i Asimetrični drugi nisu upućene onome što piše u knjigama ili uvodnim tekstovima ili onome što je izloženo na izložbi, već govore o onome o čemu se razgovara u beogradskim salonima ili na žurkama: fiktionalni objekt. Samo u jednom prikazu izložbe od oko desetak objavljenih navedena su sva imena umetnika koji se nalaze na izložbi, a beskrajno se raspravlja o onima kojih nema na izložbi. Zato sam za javni jezik umesto prećutnog znanja. Reći ovo su sjajni umetnici ili ovo su loši umetnici ili ovo nisu uopšte umetnici ili ovo su marginalni umetnici ne znači ništa ako se to ne potkrepi indeksiranjem, opisom, objašnjenjem i interpretacijom, odnosno, ako se ne pređe sa lakog žargona intrige (tako dragog beogradskom štimungu umerene moderne ili decentrirane društvenosti posle moderne) na teorijski diskurs. Zato je ova izložba postavljena, u lakanovskom smislu, kao simptom. Izgovaranjem onoga što se prećutkuje (što je potisnuto, cenzurisano, zaboravljeno, odloženo) ostvaruje se funkcija reči. Dubina ćutanja se iznosi na površinu (ekran) jezika. Zatim, nameravao sam da pokažem da je moguće produkovati različite priče sa različitim poentama od podrazumevanih poenti i različitim junacima od očekivanih junaka. Ali, ono što je bitno jeste da se jedno moguće opredeljenje, makar i trenutno, za određenu familiju pojava i produkcija u umetnosti izgovori i zapiše, da se simptom simbolički izruči sa svojim primarnim i sekundarnim efektima. A, pokazalo se da je apstraktna umetnost u pravom smislu traumatično mesto neizgovorenog znanja i kada je TO izgovoreno na jedan od mogućih načina u spisima Save Stepanova, Ješe Denegrija i mene, izazvalo je izliv besa i verbalni linč kao reakciju na pokazano i izgovoreno mesto traume. Jedini način da se spreči teror prećutnog znanja i vladanja intrige o tome šta umetnost sme ili ne sme biti i, zatim, da se razori hegemonija umerenog modernizma i umerenog postmodernizma jeste da se (glasno, izgovorljivo, teorijski izvodljivo) stavi pod sumnju kroz izložbu i teorijski diskurs sam prećutni (ali vladajući) standard normalnosti i po sebi razumljivosti istorije (istorizacije) umetnosti i aktuelnosti umetnosti. Ova izložba i paralelni projekti svesno ukazuje na prazno mesto ovdašnje istorije umetnosti. Od spisa (knjiga, izložbi) Miodraga B. Protića i profesora Lazara Trifunovića, realizovanih pre skoro dvadeset i više godina, nije bilo većih interpretativnih zahvata, sve do početka 90-ih sa knjigama profesora Denegrija. Hoću da kažem: jedan veliki istorijski interval je stajao bez interpretacije ili tek sa sekundarnim interpretacijama. I to jeste izazov.

(2) Izložba je koncipirana kao interpretacija jedne familije umetničkih i estetskih problema koji su do sada, najčešće, tumačeni u istorijskom i aktuelnom smislu kao neimmanentni ili marginalni kulturi i umetnosti u Srbiji. Drugim rečima, pojam i funkcije apstraktne umetnosti su marginalizovane ili, čak, isključivane iz umetnosti i kulture u Srbiji. Na primer, pogledajte sudove-presude-konstatacije-interpretacije profesora Lazara Trifunovića: "Naša sredina, reći ću to bez kolebanja, nikada nije prihvatila apstraktno slikarstvo i do kraja, ono je sve ovo vreme živelo nekim apokrifnim životom, prokaženo, iako je bilo jasno da je u



Dragan Aleksić, Ljubomir Micić





njemu rešena sudbina moderne umetnosti u našem prostoru.” (1971) ili Davora Matičevića: “Prijeratna progresivna likovna zbivanja u Jugoslaviji moguće je sažeti u naglašeno pojednostavljenu shemu: Beograd – nadrealizam uz slavensku patetičnost i narativnost te orijentalni smisao za detalj i ornament; Ljubljana – ekspresionizam uz pojačanu emocionalnost, a uz to specifičnu svetlost ali i doradenost; Zagreb – konstruktivizam uz sjevernjačku racionalnost sadrži i južnjačku težnju za intelektualnim sublimiranjem ljepote. Ta shema ostaje dugo prepoznatljivom. Dijelom je promijenjena u 60–im i 70–im godinama utjecajem internacionalne orijentacije, ali čak i tada beogradska Mediala, zagrebačke Nove tendencije i ljubljanski krug grafičara nose komponente slične povjesnim, dakako odgovarajuće ovom vremenu.” (1981) i konačno, Đorđe Kadijević u prikazu izložbe Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija zapisuje: “Ako je namjera autora bila da načine kritičku retrospektivu naše apstraktne umetnosti, onda je njihov trud za svaku pohvalu. Rezultat takve kritičke retrospekcije pokazaće da je u nas ponajmanje primera čiste apstraktne, tj. aikoničke i nereferencijalne umetničke produkcije. Da li može biti drugačije ako je reč o produktima ekstremističkih težnji čije krajnje solucije sežu s onu stranu granica prostora obuhvaćenog pojmom umetnosti?” i “Nije li Mediala 50–ih godina signalizirala da se skazaljka istorijskog časovnika umetnosti kreće drugim smerom, ka središnjoj zoni izražajnog prostora integralne estetske svesti?” (1996). Radeći na mehanizmima razlikovanja istorijskog prepoznavanja i neprepoznavanja, želeo sam da pokažem kako se kroz sisteme razlike, graničnog, odloženog ili odsutnog smisla apstraktne umetnosti gradi jedna (ne i jedina) moguća priča o apstraktnoj umetnosti u ovoj kulturi. Ova izložba je doslovno izrekla i pružila izvesne činjenice koje se ne mogu zanemariti: oko sto pedeset dela i oko pedeset autora je obeležilo ovaj vek kroz jedan radikalni rez u unutar likovnom i, svakako, umetničko–ideološkom smislu. Izložba Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija pokazuje i interpretira upravo ono što beogradski saloni, u svom prećutnom znanju i podrazumevanju šta umetnost jeste, identifikuju kao prazno mesto srpske umetnosti ili kao nemoguću istoriju. Ova izložba pokazuje da je ta nemoguća istorija jedna od dominantnih linija umetnosti XX veka i jedna od dominantnih linija ove sredine u umetničkom, teorijskom i estetskom smislu. Zatim, diskontinuiteti i njihove pozicije su ono što karakteriše pravu prirodu umetnosti u Srbiji, a u detaljnijim raspravama bi se pokazalo, i internacionalne umetnosti XIX i XX veka. Ontološkom totalizujućem diskursu umerenog modernizma (koji fetišizira privid kontinuiteta između intimizma, socijalističkog estetizma, umerenog modernizma i umerenog postmodernizma) suprotstavio sam pitanja, teze i izvesne argumente o prisutnosti i odsutnosti legitimnosti apstraktne umetnosti u njenom istorijskom ekscenoznom i prevratničkom dejstvu i postistorijskim interpretativnim produkcijama (okretajima zavrtnja). Nije istorija samo glatka linija neprekidnog nizanja imena i potvrda naše sigurnosti u veliku nikada izgovorenu istinu, ili zbirka neobavezujućih šarmantnih ili dosadnih priča ili intriga, već i specifikacija činjenica, pojava i praznina između činjenica, ideologija, estetika, umetničkih efekata i ljudskih sudbina. Umetnički ekscenoz u svojoj individualnoj izdvojenosti i katastrofičkoj posebnosti je legitiman u istoj onoj meri kao i decenijski kontinuitet škole. Šale radi: Parisku školu su konstituisali ne samo oni bezimni umetnici koji su reprodukovali njen manir (mek, umereni stil estetizacije i ukusa (malo)građanštine), već i svi oni izuzetni neuklopljeni umetnici koji su je svojim delom provocirali, ekscenozno prevladavali i poništavali. Danas, za teoriju i istoriju bitna su ta imena, na primer, Mondrian čiji je atelje izolovano ostrvo neoplastičizma u moru štafelajnog slikarstva pariske škole, zatim, nadrealizam kruga umetnika oko Georges-a Batailla naspram fetišiziranog Bretonovog matičnog pokreta, zatim, Marcel Duchamp, begunac iz Pariza, itd, itd.



(3) Naslov izložbe Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija ukazuje na niz bitnih odrednica. PRIMER: krajem XX veka se ne radi sa velikim sintetičkim istorijama koje zahvataju celinu etničke, regionalne ili internacionalne scene, već sa fragmentarnim interpretativnim svetovima ili interpretativnim istorijskim hipotetičkim linijama koje nude blisko čitanje (close reading). APSTRAKTNJA UMETNOST: izložba nije usmerena samo na uski pojam apstraktnog slikarstva, već na široki opseg disperzija širenja apstraktnih strategija ili apstraktnih proce-





dura ili apstraktnih koncepata u prostorima interdisciplinarnog, intermedijskog, interslikovnog i intertekstualnog rada. Apstraktna umetnost jeste i apstraktno slikarstvo (Kandinski, ali i Paripović i Damnjan i Kulić i Pilipović i Dimitrijević) i apstraktna skulptura (Vantongerlo i Olga Jevrić i Dušan Petrović i Srđan Apostolović i Rastislav Škulec) i apstraktna fotografija (Laszlo Moholy-Nagy ili Man Ray ili Vane Bor ili Maja Savić ili Vladan Radovanović) i apstraktni film (Marcel Duchamp, Hans Richter) i apstraktni tekst (Kručonić, Micić, Aleksić, Petrov ili Kopicl ili Radojičić) i apstraktno kôdiranje ponašanja umetnika (Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ili Rastko Petrović ili Dragan Aleksić ili Mid ili Miroslav Mandić ili Dragoljub Raša Todosijević ili Zoran Belić W. ili Dobrivoje Krgović). **JEDNA:** to upravo znači jedna od više mogućih, ali i ta jedna jeste legitimna u onoj meri u kojoj je legitimna i dominantna vladajuća prećutna (podrazumevajuća) konstrukcija istorije i aktuelnosti. Kao što je Lacan izgovorio "Nema metajezika!", nema jednog dominantnog metajezika gospodara, već mnoštvo specifičnih i razlikujućih jezika o jeziku. **RADIKALNA:** termin radikalno je upotrebljen dvostruko: (I) označava for-

malni aikonički (nereferencijalni) karakter dela, i (II) označava primere umetničkog rada koji nisu samo produkcija dela (komada), već i konceptualno, ideološko i formalno preispitivanje umetničke discipline, sveta umetnosti i granica likovnih umetnosti ili same prakse u kojoj umetnik deluje. **ISTORIJA:** pojam istorije određen je u smislu povesnosti rada, a ne samo hronološkog zbiranja priča iz arhiva prošlog ili iz arhiva tradicionalnog. Videti, na primer, pojam istorije (istorijskog smisla) kod Argana i istorijske nužnosti kod Charlesa Harrisona, Mel Ramsdena i Michaela Baldwin.

(4) Postistoričnost i istoricizam, istoričnost i aistoričnost, različiti su nadražaji i različiti odzivi na nestabilne situacije postmodernog stanja koje traje i menja se s vremenom. Postoji osećaj te nužnosti i korišćenje njene snage (istovremeno i akumulacija i entropija). Upravo je izložba Primeri apstraktna umetnosti. Jedna radikalna istorija nastala kao odziv na takvu interaktivnu situaciju (velika po brojnosti i visoka po kvalitetu produkcija apstraktnih dela u 90-im u Srbiji), a ne iz potrebe da se polemise sa novom figuracijom, eklektičnim postmodernizmom, umerenim modernizmom ili... Ono što je teško prihvatljivo za prećutne normalnosti lokalne kritike i establišmente muzejskih institucija ili fondacija, jeste da takvih legitimnih izazova istorijske nužnosti u postmodernu doba postoji više. Ti izazovi se razlikuju od postmodernog stanja na početku ili sredinom 80-ih, oni se razlikuju i međusobno. Nesvodivost razlika (différend) u okviru jednog trenutka ove scene dovoljni je izazov da se ispituju, opisuju i interpretiraju jedna po jedna istorijska priča i interpretacija. Zato se postmoderna i prepoznaje kao pluralna epoha.

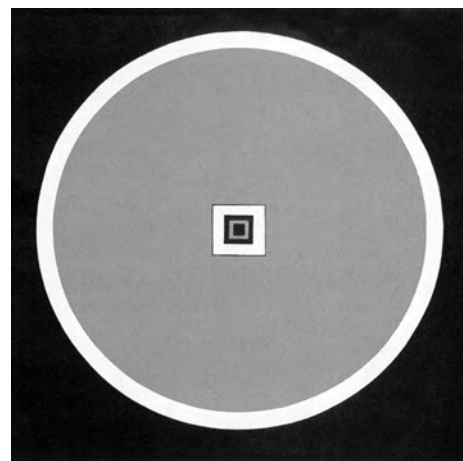
**Dragomir UGREN:** Objasnite kontekst u kome je izložba nastala.

**Miško ŠUVAKOVIĆ:** Izložba Primeri apstraktna umetnosti. Jedna radikalna istorija je rezultat šireg teorijskog i istorijskog projekta koji sam započeo pre par godina preispitivanjem statusa moderne i postmoderne umetnosti u aktuelnoj tada jugoslovenskoj, a sada srpskoj, umetnosti i njenim relacijama sa internacionalnim produkcijama i teorijom. Prvo, uokvirenje statusa teorije umetnosti ili primenjene performativne estetike (aesthetics in practice) kroz proučavanje i obradu analitičke estetike (jedan modernistički ekstrem), strukturalističkih i poststrukturalističkih teorija prikazivanja, epistemologije umetnosti i interpretacije. Tu su nastale knjige Prolegomena za analitičku estetiku (Četvrti talas, 1995), Estetika apstraktnog slikarstva (rukopis), Postmoderna (73 pojma) (Narodna knjiga, 1995) i Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950 (rukopis). Za časopis Transkatalog radim u više nastavaka pojmovnik Post-post-moderne i pokazujem kako se postmoderna u svojoj istorizaciji ukazuje kao generator razlika identiteta i po vremenskoj i po prostornoj osi, tu me je posebno zanimao kompleks razlika i razlika eklektičnog postistorijskog postmodernizma i tehnološkog hiperestetskog postmodernizma. Takođe, za mene je kao polazište bila bitna i izložba Scene jezika. Uloga teksta u likovnim umetnostima – Fragmentarne istorije 1920–1990 (ULUS, 1989) kojom sam istorizovao funkcije upotrebe lingvističkog jezika u likovnim umetnostima u jugoslovenskoj avangardi, neoavangardi i postavangardi. Rad na rukopisu knjige Estetika apstraktnog slikarstva je bio direktna priprema za izložbu Primeri apstraktna umetnosti. Jedna radikalna istorija. Formulirani su istorijski okviri modernističke apstraktna umetnosti (neoplasticizam, De Stijl, suprematizam, apstrakcija u jugoslovenskoj umetnosti 20-ih godina, posebno teorijsko-produktivne pozicije Micić-Klek) i osnovni pojmovi filozofije slikarstva (prikazivanje, izraz, konstrukcija, semiotika slikar-





stva, retorika slike i semiologija slikarstva) koja je razvijana u spisima Jean-Louis Schefera, Marcelin Pleynet, Jean-Calude Lebenszteina, Louisa Marina, Nelsona Goodmana, Richarda Wollheima, Charlesa Harrisona. Zatim, u knjizi *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima* (Prometej, 1996) terenski sam locirao i indeksirao niz interpretativnih modela koji se odnose na rad jednog broja umetnika koji su zastupljeni na izložbi. Bivio sam se identitetom i razlikama individualnih



ideologija umetnika i mogućih interpretativnih modela (usredsređenošću na detalje, na primer, pisao sam samo o jednom jedinom radu Vladana Radovanovića *Pričinjavanja* koji pionirski sredinom 50-ih anticipira međuprostor muzike kao umetnosti, performansa, postnadrealizma i protokonceptualizma, odnosno, zadržao sam se na detaljima tekstualne produkcije Neše Paripovića ili na strategijama prikazivanja Sonje Briski, itd.). U pitanju je postupak identifikovanja, opisivanja i interpretiranja delovanja izuzetnih umetnika, o kojima u ovoj sredini nije pisano ili nije pisano dovoljno ili nije pisano na pravi način. Knjigom sam namerno ulazio u detalje da pokažem da se o umetnosti može i mora pisati detaljno (da se moraju identifikovati sup-tilne razlike ili podudarnosti, otkloni i postavke), da nije dovoljno da se u jednoj rečenici nabroje 2, 3 ili 5 imena umetnika i da to bude sve. Problemi se moraju postaviti i interpretirati.

Zatim, realizovao sam seriju rasprava (razgovora) *Hijatusi modernizma i postmodernizma* (Kulturni centar Beograd, mart-maj 1995). Raspravljani su odnosi modernizma i postmodernizma u teoriji (Ješa Denegri, Radoman Kordić), likovnim umetnostima (Ješa Denegri, Dragan Bulatović, Nikola Pilipović, Marija Vauda), teatru (Dubravka Knežević, Dijana Milošević, Jadranka Anđelić), književnosti (Dragan Velikić, Divna Vuksanović), muzici (Mirjana Veselinović-Hofman, Vladan Radovanović, Zorica Premate) i tehnomedijima (Biljana Tomić, Nikola Šuica, Novica Milić). Serija rasprava je omogućila da se teorijski problematizuju i prikažu odnosi modernizma i postmodernizma u različitim umetnostima i teoriji, odnosno, da se pokaže da je za trenutak prve polovine 90-ih odnos modernizma i postmodernizma uspostavljen kao nužni istorijski efekat. Taj odnos (preplet) nisam video, kao što pojedini komentatori iščitavaju, samo kao pravolinijsku smenu modernizma postmodernizmom i, zatim, postmodernizma modernizmom posle postmodernizma, već kao izmenjenu složenu situaciju postmoderne koja u svom pluralnom i entropijskom relativizovanju u određenom trenutku dozvoljava novo ili drugačije ili asimetrično ili kritičko ili dekonstruktivno problematizovanje, ispitivanje, aktiviranje, razvijanje, interpretaciju i ponudu modernističkih tematizacija. Bitno je uočiti da se odrednica modernizam posle postmodernizma ni u jednom koraku nije interpretirala kao efekat pravolinijske smene umetničkih formacija (trendova), već naprotiv, kao asimetrični pogled na istorijski modernizam iz postmodernih pluralnih svetova (preplet, a ne niz), ali i kao imanentna (auto)kritika eklektičnog postmodernizma, ali i kao preplet efekata modernizma i postmodernizma, ali i kao otvaranje postsocijalističke traume cenzurisanih i potisnutih istorija modernosti (potisnute apstrakcije), itd. Umetnost posle moderne uspostavlja moć interpretacije i tu moć razvija i kroz interpretacije i korigovanja ili retorička pojačanja modernizma. Postmoderna je na prelazu 70-ih u 80-e godine imala jak antimodernistički impuls (proboj modernističke hegemonije), ali sredinom 80-ih smo već bili u području hegemonije eklektičnog postistorijskog postmodernizma koji je izazivao i provocirao novu ili drugačiju poziciju, itd.

Zatim, dolaze tri tematska bloka u časopisu *Projekta(r)t* koja razmatraju odnose moderne i postmoderne u anglosaksonskoj teoriji umetnosti kasnih 80-ih i ranih 90-ih, u slovenačkoj kritici i istoriji umetnosti 90-tih i u srpskoj kritici od kasnih 50-ih do danas. Ovi izbori pružaju uvid u kompleksne, produktivne i, pre svega, korisne mehanizme (označiteljske topologije) koji pokazuju suštinsku (orijentacionu) tezu izložbe: umetnost nije samo ono što se pokazuje pred okom, već i znanje šta umetnost jeste, znanje istorije umetnosti, znanje uslova kulture i ideologije, itd. (parafrazirana teza Arthura Dantoa iz njegovog članka *The Artworld*, 1964). Polazim od gledišta po kome se odnos umetnosti i teorije interpretira kao konstitutivan. To znači da umetnost ne dolazi pre teorije ili da teorija prethodi





umetnosti, već da iz njihovog umetničkog, estetskog, ideološkog i egzistencijalnog suočenja (interakcije) nastaje mogući svet umetnosti. Drugim rečima, usredsređenjem na teoriju i kritiku umetnosti izdvojen je onaj fini diskurzivni sloj koji učestvuje u građenju sveta umetnosti i koji pokazuje kako se izgled umetničkog dela preobražava u značenja, smisao i vrednosti, odnosno, kako se interpretativni krugovi teorije prekidaju pojavljivanjem slike, skulpture, ambijenta, instalacije, performansa ili koncepta. Savremena anglosaksonska kritika (Harrison, Wood, Krausova, Kuspit, Morgan, Owens) ukazuje na to da se odnos modernizma i postmodernizma mora posmatrati u interpretativnoj sprezi (postmoderno gledište) i u dijalektičkoj napetosti (modernističko

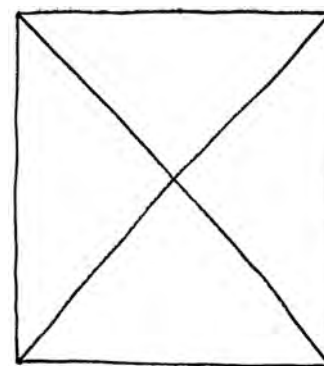
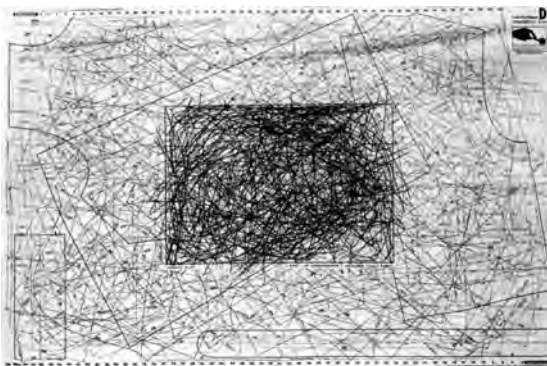
gledište): a to jeste hijatus. Iz čitanja priloženih tekstova kritičara i teoretičara umetnosti i psihoanalitičke literature (Lacan, Feldmanova) izdvojen je model prepleta i model okretaja zavrtnja. Zatim, izbor slovenačke istorije, kritike i teorije umetnosti je izveden sa trostrukom namerom: (a) da se ukaže na aktuelnu situaciju u slovenačkoj teoriji koja je u bivšoj Jugoslaviji imala ekskluzivan i predvodnički status još od vremena kada je Taras Kermauner uspostavio pojam reizma na granici poznog Heideggera i ranog Barthesa i kada je Braco Rotar uveo prve problematizacije semiologije slikarstva po uzoru na Schefera i Marina, i (b) da se ukaže na to da se kritika, teorija i istorija umetnosti mogu i moraju pisati na kompleksan interpretativan način koji se služi aktuelnim teorijskim produkcijama i njihovim interakcijama sa istorijskom ili savremenom umetničkom praksom, i (c) da se izdoje izvesni tematski važni problemi kao što su problem sublimnog, problem odnosa moderna–postmoderna, problem prikazivanja, problem teorijskog pisma slikara (autopoetičke nadgradnje baze umetnosti u spisima slikara), reaktuelizacije i reinterpretacije istorijskih formacija. Zatim, selektivni izbor tekstova moderne i postmoderne kritike u Srbiji od kasnih 50-ih godina vođen je namerom da se pokrenu tematizacije kritike, da se započne analiza, interpretacija i rasprava do sada uobičajeno prećutno prihvaćenog normalnog statusa kritike kao prirodne i po sebi razumljive delatnosti bliske umetnosti, ali u suštini izvan produktivnog dejstva umetnosti. Tipična lokalna neobaveznost govora (retko kada i diskursa) kritike se pojavljuje kao opsenarska igra skrivanja realne moći i uticaja koji ona ima na samu umetnost. Kako časopisni prostor nije dozvoljavao iscrpan izbor sa svim karakterističnim slučajevima (to će biti stvar, verovatno, neke buduće knjige o teoriji kritike), odlučio sam se za jednu ekstremnu varijantu koja nije imala za cilj da locira postojeće slučajeve, već da tipološki prati korespondencije kritičkih produkata u srpskoj kritici i internacionalne kritike posmatranog perioda, odnosno, da se lociraju kritičke prakse koje uspostavljaju specifičan i izdiferenciran tip govora o umetnosti. Nameravao sam da suprotstavim jednu moguću istoriju (drugu istoriju, radikalnu istoriju, asimetrični pogled) prećutno dominantnoj liniji kritike koja u svom predznaku nosi ideju nacionalne kritike ili nacionalne istorije umetnosti, odnosno, kritike koja uspostavlja hegemoni kontinuitet između intimizma međuratne umetnosti, socijalističkog estetizma 50-ih godina, umerenog modernizma 60-ih i 70-ih godina i umerenog postmodernizma 80-ih i 90-ih godina. Taj kontinuitet se uspostavlja kao ideološka i kao estetička i kao estetska i kao umetnička naddeterminacija (fantazam doveden do naddeterminacije kulture i produkcije umetnosti). Da bi se odredila druga ili radikalna linija kritike, bilo je nužno općrtati pojam modernizma kao paradigmatškog okvira. Izdvojena su tri imena: Pavle Stefanović sa raskošnim sublimnim humanističkim diskursom, Miodrag B. Protić koji je u okvirima realsocijalističkog društva praktično i teorijski definisao kontekst i dosege ideologije modernizma i Oto Bihalji Merin koji je izneo paradoks radikalnog modernizma u socijalističkom sistemu kroz otklon od socijalističkog realizma ka radikalnom modernizmu (neoavangarda). Oto Bihalji Merin je tu fascinantna primer (point de caption), on je istovremeno i autor koji svojim radikalnim i ekstremnim diskontinuitetima razara očekivanu harmoničnu istoriju umerenog modernizma i autor koji potvrđuje legitimnost korespondencije avangarde i neoavangarde u ovom kulturnom prostoru. Kroz ta tri paradigmatška primera je preuzet model kosmopolitizma, zato je rad Lazara Trifunovića izostavljen. Njegov kritički i teorijski diskurs sam shvatio kao obrt od internacionalnog diskursa ka nacionalnom miljeu (prevođenje i integracija velikih tema







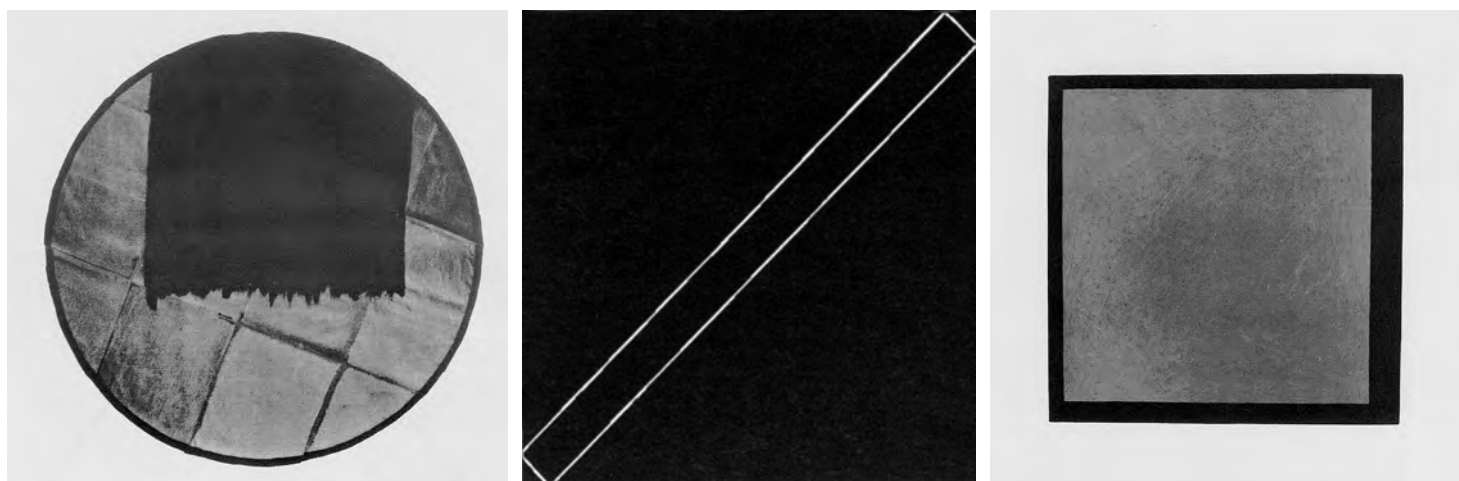
6 Ne: koncept kao umetnost  
7 - Umetnost kao koncept



u lokalni diskurs). I sasvim doslovno ili naivno: ako bi se prihvatilo da je kritička produkcija Lazara Trifunovića jedini izvor moderne i postmoderne srpske kritike, tada bi ona izgledala mnogo siromašnija (svedenija na jedan smer transfera-kontratransfera umetnost-kultura, svet-lokalno) nego što realno jeste. Primeri, koji slede u izboru se služe pojmom kritike kao otvorenog koncepta, tako da se uvode diskursi proznog pisca i neoavangardnog urednika (Bora Ćosić), umetnika (Bogdanka Poznanović, Mirko Radojičić, Vladimir Kopicl, Balint Szombathy) i kritičara/istoričara umetnosti (Biljana Tomić, Ješa Denegri, Jasna Tijardović, Nikola Vizner, Ljubomir Gligorijević, Bojana Pejić, Lidija Merenik, Sava Stepanov, Danijela Purešević, Branislava Anđelković i Branislav Dimitrijević).

Zatim sledi realizacija serije izložbi Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma održana u Centru za vizuelnu kulturu Zlatno oko (decembar 1995 – april 1996) sa instalacijama Dragomira Ugrena, Aleksandra Dimitrijevića, Mirjane Đorđević, Ivana Ilića, Marije Vaude, Nikole Pilipovića i Neše Paripovića. Sa nešto izmenjenim radovima ova serija je postavljena kao grupna izložba u Centru za kulturnu dekontaminaciju Paviljon Veljković (juli 1996). Serijom izložbi nisam želeo da se prikažu svi procesi na razućenoj srpskoj sceni 90-tih, niti da se iskažu svi karakteristični primeri. Neki veoma bitni, a meni zanimljivi primeri, kao što je nova skulptura, neokonceptualna umetnost (neekspresionističke tematizacije odnosa medijska kultura – poststrukturalizam) i nova alternativa su izostavljeni. Takođe su izostavljeni primeri neokonzervativne i nacionalrealističke umetnosti, primeri koji nastaju i kulminiraju upravo u 90-im. Nameravao sam da se skoncentrišem na izvesna karakteristična dela koja nedvosmisleno i umetnički i intelektualno problematizuju odnos modernizma i postmodernizma. Ovde se ne radi o produžavanju modernizma ili obnovi modernizma, već o suočavanju paradigmatiskih i formalnih aspekata modernizma i postmodernizma u jednoj asimetričnoj i provokativnoj situaciji. Drugim rečima, nameravao sam da razradim asimetrične poglede na modernizam koji se izvode iz postmoderne (postsocijalističke) kulture. Mada je u pitanju veoma uzak niz problema (monohromija, tehnoumetnost, antiforma /imanentna kritika forme/ i dekonstrukcija) u pitanju su veoma različite umetničke produkcije i sudbine. Zatim, u pitanju su produkciono različite ideologije (tehnoška proizvodnja, autonomija slikarstva, manuelni gest, upotreba vanlikovnih fenomena, spiritualnost, materijalizam, dekonstrukcija, konstrukcija), ali i različiti sinhroni pristupi tretiranju (provociranju) modernizma. Na izložbi u Paviljonu Veljković desili su se i zanimljivi slučajevi koji nisu bili uključeni u osnovnu intenciju. Prvo, koncept monohromnog slikarstva je u oba autorska primera (Ugren, Dimitrijević) postavljen dvostruko i kao problem autonomne monohromije (što je eksplicitna modernistička teza, ali teza koja nije data kao citat, već kao korigovanje i razvijanje i retoričko pojačavanje modernističkih pretpostavki) i kao problem prostornog pikturalnog teksta (što eksplicira aspekte postmodernog relativiziranja konzistentnog umetničkog komada i definisanja instalacije kao pikturalnog prostornog teksta). Monohromija postaje trag pikturalno-tekstualnog oblikovanja prostora. Drugo, koncept tehnoumetnosti Ivana Ilića i Mirjane Đorđević u Zlatnom oku realizuje se na nivou njihovih prethodnih radova (serijalnost, binarni odnos, perfekcionizam, materijal kao izvor simboličkog smisla, izvesne predboličke anticipacije), dok u Paviljonu Veljković uvodi razlikujući element, a to je funkcija ready madea (Ilić) ili tehno-arheološkog citata (Đorđević) i postignuće efekta tehno-izgleda (technolook, mimezis dizajna, mimezis traga), a ne tehno-strukture (koncept, simbol, scena). Treće. Pozicije realizacija Marije Vaude i Nikole Pilipovića su locirane u domenu immanentne kritike forme ili post-anti-forme. To znači da su materijalni aspekti dela postavljeni kao sama materija u prostoru, boja ili neboja u prostoru, gest u prostoru, odnos prema telu, prema objektu, prema materiji i prema prostoru. Percepcija je telesna (telesnost pogleda kod Merleau-Pontya). Instalacija Nikole Pilipovića me je naučila jednoj važnoj činjenici umetnosti:





gest umetnika i napor da se prevaziđe sopstveni učinak daje izuzetan rezultat. Njegova gotovo identična postavka u Zlatnom oku i Paviljonu Veljković nije uporediva. U Zlatnom oku je iniciran problem i mogući koncept (tema, intencija, funkcija, struktura) dela, ali u Paviljonu Veljković, novom brutalnom prostoru koji odgovara njegovoj energiji, temperamentu i moći teatralizacije, prostorno-svetlosni-materijalni-gestualni efekat je postignut i dobijen je snažni sublimni komad posredstvom koga se dramatično suočavaju telo, prostor, svetlost. To je izuzetna instalacija! Još jedna stvar, interpretativno razrađujući problem postantiforme pošao sam od interpretacije postminimalističkih dela i koncepata antiform produkcije Roberta Morrisa. Raspravljajući otvoreni i promenljivi (transfigurativni) odnos telo-delo-materija-energija-optika-prostor, naišao sam na tekstove o izložbi *L'informe: mode d'emploi* održane u pariskom Boburu (1996). Rosalind Krauss i Yves Alain-Boisa su pojam antiforme izveli, takođe, polazeći od Morrisa, i što je još važnije iz interpretacija teorije besformnog (*informe*) Georges-a Batailla. U tom smislu podna postavka Marije Vaude u traganju za onim što prethodi formi (modernistički aspekt jakog ekspresivnog aikoničkog gesta) ili onome što ostaje iza forme (postmodernistička intencija, postavljanje dela kao traga jedne velike istorijske semiotike) locira (indeksno nagoveštava) odloženo pojavljivanje forme, a to znači ideje besformnog. Četvrto. Dekonstruktivni rad Neše Paripovića se ukazao u fascinantnom purističkom gestu. Postavka Neše Paripovića u Zlatnom oku je bila izuzetni doživljaj, sa snažnim racionalnim i kontrolisanim gestom umetnika koji postavlja remek-delo i tada TO jeste TO! Njegov rad u Zlatnom oku je njegova prva samostalna izložba posle petnaest godina. Desilo se pražnjenje akumulirane energije, pražnjenje koje je krug sa tangentom upisalo u najznačajnija dela srpske umetnosti. Da, i jedan problem! Upotreba termina dekonstrukcija u vezi sa njegovim radom je izazvala izvesne zabune! Reč je o višeznačnosti jednog pojma i višeznačnosti jedne familije procedura, strategija, postupaka i reakcija. Vidite, Jacques Derrida koji je izveo ili uveo pojam dekonstrukcije nije taj pojam identifikovao sa pojmom postmoderne. Čak ako se prate evolucije dekonstrukcije u teorijskom prostoru zapadne kulture, ona može da se prati kroz levičarsku (i maoističku) poznomodernističku fazu Tel Quela kasnih 60-ih, kroz integraciju u relativno konzervativna učenja jelske škole na lešu takozvane nove kritike (Paula De Mana), kroz radikalnu levičarsku teoriju filma, fotografije i masovne kulture 70-ih godina (Victor Burgin i semio umetnost, teorija filma časopisa *Screen*), kroz neokonzervativizam evropskog citatnog i eklektičnog neoekspresionizma i transavangarde (Achille Bonito Oliva iz kasnih 70-ih i ranih 80-tih) gde se u ideološkom smislu dekonstrukcija uvodi kao stilski obrazac raslojavanja (arheologije) granica metafizike evropskog modernizma (najbolji primer dekonstrukcije u eklektičnom slikarstvu, koji sam imao prilike da vidim, jeste slika Franceska Clementea *Dva slikara* (1980), ona pokazuje kako se u okviru jednog dela citatno i kolažno miksuju (montiraju) karakteristične slikarske kulture i izrazi (ekrani) njihovih metafizika), u arhitekturi se dekonstrukcija čak i stilski imenuje za rad dve ili tri sasvim različite (suprotstavljene) generacije postmodernih arhitekata, da bi se opet u novoj britanskoj skulpturi dekonstrukcija (Deacon, Woodrow, Craig) pojavila kao paradoksalni kolažno-montažni spoj modernističkog formalističkog plastičkog rada (obrada skulpturalnog komada, njegove forme) u tradiciji Anthony Caroa i citata narativnih ili simboličkih umetaka (interpolacija fragmentarnih pikturnalnih, vizuelnih, ornamentalnih, ready made, simboličkih ili narativnih detalja kao u skulpturi Lock Richarda Deacona), itd. itd. Dekonstrukcija je u eklektičnom postmodernizmu dobila jednu tipičnu i možda paradigmatšku upotrebu, ali to ne znači da se kao procedura ne pojavljuje i u drugim formacijama (od poznog modernizma do post-postmodernizma). U teoriji postaje operativni ogledalni model kojim se prikazuju nekoherentnosti i



metafizičke naprsline od predmodernosti preko prosvćenosti do aktualnosti. Dekonstrukcija danas jeste jedan primenljivi, pogodni i elastični mehanizam (mašina želje koja i fetišizira i defetišizira teoriju i umetnost), odnosno, mehanizam kojim umetnik uživa smisao umetnosti i uživanje dovodi do diskurzivne rasprave ili slikovne eksplikacije ili ideološkog traga. U više tekstova o Neši Paripoviću (tekst za monografiju Neša Paripović Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću, Prometej, 1996) njegov opus od 1969. do danas sam prikazao modelom promenljivih (premeštajućih) dekonstruktivnih strategija. Drugim rečima, njegov rad u 70-im godinama sam video kao dekonstrukciju statusa i identiteta slikara-svaraoca posrednim vizuelnim drugostepenim – govorom fotografije, grafike, filma i videa. Njegov rad tokom kasnih 80-ih na velikim zidnim slikama koje su izlagane posredstvom fotografije, interpretirao sam kao dekonstrukciju direktne ekspresije moćima prikazivanja (mimezis mimezisa) fotografskog medija. Nove radove sa zidnim instalacijama (kvadrat, krug sa tangentom) video sam kao dekonstrukcije modernističke (modernizam posle postmodernizma) autonomije pikturalne i plastičke postavke. U modernističku autonomnu postavku je unet poremećaj ili retorički simptom (potencijalni, odsutni, odloženi zvuk) koji fizički, fenomenološki i konceptualno kao simptom dekonstruiše i raslojava autonomiju modernizma (slike kao plohe, slike kao medijskog horizonta, pikturalnog kao ontološke nužnosti, kompozicionog kao utočišta strukture, zida kao izvora umetničkog dela). U 70-im Paripović je postavljao svoje telo (pogled) izvan umetnosti da bi se konceptualno i diskurzivno usmerio ka njoj i da bi je posmatrao (asimetrični drugi u odnosu na umetnost i umetnika). U 80-im on je fokusirao pogled Drugog, pogledom mašine (fotoaparata) zamrzao je i prikazao je pogled Drugog (objekt naspram objekta: zidna slika naspram fotografske slike). U 90-im telo je asimetrično delu, ali odsutnost tela iz dela je nadomeštena pozivom dela da telo deluje (da proizvede zvuk, da bude performativno).

Ako uporedimo izložbe Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Primere apstraktne umetnosti i Retoričke figure devedesetih (Dom omladine, novembar 1996) možemo konstatovati da su u pitanju tri povezana projekta:

(a) Izložba (serija izložbi) Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma je tako postavljena da svako pojedinačno delo odslikava kao u više ogledala koncepciju, pojavnost i efekte mogućeg istorijskog ili aktuelnog trenda (stila, mode, sveta umetnosti). Ova izložba ne pokreće novi trend (tendenciju, pokret, stil, pravilo produkcije), već pokazuje kako se u post-postmodernoj može interpretativno raditi sa indeksnom materijom trenda, pokreta ili stila. Interpretativno vidim i kao svojstvo umetničkog činjenja i kao efekte teorijskog rada. Delo jeste vizuelni-prostorni-tekst koji pokazuje kako se jedan svet umetnosti realizuje u konkretnom delu. Radilo se o sedam mogućih varijantnih svetova umetnosti.

(b) Izložba Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija tako je koncipirana da radi sa istorijom umetnosti (istorijom apstraktne umetnosti u Srbiji). Eksplikacija trostrukog odnosa (trostrukog zapleta, analogno Lacanovim prošivenim bodovima /point de caption/) istorije, umetnosti i teorije. Pokazuje se odnos prve prećutne, ali vladajuće istorije umetnosti i druge sada izgovorene istorije apstrakcije. Istorija pruža materijal za istraživanje i prikazivanje.

(c) Izložba Retoričke figure devedesetih: figurabilno, transparentno, optičko, fikcionalno i besformno ide ka detalju i specifičnom diferenciranom fenomenu koji delo eksplicira. Pokazuje se nivo ulančavanja produkcione i receptivne nužnosti. Odnos telesne brzine i nepokretnosti, fikcionalne i medijske brzine naspram materijalne TU prisutnosti i nepokretnosti. Pokazuje se odnos tela koje svojim postojanjem indeksira umetničko delo i odnos tela koje ulazi u perceptivni performans i time dovršava delo za svakog pojedinačnog posmatrača čineći mogućim čitanje, koncept, refleksiju.

Izložbe Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma i Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija tumačene su u nizu kritika kao polemičke izložbe i uveden je binarni par suprotstavljenosti postmoderna-modernizam posle postmodernizma. To je pogrešno. Taj odnos nije binaran, već je višeznačan, što znači da na sceni ima više od dve prepoznatljivije interpretativne koncepcije. To tvrdim zato što se u poslednjih godinu ili dve dana realizovalo više izložbi ili ciklusa izložbi koje su tematizovale aktuelnu umetnost 90-ih, a međusobno su veoma različite (zasnovane na nesvodivim razlikama), a opet legitimne jer istorizuju aktuelnost sa stanovišta drugačijih ideoloških propozicija. Ovde se neću zadržavati na kompleksnim revijalnim izložbama koje takođe dotiču ovu problematiku kao što su prvi i drugi vršački Jugoslovenski likovni bijenale mladih (1994, 1996) i Memorijal Nadežde Petrović (1996), već na autorskim problemskim izložbama, pošto su one eksplicitnije u svojim formulacijama. Ove izložbe ne nastaju u harmoničnom odnosu dopune, ali ne i kao binarne pozicije dve suprotstavljene strane, već upravo kroz nesvodive razlike intencija, interesa i vrednosti pluralne (višeznačne) scene. Veoma grubo govoreći!



Scene pogleda (autori: Dejan Sretenović, Branislav Dimitrijević, mesto održavanja: Bioskop Rex i Centar za kulturnu dekontaminaciju Paviljon Veljković) fiksiraju pojave i raskole neekspresionizma (Celantov termin iz 1983) u širokom dijapazonu od neokonceptualizma (simulacija, medijska fikcionalizacija, objekt u središtu sveta) preko političke dekonstrukcije realnosti do modernističkih refleksija. Ideološka poenta izložbe se može prepoznati u nameri građenja interakcije visoke umetnosti (kulture) i popularne (masovne) ili medijske umetnosti (kulture). Formulacijski okvir je realizovan kroz odnos efekata tradicije kritičke konceptualne umetnosti i tradicije fetišizacije masovne kulture pop-

-arta. U kulturološkom smislu ova izložba prikazuje i anticipira vrednosti novog intelektualnog i tehno-menadžerskog sloja u postsocijalizmu. Konceptcija izložbe i odnos izloženih dela i neinterpretativnih tekstova u katalogu izložbe su anticipirani i projektovani tekstualnom produkcijom autora okupljenih oko časopisa *New Moment*.

Soba s mapama (autori: Branislava Anđelković i Branislav Dimitrijević, mesto održavanja: Galerija Doma omladine) nastaje kao neočekivani povratak kontinuitetu beogradske fetišizacije objekta od *Mediale* (Šejkini objekti) preko *Drangularijuma* (kao prve i poslednje izložbe na kojoj su se pojavili zajedno autori beogradskog umerenog modernizma, neoavangarde i nastajuće konceptualističke postavangarde okupljeni oko ideje i funkcije *ready madea*) do fikcionalne objektnosti (ni-slike-ni-skulpture) eklektičnog postmodernizma ranih 80-ih. Ono što je na *Scenama pogleda* bilo naznačeno kao arbitrarni presek pluralne scene, na izložbi *Soba sa mapama* je postalo znak tendencije (prepoznatljive formule za realizaciju prihvatljivog rada) i uspostavljeni kontinuum sa jednom od lokalnih tradicija.

Izložba *Na iskustvima memorije* (autori: Irina Subotić, Gordana Stanišić, mesto održavanja: Narodni muzej) ukazuje na alegorijski kontinuitet između umetnosti 80-ih (eklektični postistorijski fikcionalni postmodernizam) i umetnosti 90-ih (povratak modernizmu, funkcija *ready madea*, citat-kolaž, istorijski rimejk, simulacija). U pitanju su modusi prikazivanja prikazanog (mimezisa mimezisa) i izražavanja vrednosti visoke estetski naddeterminisane umetnosti u njenoj istorijskoj protežnosti. U kulturološkom smislu ova izložba izražava estetske vrednosti i kontinuitet beogradske likovne škole, zamisao kontinuiteta (tradicija, a ne istorija) transcendiraju se do bitnog i pokaznog zahteva restauracije građanske kulture i njenih diskretnih utilitarno-estetskih i umetničkih vrednosti.

Izložba *Rezime* (autor: Jovan Despotović, mesto održavanja: Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Muzej savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, itd.) traži kontinuitete između umetnosti 90-tih i umerenog eklektičnog (post)modernizma u nacionalnoj kulturi. Izložba *Rezime* je analogna koncepcijama postavke umetnosti XX veka u Muzeju savremene umetnosti. To je postavka koja utvrđuje i naddeterminiše srednji-umereni-prosečni estetski i umetnički evolucionni tok). U pitanju je muzejska postavka koja locira jasnu trasu između intimizma između dva svetska rata, socijalističkog estetizma, umerenog modernizma 60-ih i 70-ih godina i umerenog postmodernizma (fetišizacija mekog izraza). Da ne bude zabune, umerenim postmodernizmom nazivamo sve one pojave koje su tokom 80-ih godina euforične eklektične, ekstatičke i postistorijske produkcije transavangarde i neekspresionizma dovodile do usrednjavajućeg ukusa i produkcionih moći izolovane i zatvorene sredine. Sve se dešava kao u staroj priči o tome da su naši umetnici 20-ih u Parizu rado išli kod Lotha, ali ne kod Picassa. U kulturološkom smislu izložbom i stalnom postavkom se izražava ukus malograđanske postsocijalističke začaurenosti (epoha sankcija) i ograničenosti na presek, čak i kada se izlažu vrhunska dela (koja su izdvojena ili umetnuta kao strano telo – pogledajte samo način na koji je postavljen beogradski nadrealizam i konceptualna umetnost ili na koji je izostavljena srpska avangarda 20-ih godina ili neoavangarda 50-ih i 60-ih godina).





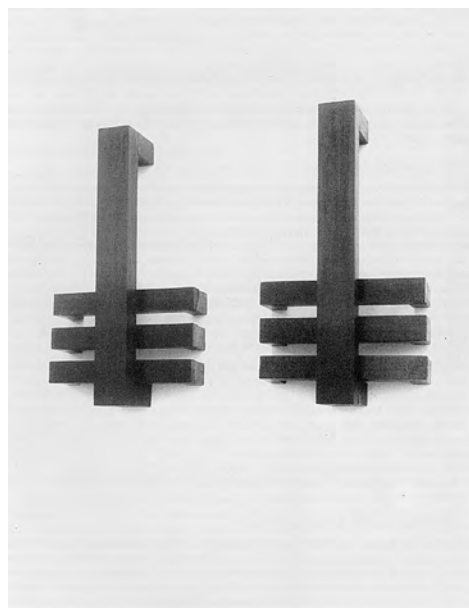
Izložba Pogled na zid (autor: Darka Radisavljević, mesto održavanja: bisokop Rex) definiše okvir pluralne scene sa težištem na alternativnoj umetnosti. Za razliku od Scene pogleda na kojoj se iz domena i interesa moći visoke umetnosti zahvataju efekti masovne kulture i indeksiraju u polju visoke umetnosti, na izložbi Pogled na zid pokazuje se kako se iz medijskog populističkog okvira masovne kulture zahvataju efekti visoke umetnosti i smeštaju u informacijsko i aktivističko polje popularne kulture. Sa kulturološkog stanovišta pokazuje se kako visoka kultura biva uživana (trošena) u mašinama želje popularne kulture. Ta moć trošenja visoke umetnosti u domenima popularne kulture može za budućnost ove sredine biti bitan modus.

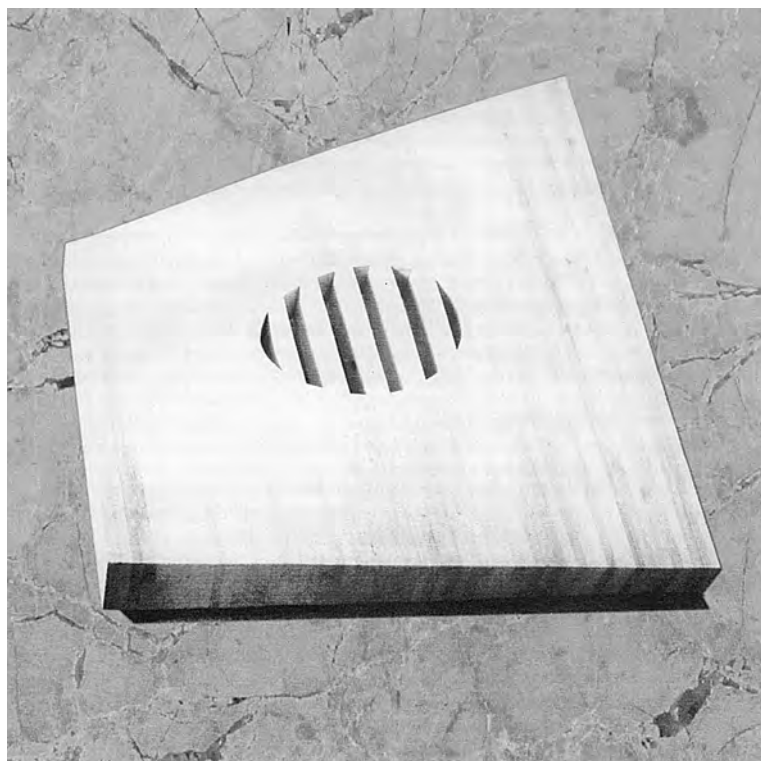
Seriya izložbi Tendencije 90-tih: ka diskretnom modernizmu (autor izložbe: Sava Štepanov, mesto održavanja: Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko) pokazuje presek vojvođanske umetničke scene sa ukazivanjima na modernističku osu referiranja. U konceptualnom smislu izložba teži identifikovanju aktuelnosti kroz veoma različite i, suprotstavljene primere, od geometrijskih strategija i nove skulpture do neokonceptualizma ili tehnomedijske produkcije. Ona ostvaruje u potpunom smislu zamisao postmodernog pluralizma. U kulturološkom smislu se ukazuje na formiranje regionalnog postmodernog identiteta (geostetska kategorija postaje sve važnija, ali je vešto izbegnut upliv lokalne mitologije) i njegovih korespondencija sa internacionalnom scenom, pre svega srednjoevropskim produkcijama. Vojvođanska umetnost u ovom trenutku postaje ključni spoj za prevazilaženje postsocijalističke začaurenosti, svojom potencijalnom pripadnošću srednjoevropskoj sceni.

Seriya instalacija ostvarena u okviru Radionice (autor projekta: Biljana Tomić, mesto održavanja: Galerija SKCa) pokazuje prvi put na beogradskoj sceni eksplicitno prisutan problem umetnosti žena. Pokazuju se nesvodive razlika između grupe umetnica koja radi sa presecima simboličkog i imaginarnog identiteta pola/roda (Mima Orlović, Tanja Ristovski, Nataša Teofilović) i grupe umetnika (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić, Neda Kovinić) koja radi sa nadličnim visokoestetizovanim i konceptualno sofisticiranim ontološkim karakterizacijama modernog i postmodernog izraza u rasponu od ambijentalnog rada do proteorijskog koncepta. Sledeći retoriku Done Haraway može se reći da prva grupa umetnica eksplicira poetiku princeze, a druga grupa umetnika poetiku kiborga. U kulturološkom smislu radionice ukazuju na interes galerijskog formiranja umetničke scene i kôdiranje internacionalnog (možda transnacionalnog) visokoestetizovanog i elitnog jezika umetnosti.

Sažeta istorija događaja i ideja koja je prethodila izložbi Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija treba da stvori otvorene i promenljive okvire za razumevanje ove velike postavke. Zadržimo se na izvesnim činjenicama. Ovo je prva izložba koja postavlja istorijsko-rekonstruktivni problem apstraktne umetnosti u Srbiji. Imajući svest o tome nisam želeo da napravim iscrpnu biobibliografski specificirajuću muzejsku izložbu, to moraju da učine muzeji savremene umetnosti koji postoje danas u Srbiji. Želeo sam da napravim problemsku izložbu koja će pokazati da postoji više od jednog sistema legitimnosti i vrednosti, da su mogući drugačiji kriterijumi čitanja, odnosno, da je referentna tačka čitanja i interpretiranja pokretna i ubrzana.

Drugim rečima, prvo je pokrenuto pitanje legitimnosti linije racionalne (ne racionalističke) i reduktivne aikoničke umetnosti. Jer ako, na primer, neko kaže da su veliki umetnici 50-ih i 60-ih godina akcionista Petar Lubarda, enformelisti Branko Protić i Mića Popović ili slikari geometrijske vokacije Stojan Ćelić i Miodrag B. Protić ili slikari ikoničkog prizora Leonid Šejka, Vladimir Veličković i Dado Đurić, moramo utvrditi po kojim kriterijumima, a ako utvrdimo da postoje stilski, umetnički i estetski kriterijumi na osnovu kojih formulišete (izgovarate) ovaj sud (a oni postoje), tada se moramo pitati da li su oni jedini kriterijumi i šta se dešava kada se ti kriterijumi premeštaju po teorijskim mapama ili indeksnim registrima umetnosti i kulture? Zato bi bilo čudo da su ti prećutni kriterijumi jedini!? Drugim rečima, ako se priznaje vrednost i smisao liniji intimizam–socijalistički estetizam–umereni modernizam–umereni postmodernizam (takva je na primer nova stalna postavka Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i u smislu tako izgovorenih pretpostavki ona je dobra), mora da se prizna pravo na postojanje i, zatim, vrednost i drugim linijama čija produkcija je istorijski utvrđena, na primer radikalnoj aikoničkoj apstrakciji (što smo ovom izložbom uradili – jer u pitanju je stotinak vrhunskih dela, što je za malu sredinu kao što je naša izuzetno značajno). A, zatim, to pravo mora da se prizna i drugim linijama: liniji mekog izraza ili liniji figurativnog





izraza ili liniji fantastičkog izraza ili liniji angažovanog izraza ili liniji ready madea, ili liniji telesnog rada (performansa) ili liniji fikcionalno–narativnih predstava, itd.

**Dragomir UGREN:** Objasnite odnos pojma apstraktne umetnosti i pojma konceptualne umetnosti.

**Miško ŠUVAKOVIĆ:** Svako ko zakorači na izložbu zapaziće da su postavka apstraktne i konceptualne umetnosti postavljene paralelno na dva međusobno odvojena, ali uporediva nivoa. Metaforično govoreći scena izložbe je postavljena kao odnos prve i druge scene u Derridinim interpretacijama Freudovog nesvesnog. Prva scena je scena izrazite vizuelnosti (autonomije vizuelnog), sa malo preterivanja može se reći u prevlasti okulocentrizma (da se pozovemo nedoslovno na kritičke interpretacije vizuelne racionalnosti Martina Jaya, Downcast), a druga scena je postavljena kao scena jezika koji zamenjuje, preobražava, kritikuje ili dekonstruiše vizuelnost (Lacanim rečima nesvesno je strukturirano kao jezik koji sa svojom strukturom

postoji pre nego što subjekt pređe njegov prag). Ovo je efekat koji sam želeo da pokažem postavkom izložbe koja je izvedena razdvajanjem likovnog dela (parter) i konceptualističkog dela (sprat), a ambijentalni koridor koji su izvele Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić i Neda Kovinić je svojom materijalnom, svetlosnom i konceptualnom i višeznačnošću onaj kratki spoj (umetnički i estetski udar) koji povezuje ta dva paralelna prostora (sveta, scene). Pri tome termin povezuje ne koristim u smislu sintetizuje (objedinjuje), već intertekstualno i interslikovno suočava (razlikuje, sukobljava, razmenjuje, problematizuje).

Konceptualna umetnost (Conceptual Art) jeste autorefleksivni, analitički, kritički i pro–teorijski pokret (skup tendencija, pojava i individualnih praksi) zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i sveta umetnosti. Polazna intencija konceptualnih umetnika nije stvaranje umetničkih dela kao završenih i pokazanih komada, već istraživanje, analiza i rasprava uslova nastajanja umetničkog dela, relacija umetničkog dela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcionisanja umetnosti u svetovima teorije ideja, kulture, tržišta i ideologije. Umetnička dela koja nastaju u konceptualnoj umetnosti su koncepti i teorijski objekti, a njihov smisao je: (1) unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, izlaganja ili komuniciranja, recepcije i potrošnje umetnosti, i (2) zasnivanje teorijskog istraživanja u domenima umetničkog rada iz kojih je teorija bila isključena. Konceptualna umetnost kao umetnički pokret je ustanovljena između 1966. i 1978. godine. Kao stil, grupa stilskih formacija ili pristup mišljenju i stvaranju umetnosti, konceptualna umetnost je razvijana tokom druge polovine 70–ih (postkonceptualna umetnost) i tokom 80–ih i 90–ih godina (neokonceptualizam, simulacionizam, neekspresionizam). Pojam stilske konceptualne umetnosti naspram teorijske konceptualne umetnosti je uveo Joseph Kosuth u prvoj polovini 70–ih godina. Istorija nastanka konceptualne umetnosti se objašnjava posredstvom četiri rivalske istorijske sheme:

(1) smatra se da se svako umetničko delo iz istorije umetnosti zasniva na konceptualnom poretku uverenja, značenja, vrednosti i postupaka, ali da tek umetnost avangardi, neoavangardi i, pre svih, konceptualne umetnosti tematizuje i raspravlja koncepte pojedinačnog dela i umetnosti kao paradigme (karakteristično za rasprave umetnosti analitičkih estetičara Richarda Wollheima koji govori o funkcionalnoj vezi intencija–konceptata umetnosti i Nelsona Goodmana koji razrađuje pojam jezika umetnosti u najširem estetičko–semiotičkom smislu);

(2) smatra se da je konceptualna umetnost poslednji stadijum (nulta tačka) redukcioniističke i autorefleksivne istoricističke estetike modernizma, odnosno, da je evolucija apstraktne umetnosti vodila sve većem stepenu apstrahovanja i upotrebi lingvističkog jezika kao najapstraktnije forme prikazivanja i izražavanja (Lucy R. Lippard i njen pojam dematerijalizacije umetničkog objekta, Donald Karshan i pojam postobjektne umetnosti, pojam konceptualne umetnosti uveden radom i teorijom

Sol Le Witta ili teorijskim delima Mela Bochnera, odnosno,



kasna interpretacija lana Wilsona koji o konceptualnoj umetnosti govori kao o nevizuelnoj apstrakciji);

(3) smatra se da je razvoj moderne umetnosti u XX veku sa prevladavanjem tehnika i modela prikazivanja, sve više zahtevao uvođenje teorijskih propozicija, objašnjenja i interpretacija, da bi sredinom 60-ih godina umetnost postala teorija i time doživela svoj istorijski završetak (smrt, kraj) koji se višeznačno određuje kao kraj umetnosti po filozofu Arthuru Dantou ili kao kraj filozofije po konceptualnom umetniku Josephu Kosuthu), i

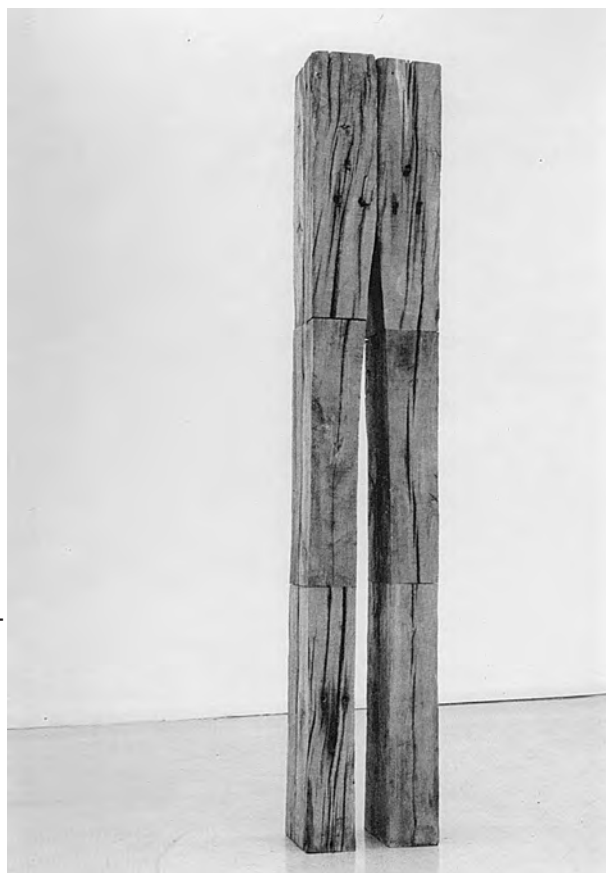
(4) smatra se da je modernistička formalistička teorija apstraktnog slikarstva Clementa Greenberga tokom 50-ih i 60-ih godina isključila iz sveta umetnosti diskurzivne i konceptualne aspekte slikarskog umetničkog dela u svojoj težnji ka postignuću potpune autonomije slikarstva, zato konceptualna umetnost ne nastaje kao epohalni kraj modernizma i poslednji stadijum apstrakcije, već kao kritika modernističkog nerazumevanja konceptualne, teorijske i ideološke determinacije svake umetnosti (teorijska rasprava umetnosti grupe Art&Language, Charles Harrison).

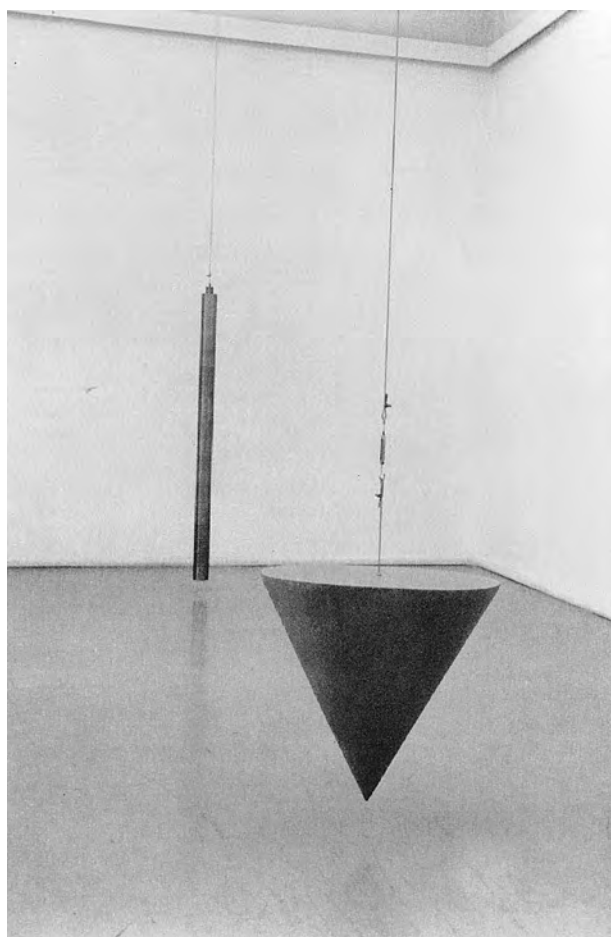
Ovim se pokazuje da pojam konceptualne umetnosti nije jedinstvena i homogena odrednica, već da se Joseph Kosuth oslanja, na primer, na odnos analitičke filozofije i zamisli Duchampovog ready

madea, da Sol LeWitt i Mel Bochner pojam konceptualne umetnosti izvode iz apstraktnih (nevizuelnih, ali strukturalno nadeterminisanih) modela minimalne umetnosti, a da Lawrence Weiner svoju tekstualnu produkciju uspostavlja na planu korespondencija lingvističkih formulacija i perceptivnih moći slikarstva, pri čemu ih jednom izražava kroz materijal slikarstva, a drugi put kroz lingvističke konstrukcije engleskog jezika. Nasuprot njima, engleski autori pripadnici grupe Art&Language do konceptualne umetnosti dolaze iz kritičke rasprave diskursa (metoda obrazovanja i običaja u ponašanju i mišljenju) na modernističkim školama i prelaskom u diskurs koji je spoljašnji jezicima moderne umetnosti, što znači da pokreću (premeštaju i indeksiraju) diskurse analitičke filozofije, modalne logike, kritičke teorije, istorijskog materijalizma, itd.

Pre nego što pređemo na analizu odnosa konceptualne i apstraktne umetnosti u Srbiji, moramo razgraničiti dva pojma: konceptualna umetnost i nova umetnička praksa (koji je uveden na izložbi Nova umjetnička praksa 1968–1978, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978), pošto je većina kritičkih opservacija o izložbi Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija govoreći o konceptualnoj umetnosti, govorila, zapravo, o novoj umetničkoj praksi. Pojam nova umetnička praksa kako je dat na spomenutoj izložbi znatno je obuhvatniji (širi, otvoreniji) pojam od pojma konceptualna umetnost pošto obuhvata veoma različite strategije od pozne neoavangarde (reizam, konkretizam, vokovizuel, akcionizam, hepening) preko konceptualne umetnosti (u njenom strožem analitičkom i teorijskom određenju) do body arta, performansa, ambijentalne umetnosti, političke umetnosti, proširenih medija, itd. Drugim rečima, želim da vas vratim ka samim pojmovnim određenjima konceptualne umetnosti u njihovim osnovnim grananjima: dematerijalizacija umetničkog objekta, analitička umetnost i metakritička umetnost. Ta razlika je važna, jer performans Marine Abramović ili akcije grupe A3 teško da se mogu dovesti u odnos sa apstraktnom umetnošću, ali zato dijagramski crteži Mirka Radojičića, propozicione analize slike Gergelja Urkoma, kritike institucije slikarstva Raše Todosijevića ili tekstualni hermeneutički produkti Vladimira Kopicla, imaju posla sa apstraktnom umetnošću i sa teorijskim pojmovima apstraktnog i apstraktne strategije.

Ako još jednom pogledamo gornji deo izložbe, sa delima konceptualne umetnosti i ako ih uporedimo sa opštim pojmom apstraktne umetnosti, tada možemo izvesti zaključak da su konceptualnim delima uspostavljena dva specifična odnosa prema pojmu apstraktne umetnosti:





(1) Izložena su dela koja predstavljaju prenos modusa apstraktne umetnosti iz domena likovnog stvaranja u domen lingvističkih (semiotičkih), konceptualnih i mentalnih predodžbi (propozicija), odnosno, u domene nevizuelne apstrakcije (grupe Kód i  $\exists$ ). Odnosno, izložena su dela koja postavljaju apstraktnu umetnost u njenom istorijskom smislu za objekt teorijskog istraživanja, analize, interpretacije i rasprave (Grupa 143, Nenad Petrović, Zoran Belić W). Tu se radi o jednom kretanju od umetnosti ka teoriji, a da bi se umetnost epistemološki zahvatila u određenom istorijskom trenutku bilo je nužno da se istupi iz umetnosti kao stvaralačke (produktivne) prakse i da se postupci stvaranja, izlaganja (funkcija) i recepcije postave kao objekt istraživanja (nivo teorijskog objekta), analize (tekstualnog lociranja, opisivanja i objašnjavanja propozicija umetničkog dela) i rasprave (teorijskog objašnjavanja i interpretiranja umetnosti kao jezika ili bolje rečeno kao registara lingvističkih i semiotičkih jezika i ideologija kulture).

(2) Izložena su dela koja su imanentna kritika apstraktne umetnosti, kaže se imanentna pošto sredstvima (ili konceptualnim modelima ili semiotičkim kôdovima ili semiotičkim i semiološkim tragovima apstraktne umetnosti) kritikuju (subvertiraju, destruišu, provociraju) i dekonstruišu (arheološki raslojavaju slojeve znanja) pojam, efekte i učinke apstraktne umetnosti. Verovatno je jedna od najdrastičnijih i najciničnijih kritika i destrukcija apstraktne umetnosti izvedena u radu Obeležavanje površine Slavka Matkovića. U smislu unutrašnje imanentne kritike pojma apstrak-

tnog slikarstva su nastala dela Dragoljuba Raše Todosijevića, Zorana Popovića, Balinta Szombathya i, u specifičnom teorijsko-kritičkom smislu Vladana Radovanovića. U domenu kritike i autokritike apstraktne umetnosti se nalaze i dva dela umetnika 90-ih: Zorana Naskovskog i Dobrivoja Krgovića. Oba ova autora imaju iza sebe praksu formalističkog visokoestetizovanog rada u domenu apstraktne monohromne slike Naskovski i u domenu nove skulpture Krgović. Oni zasnivaju autokritiku apstraktnog visokoestetskog formalizma, krećući se od procedura apstraktne umetnosti ka procedurama označavanja uspostavljenim u tradiciji ready madea i, još, aktuelnije, simulacijskih strategija nekonceptualizma. Vidite, umetnici različitih generacija i različitih polazišta sprovode kritiku apstraktne umetnosti služeći se njenim konceptima, projektima, idealima, formalnim rešenjima, vizuelnim jezicima i time svoju delatnost redefinišu kao oblik apstraktne strategije mapiranja identiteta i iskliznuća dela.

**Dragomir UGREN:** Izložba je izazvala burne reakcije, izašlo je dosta negativnih i polemičkih prikaza i komentara, kako to vidite?

**Miško ŠUVAKOVIĆ:** Nastala je zanimljiva situacija. Nastala je značajna i znatna produkcija u krugu ljudi okupljenih oko časopisa Projeka(r)t. Tokom jedne godine je realizovano deset-dvanaest izložbi, a objavljeno je i četiri-pet knjiga koje tematizuju savremenu umetnost, kritiku i istoriju moderne i postmoderne umetnosti. Mi, ovde mislim i na teoretičare i na umetnike, radili smo dosta, strasno i do poslednjeg daha. Uložena je velika energija. I to je to. Efekti su očekivani.

Verbalni linč koji je nastao nakon izložbe u Paviljonu Veljković i, zatim, izložbe Primeri apstraktne umetnosti je indikativan. Ali to jeste samo linč, a ne i polemika. Za polemiku je potrebno na knjigu reagovati knjigom, na izložbu izložbom, na koncepciju koncepcijom, na istorizaciju istorizacijom. Ovako, to je samo demonstriranje moći. Pojam moć je važan, jer, zapravo, najdrastičnije kritike ovih projekata su izveli ljudi koji imaju ili zastupaju ili predstavljaju ili žele da predstavljaju ili se ponašaju kao da predstavljaju najveću simboličku (Jovan Despotović kao kustos Muzeja savremene umetnosti) ili ekonomsku (Branislav Dimitrijević kao činovnik Centra za savremenu umetnost) moć na umetničkoj sceni. Jedan od mojih ciljeva je bio da se pokaže da je moguće delovanje izvan i pored centara moći. Uloga slobodnog strelca, naspram etničkog ili finansijskog ili birokratskog tima, izgleda i dalje privlačna i romantična.





Nameravao sam da pokažem da postoji pravo i mogućnost realizacije individualnog čina i individualne strategije (vizije, projekta, koncepcije). Stvari su jednostavne: postoji i drugačije čitanje i, još važnije, postoji pravo na drugačije čitanje.

Da, još jedno indikativno zapažanje: kritičari veoma različitog statusa, umetničkih stavova i političkih orijentacija pokazuju sličnu estetsku i umetničku poziciju u odnosu na izložbu Primeri apstraktne umetnosti i paralelne projekte, uporedite tekstove Jovana Despotovića o izložbi Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma (Borba) i Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija (Borba), Đorđa Kadijevića o izložbi Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija (Nin), Dejana Đorića o knjizi Postmoderna (73 pojma) (Borba) i Branislava Dimitrijevića o knjizi Asimetrični drugi (Naša Borba). Ove kritike su pisane diskursom gospodara koji simbolički oduzima ili daje pravo na govor i interpretaciju. U tom smislu Đorić i Dimitrijević na gotovo identičan način žele da ponište moj glas, da mu oduzmu pravo na postojanje. I to je ono ključno. Pokazuje se, parafrazirajmo Foucaulta, kako represivna moć deluje. Kako se simboličko ubistvo odigrava. Ali, ja sam samo pisac i, sve to pretvaram u jezik, u još jednu priču o umetnosti, zar ne?!

**Dragomir UGREN:** Kako vidite deo izložbe koji se odnosi na 80-te i 90-te godine?

**Miško ŠUVAKOVIĆ:** O tome sam već dosta pisao i navešću samo neka gledišta iz kataloga. Dekonstrukcija modernističke apstraktne umetnosti u postmodernizmu 80-ih je izvedena: (1) ukazivanjem da razlike mimetičke (figurativne) i apstraktne umetnosti nisu suštinske, već da su formalne i stilske, što ima za posledicu eklektičko povezivanje aspekata apstraktnih i mimetičkih stilova u jednom slikarskom ili skulptorskom delu (na primer, u delima transavangarde, neoekspresionizam i anahronizam), i (2) radom na simulaciji i fikcionalizaciji modela apstraktne umetnosti (neo-geo umetnost: Feđa Klikovac i Verbumprogram Ratomira Kulića i Vladimira Mattonija). Klikovac je geometrijske efekte razvijao na eklektičan, retorički naglašen i semiotičan način. U primarne i tautološke geometrijske odnose uveo je vizuelne kôdove tipične za retrogardu čime je pokazao kako se ostvaruje fikcionalizacija geometrijskog izraza. Verbumprogram je nakon konceptualne umetnosti zasnovao slikarsku i skulptorsku produkciju gradeći produktivni i interpretativni svet umetnosti. Reakcija Verbumprograma na eklektični meki postmodernizam ostvarena je rekonstrukcijom metafizičkog, zatvorenog i artificalnog geometrijskog sveta umetnosti. Na izložbi Primeri apstraktne umetnosti Kulić je realizovao malu retrospektivu Verbumprograma izdvajajući iz zajedničkog rada (Kulić-Mattoni) svoj individualni jezik koji je u području dejstva ready madea. Apstrakcija, ready made i filozofija fenomenologije, zaista uzbudljiva produkcija.

Umetnost prve polovine 90-ih godina je složeno polje fenomena, hijatusa, tematizacija, provokacija i korekcija modernizma i postmodernizma. Tu umetnost nije moguće opisivati na osnovu jednostavnih (dijalektičkih, pravolinijskih) smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. To nije umetnost samo formalizma ili antiformalizma, već umetnost istovremenog rada u formalističkom modelu i u antiformalističkim produkcijama. U pitanju su izuzetno složene produkcije: (1) u kojima se odnosi modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljajućih i prožimajućih efekata, i (2) koje nisu usmerene samo ka stvaranju dela, već svako delo realizuje mogući svet umetnosti. U 90-im modernistička tradicija se postavlja u središte rasprave i produkcije. Izgleda kao da se eklektični postmodernizam ranih 80-ih dogodio samo zato da bi se ponovo pokrenula teška i suštinska pitanja modernizma. Prvi pristupi modernizmu su izvedeni u eklektičnim uslovima, a to znači da nastaju dela zasnovana na rimejku, simulaciji, citatu i fikcionalizaciji velikih modernističkih tema (identitet umetnika, autonomija i ontologija dela, industrijska i medijska produkcija). Nastaju, zatim, dela koja pokazuju da više nisu tematizacije istorijskog modernizma, već korekcije modernističkih mitova ili razvijanja modernističkih problema. Umetnička produkcija postaje asimetrični modernizam (sa svim oštrinama i neoštrinama, sa glatkom kožom i naprslinama, borama i naborima). Ona pokazuje kako se spolja može pristupiti modernizmu. U postkomunističkom društvu asimetrični pogled na modernizam označava dva zahteva: (a) pokretanje mašina savremenosti, drugim rečima, XX vek se ne može završiti u predmodernoj agoniji, već u teatralizaciji, hipermodernosti, ekspanziji i delirijumu novog, i (b) ukazivanje na traumatična mesta nerealizovane istorijske modernosti (apstraktne umetnosti kao dominantne umetnosti modernizma) u realsocijalizmu. Pokazuje se da postmodernizam kao megakultura nema suštinski antimodernistički karakter, već zauzima različite, raskolničke i trenutne pozicije u odnosu na tragove projekata modernizma:

(1) Nova skulptura pokazuje kako se u konzistentnom formalnom telu modernizma pojavljuju fragmentarni i fiktionalni elementi, odnosno, kako se u nekonzistentnom eklektičnom i ekstatičkom telu postmodernizma pojavljuju modernistički hij-



tusi usmeravanjem na ontologiju i morfologiju doslovne pojavnosti umetničkog dela. Nova skulptura nastaje 80-ih godina kao specifično britanska rasprava skulptorskog modernizma–postmodernizma i zatim postaje internacionalni stil (de)centriranja postmodernizma i autokritike postignutog estetskog formalizma (Srđan Apostolović, Dobrivoje Krgović, Zdravko Jaksimović, Dušan Petrović, Rastislav Škulec). Izložena su Apostolovićeve i Petrovićeve dela koja nas suočavaju sa ontologijom i morfologijom skulpture i skulpturalnog. Delo Jaksimovića dolazi do same granice skulpturalnog u formalno–objektnom i semantičko–ironijskom smislu. Delo Krgovića jeste konačna destrukcija postignutog formalističkog i estetskog

ideala.

(2) Tehnoestetska praksa se postavlja kao hipermoderna ili supermoderna produkcija pošto pokazuje kako se ideje (formule, koncepti, projekti) reduktivnog modernizma u postmodernoj kulturi mogu retorički, medijski i fenomenalno pojačati do nove (hiper)realnosti. Tehnoestetski radovi Mirjane Đorđević i Ivana Ilića su najčešće zidne serijalne ili raster instalacije. Njihovi radovi su projektovani i načinjeni od industrijski proizvedenih komada. Instalacije su simboličke ili su dovedene do doslovnih formi. Na izložbi su data ista dela koja su bila na izložbi u Paviljonu Veljković.

(3) Nova slikarska apstrakcija preispituje ontološke, fenomenološke, ideološke, duhovne i estetske naddeterminacije sinhronije i dijahronije modernističkog slikarstva. Ona redefiniše prirodu modernističkog slikarstva iz pomerene (fikcionalne) postmodernističke vizure. Postupci nove apstrakcije su: rad sa objektno–prostornim monohromnim strukturama (Dragomir Ugren), uobličenje sublimnog egzistencijalnog gesta u polju slike (Nikola Pilipović), ispitivanje odnosa podloge i površine naspram odnosa slike i ambijenta (Aleksandar Dimitrijević) i preispitivanje konceptualne i vizuelne (de)centriranosti monohromnog pikturalnog polja (Zoran Naskovski).

(4) Post–anti–form produkcija je imanentna kritika formalizma. Dolazi do uvođenja onih fenomena u umetnost (svetlost, materija, energija, proces) koje formalistički estetizam odbacuje u postignuću autonomne forme. Asketizam tela i duha, odnosno, decentriranosti objekta u središtu sveta, postaju estetski kvaliteti. Svetlost, materija, energija, kao i drugi predformni/postformni aspekti i procesi, odrednice su objekata i instalacija (Marija Vauda, Nikola Pilipović).

(5) Asimetrični konceptualizam je upotreba, ugradnja, premeštanje i preobražavanje interpretativnih moći umetničkog dela. Neformalna grupa (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić i Neda Kovinić) radi sa ambijentalnim transformacijama kôdova, istorijskih modela, fikcionalizacija, formalističkih rešenja, koncepata, znanja, vrednosti i materijalno–prostornih izraza moderne i postmoderne umetnosti. Njihova postavka na izložbi je izuzetno važna pošto se pojavljuje kao prošiveni bod (point de caption) između ideje istorije (istorija apstraktne umetnosti) i ideje projekta (umetnost kao anticipacija budućnosti). One su kopča istorije i aktuelnosti. Njihov koridor je izuzetno delo.

Prjeka(r)† br, 8/9, Novi Sad, 1997, str. 38–48



## **PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI: JEDNA RADIKALNA ISTORIJA**

### **JEŠA DENEGRİ**

**Dragomir UGREN:** Objasnite koncept izložbe i pojam apstraktne umetnosti i kako je taj pojam proklamovan izložbom.

**Ješa DENEGRİ:** Postoje, naravno, znatne teškoće s mnogim pojmovima i terminima u savremenoj kritici i teoriji umetnosti, to je takođe slučaj i s pojmom apstraktna umetnost koji s obzirom na brojne prakse na koje se taj pojam odnosi, ostaje od početka primene sve do danas zapravo nedovoljno pogodan i precizan. Možda bi termin koji najpre odgovara zamisli ove izložbe mogao da glasi apstraktno mišljenje u umetnosti, a pod time bi se podrazumevala umetnička shvatanja koja se ni u najudaljenijim referencama ne pozivaju na pojavne i predmetne podatke. Zbog toga što su odabrani primeri izrazitih neikoničkih osobina u ovdašnjoj umetnosti, na ovoj izložbi nema nekih prividno apstraktnih pojava i njihovih nosilaca koji polaze ili dalje računaju na (prikryveno) prisustvo predmetnog sveta ili se pak refleksa predmetnog sveta u svom delu ne mogu da oslobode. Takav je na primer slučaj s pozicijom apstraktnog predela, s pozicijom koja kreće od transponovanih ornamentalnih motiva, ali i sa znatnim delom slikarstva domaćeg enformela gde su reminiscencije na predmet (najpre na pejzaž) svesno ili nesvesno zadržane. Na stranu pak to što izuzev u nekoliko slučajeva primeri domaćeg enformela u sopstvenom izražajnom području nisu izvukli radikalne konsekvence, što je bio drugi uslov u koncepciji (i nazivu) ove izložbe. Ukoliko bi se, dakle, svi ovi razlozi uzeli u obzir, dobronamerno shvatili i uvažili, ne bi trebalo da bude nikakve teorijske smetnje da se u sastavu ove izložbe ne nađu primeri slikarstva apstraktnog predela i enformela, a za uzvrat pak nađu se primeri jezičke i analitičke struje konceptualne umetnosti, umetnosti izrazito mentalnih osobina koja, istina, nije apstrakcija ako se pod ovim pojmom podrazumeva samo ona produkcija koja čini drugi pol ili antipod slikarstva/skulpture figuracije, no to svakako jeste umetnost u kojoj prvenstvo ima apstraktno mišljenje unutar područja umetnosti i o samoj prirodi umetnosti. Ali stvarni razlog priređivanja ove izložbe nije bio jedino u tome da se vrši jezičko razvrstavanje između, uslovno rečeno, čiste (radikalne) apstraktne umetnosti u ovoj sredini od njoj prividno bliske no ipak bitno drugačije utemeljene prakse za koju se koristi pojam apstrakcija (apstraktni predeo, lirski apstrakcija, pretežna produkcija domaćeg enformela), nego se pre svega želelo da se naglasi višegodišnje (zapravo višedecenijsko) prisustvo neikoničke linije u srpskoj umetnosti počevši od Micićevih teorijskih postulata u Optiko-plastici i Aleksićevih u Konstruktivnom slikarstvu, oba iz dvadesetih godina, a ta neikonička linija vrhuni u konceptualnom krilu nove umetnosti sedamdesetih i u raznim modalitetima apstraktnog mišljenja koje ova izložba opširno prikazuje povlačeći ovu liniju faktički sve do danas. Još jedna od kritičkih teza koju ova izložba postavlja jeste težnja da se u izmenjenim prilikama devedesetih preispita i redefiniše pozicija druge linije u ovdašnjoj umetnosti kao pozicija koja ne samo po jezičkim svojstvima nego i po ukupnom mentalitetu podrazumeva i sprovodi u delo otklon od vladajućih usmerenja domaće umetnosti u vremenu i u prilikama u kojima se ovi paralelni tokovi (dakle umereni lokalni modernizam i radikalna apstrakcija kao segment druge linije) uporedo i često uopšte ne dodirujući se odvijaju i razvijaju. Ova izložba nije, naravno, želela da se upušta u estetska i istorijska vrednovanja na celom području moderne srpske umetnosti, ali ipak nije krila svoja nastojanja da među brojnim pojavama u kontekstu te umetnosti izdvoji i naglasi neke pojave i pojedince, insistira na njihovoj principijelnoj razlici i drugosti u odnosu na okolne situacije, ujedno da istakne njihove problemske doprinose umetnosti i kulturi sredine u kojoj su ti doprinosi nastajali, kojoj u krajnjoj konsekvenciji pripadaju, čine njen sastavni deo i u kojoj otuda imaju puno pravo da nađu i ostvare svoje sopstvenim dometima adekvatno, dosad uglavnom marginalizovano, osporavano ili sasvim osporeno mesto.

**Dragomir UGREN:** Ukažite na razvoj apstraktne umetnosti na internacionalnoj sceni, posebno posle četrdeset pete.





**Ješa DENEGRİ:** Odgovoriti na ovo pitanje značilo bi upuštati se u rekapitulaciju nekih opštih i dobro poznatih mesta iz ukupne istorije umetnosti XX veka ili, pobliže, perioda posle Drugog svetskog rata. A to, naravno, na ovom mestu i za ovu priliku nije moguće izvršiti. No izvesno je, međutim, da ni teorijski a još pre po uvidu u konkretne umetničke prakse u posleratnom periodu ne može opstati nikakva rigidna podela na apstraktno (a unutar apstraktnog na lirsko i geometrijsko) i figurativno krilo u modernoj umetnosti, pogotovo ne u umetnosti posle četrdesetpete. Da je tako evo samo par primera: De Kooning koji se često vodi kao apstraktni ekspresionista ili Dubuffet koji se smatra predvodnikom klime enformela, izrazito su ili barem pretežno figurativni slikari. A šta tek reći za Yvesa Kleina ili Manzoniya koji u isto vreme rade apstraktne monochrome i ahrome ali i figurativne antropometrije, odlivke po živim osobama ili pak vrše izlaganje samih živih osoba. Pitanje apstrakcije očito valja preneti na plan apstraktnog mišljenja u umetnosti, na plan

mentalnog i konceptualnog pristupa, gde se na okupu ili barem u blizini mogu naći pojavno međusobno vrlo različiti radovi u vrlo različitim jezičkim i medijskim oblastima. Pri takvom pristupu nema nikakve kontraindikacije u tome da se pod apstraktnim mišljenjem u umetnosti nađu u srodnom duhovnom i idejnom polju stilski, generacijski i kulturno-geografski udaljeni autori kao što su (da malopre pomenute opet ne navodimo) izraziti slikari poput Newmana i Reinhardta, slikar koji ide s onu stranu slikarstva poput Fontane, izraziti konceptualni umetnik poput Kosutha ili tvorac proširenog pojma umetnosti poput Beuysa. A to su samo neki primeri trenutno u toku ove rasprave istrgnuti iz njihovog užeg konteksta zato da bi se ukazalo da se teškoće pri upotrebi konvencionalnih pojmova i termina kao što su apstrakcija ili figuracija, ukoliko se oni shvate doslovno i restriktivno u smislu odsustva i prisustva predmetne ili figurativne predstave u medijima slikarstva i skulpture. Mislići apstraktno u umetnosti može se i na podlozi predmetne predstave, no ne mali broj prividno apstraktnih dela ne mora da bude i zaista nije plod apstraktnog mišljenja u umetnosti. Otuda svi dosadašnji uvidi (brojne relevantne knjige, studije, rasprave) u istorijske tokove apstraktne umetnosti na svetskoj, evropskoj ili na lokalnoj umetničkoj sceni ostaju, naravno, na snazi, ali uz svest da takve kategorizacije i kvalifikacije ne budu ograničavajući okviri vrlo složenih umetničkih zbivanja i često međusobno protivrečnih umetničkih praksi, nego da naprosto funkcionišu kao radni instrumenti kojima su teorija, kritika i istorija umetnosti zbog svojih potreba prinuđeni da se koriste. Ako se sve to, dakle, ima u vidu zaključićemo da brojne dosadašnje ključne obrade istorije apstraktne umetnosti (da vrlo obimnu literaturu poimence ne navodimo) u isto su vreme i prihvatljive i podložne mogućim revizijama. A jedan od takvih zahvata koji prihvata ali i revidira mnoga zatečena mišljenja o pojmu i pojavama apstraktne umetnosti u domaćim prilikama, bila je i izložba koja nam služi kao povod ovoj raspravi.

**Dragomir UGREN:** Kako vidite evolucije (i razlike) apstraktne umetnosti u Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji?

**Ješa DENEGRİ:** Posredi su različite i danas razdvojene umetničke sredine među kojima je vrlo teško, ne samo po ovom pitanju, uspostavljati i obavljati komparativne analize. A to nije teško samo od danas, kada su te sredine sasvim razdvojene, nego je tako bilo i ranije kada su se zajedno nalazile u nekadašnjem jugoslovenskom umetničkom prostoru. Ipak, ako se u ovu raspravu upustimo, kao dokaz tvrdnji o znatnim razlikama među navedenim sredinama, zapazićemo mnoge karakteristične procese. Tako u hrvatskoj umetnosti postoji izrazito jaka struja brojnih modaliteta čiste neikonističke apstrakcije u kompleksu Exat 51- Nove tendencije – radikalni enformel – Gorgona – nova umetnost sedamdesetih i upravo na tom kompleksu nalazila se podloga za tezu o drugoj liniji na nekadašnjem jugoslovenskom umetničkom prostoru između 1950–80. Indikativno je, pri tome, ukazati na neke fine i prividno teško uočljive

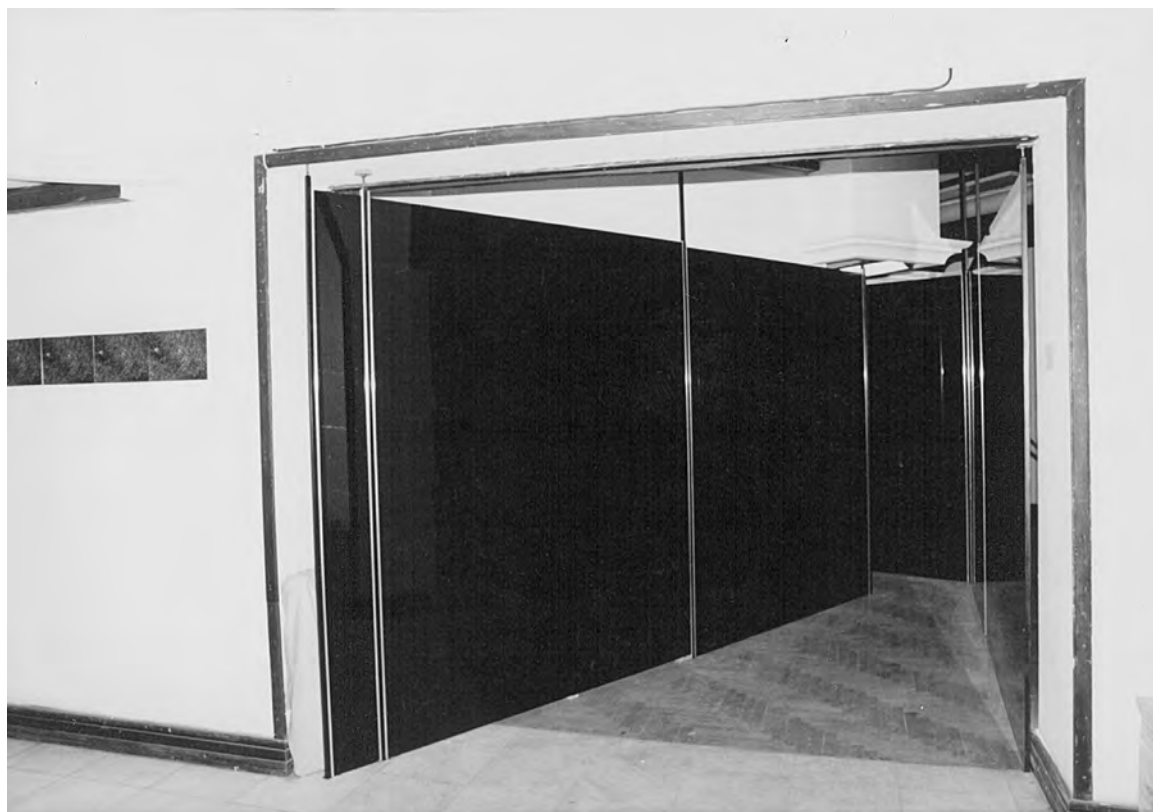


distinkcije kao što su, na primer, ona u kojoj su po mentalnom sklopu i po pogledu na svet međusobno bliži jedan gorgonaš kao što je Knifer i radikalni enformelista Gattin, nego što su, opet kao primer, dva spolja stilski gledano srodna geometričara Knifer i Picelj. A isto tako postoje znatne duhovne i idejne razlike između vrste enformela kakvog su radili Gattin i Feller s jedne ili pak s druge strane ove vrste enformela kakvog su radili Petlevski i Kulmer. I tako dalje, primeri bi bili brojni, no za upuštanje u dalje rasprave o svemu tome ovde nema dovoljno mesta i razloga. Dodajmo samo još to da je u posleratnoj hrvatskoj umetnosti izuzetno jaka bila i linija visokoestetizovane umerene apstrakcije poznog modernizma elitnih autora kao što su Murtić u slikarstvu i Džamonja u skulpturi. U slovenačkoj pak umetnosti otprilike istog perioda ovakve pojave gotovo sasvim izostaju ili su izrazito malobrojne (Kregarova umerena apstrakcija po prirodi pedesetih, Bernikov i Kotnikov estetizovani enformel šezdesetih), ali je upravo u polju vrhunski sofisticiranog apstraktnog mišljenja slike koja se zasniva na predstavi, liku, figuri izrastao veliki Štupičin opus. No tek s pojavom grupe OHO, posebno u jednom krilu njihove pozne produkcije (koju je Brejc nazvao transcendentnim konceptualizmom) razvije se načini apstraktnog mišljenja u umetnosti udruženi s postupcima umetničkog ponašanja, a iz blizine ove pojave nastaje verzije primarnog slikarstva kakvog rade A. Šalamun i Šušnik. I tako dalje. A što se tiče pojava u srpskoj umetnosti, izložba koja je povod ovoj raspravi ostaje zasad jedini predlog i obrada problematike o kojoj je reč, sve dok se po jedinosti u svetu umetnosti stručno i pre svega moralno prihvatljivoj logici koja glasi izložbom na izložbu, tekstom na tekst, ne pojavi neki drugi i drugačiji kompetentni uvid.

**Dragomir UGREN:** Ukažite na razlike socijalističkog estetizma, umerenog modernizma i postmodernizma od druge linije.

**Ješa DENEGRİ:** Još je Trifunović u svojoj temeljnoj studiji o beogradskom enformelu 1983. pozivajući se na poznatu Lukićevu tezu o socijalističkom estetizmu u književnosti izvršio transfer tog termina i njegovog značenja u područje likovne umetnosti, konkretno misleći pri tome na prilike na srpskoj umetničkoj sceni druge polovine pedesetih. Trifunovićeva postavka ovog problema zvuči i danas veoma ubedljivo. On je, da podsetim, u pomenutom tekstu utvrdio da je estetizam postao zvanična "umetnička ideologija pedesetih godina", pri čemu je precizirao kako "termin zvanična umetnička ideologija u ovom slučaju shvata u širem smislu, ne kao stav državnog aparata i direktivu partijskih dokumenata, već kao prirodno približavanje dva slična opredelenja koja su odgovarala jedan drugom". Umetničke pojave na koje se ova dijagnoza odnosi Trifunović je prepoznao u grupi Šestorice (izdvajajući s pravom Tabakovića) i posebno u Decembarskoj grupi, čime je eksplicitno podvukao liniju kontinuiteta između jednog niza predstavnika domaćeg međuratnog slikarstva i slikarstva jezgra prve posleratne generacije okupljene u drugoj od pomenutih grupa. Da taj kontinuitet zaista postoji potvrdiće i svakako najznačajniji protagonista i zastupnik ovog kontinuiteta Čelić (u poznatom intervjuu iz 1988). Nema sumnje da je tu posredi magistralna (prva) linija srpske moderne umetnosti s nizom vrlo uglednih umetnika iz više uzastopnih generacija, a za ceo taj izrazito moderni/modernistički problemski kompleks, posebno za njegovo posleratno krilo kao generalna oznaka (ukoliko je jedna i jedina uopšte moguća) glasila bi pozni modernizam odnosno umereni modernizam. Da li je pojam socijalistički estetizam i prakse koje se pod njim podrazumevaju identičan ili delimično podudaran s pojmovima pozni/umereni modernizam, neka ostane predmet za dalju raspravu. Po mom uvidu umnogome podudaran svakako jeste, pri čemu opet treba naglasiti da se time osim tipoloških distinkcija nipošto ne zalazi u utvrđivanja vrednosnih parametara. A posebno intrigantno pitanje bilo bi ono da li se kompleks slikarstva beogradskog enformela, za koje Trifunović izričito smatra da nastaje kao direktna reakcija na vladajući estetizam pedesetih, danas vidi (ili ne) takođe kao komponenta tog istog estetizma, odnosno drugim rečima kao komponenta poznog i umerenog modernizma? Po mom uvidu takođe u velikoj meri da (uz izvesne pojedinačne iznimke o kojima ovde, pošto to nije tema rasprave, nema potrebe zalaziti u detalje).

S druge strane, na osnovu karakterističnih jezičkih osobina o kojima je ukratko bilo reči lako bi se moglo utvrditi da pojave i autori okupljeni na izložbi Primeri apstraktno umetnosti. Jedna radikalna istorija ne proizlaze iz tradicije domaćeg međuratnog slikarstva, naročito iz njegove klasike u četvrtoj deceniji, a niti i nipošto iz ideologije posleratnog socijalističkog estetizma i umerenog modernizma, sa svim njihovim vrstama i podvrstama, kao i sa svim njihovim konsekvencama. Štaviše, različite pozicije učesnika ove selekcije javljaju se ili kao instinktivni ili pak kao sasvim svesni otkloni od navedenih tradicija i ideologija, zasnivajući i s vremenom izgrađujući pozicije Razlike i Drugosti u odnosu na dominantne struje domaće modernističke umetnosti. U međuratnom periodu izvori ovih otklona mogli bi se tražiti u teorijskom i praktičnom nasleđu domaćih doprinosa evrop-



skim istorijskim avangardama (Micić i zenitizam, Aleksić i dadaizam, u određenom smislu beogradski nadrealizam). U posleratnom pak periodu, tokom pedesetih-šezdesetih godina, to su pravovremene relacije s evropskim enformelom u skulpturi Olge Jevrić (što se u njenom slučaju jasno vidi u karakteru upotrebljenog materijala, u ukupnom značenju ekspresije i u zapaženom učešću na Bijenalu enformela kakvim je bio svojevremeno označen venecijanski Bijenale

1958); to su Radovanovićeve zamisli koje nose svojevrsta protofluksusovska svojstva, to su luminokinetički i scijentistički opiti Novaka i Radovića, napokon to je Damnjanovo konsekventno apstraktno slikarsko mišljenje u rasponu od postavki slikarstva bojenog polja i tvrdih ivica šezdesetih do primarnog i analitičkog slikarstva u sedamdesetim. Slede primeri mentalnih pristupa i apstraktnog mišljenja u novoj umetnosti sedamdesetih (vojvođanske konceptualističke grupe, krug beogradskih autora oko Galerije Studentskog kulturnog centra) kao komponenti onog problemskog kompleksa upravo za koji je najčešće bio primenjivan termin druga linija, te napokon nedavne i aktuelne pojave devedesetih koje se svedenošću i analitičnošću postupaka u mnogome nastavljaju na mentalitet nove umetnosti sedamdesetih. Sve su to modusi umetničkih jezika i umetničkih ponašanja koji, opet kažemo instinktivno ili svesno ali svakako evidentno, odudaraju od dominantnih pozicija domaćeg poznog i umerenog modernizma. Odudaraju zato jer su posredi jezici i ponašanja koji za svoje izvore, pored radikalno modernističkih imaju i matrice istorijskih avangardi i posleratnih neoavangardi i postavangardi. U sve ove pojedinosti ne bi, naravno, imalo smisla upuštati se samo zato da bi se vršile jezičke i stilske distinkcije, ali čini se da u to ima razloga upuštati se zato da bi se iza svih tih distinkcija otkrivale ideološke konotacije koje u savremenim umetničkim praksama evidentno postoje, koje iz tih praksi izbijaju na videlo, koje (te konotacije) u svojim konsekvencama na terenu uslovljavaju stanja, rasporede, uticaje, uloge i hijerarhije u konkretnom svetu umetnosti, a to u ovom slučaju znači na domaćoj umetničkoj sceni u periodu u kojemu su sve te prakse i njihovi nosioci živeli u direktnoj ili indirektnoj polemici, povremeno i u otvorenoj konfrontaciji.

Ulaskom u sedamdesete, s nastupom postmodernog stanja, s krupnim promenama koje u takvom ukupnom duhovnom i kulturnom kontekstu zahvataju tekuća umetnička zbivanja, s potpunom legitimnošću načela pluralizma po kome se sasvim i definitivno gube distinktivne odrednice avangardno-retrogradno, gde caruje Olivino transavangardno, kada odzvanja Baudrillardova krajnje relativistička tvrdnja "sve je aktuelno i sve je retro", kada se jedna tadašnja nova pojava samosvesno naziva anahronizmom itd., dakle u takvim globalnim prilikama gotovo sve pretpostavke druge linije gube ranija uporišta i prestaju da funkcionišu u svom donedavnom značenju. No uprkos tome evidentno je da vodeće domaće pojave umetnosti ranih osamdesetih – novi talas para Žestoki i grupa Alter Imago, kao i nekolicina pojedinaca iste generacije – pre je u nastavku nego u raskidu s mentalitetom nove umetnosti sedamdesetih. Da je tako dokaz je, između ostalog, da se promoviše na istom mestu (u Galeriji Studentskog kulturnog centra), da se održavaju personalni odnosi međusobnog uvažavanja između pripadnika tih dveju uza-



stopnih generacija. U osamdesetim, dakle, vlada atmosfera prihvatanja i uvažavanja Razlike i Drugog, barem to važi u onim sve širim umetničkim krugovima koji, iako unutar sebe znatno polarizovani, podjednako ne prihvataju lokalnu verziju postmoderne kao konzervativne antimoderne. U takvoj atmosferi širokog fronta pozitivnih i podsticajnih energija kakve vladaju umetničkom scenom osamdesetih, pozicija druge linije ne može i ne treba dalje da se zaoštrava, u tada aktuelnoj situaciji ne treba da se na toj poziciji insisitira, mada u svojoj osnovi teza druge linije ni tada nije dovedena u pitanje, barem ne kada je reč o mogućnosti sagledavanja istorijskih procesa u prethodnom periodu, dakle u rasponu između međuratnih avangardi i posleratnih neoavangardi, na šta uostalom upućuje uvodni tekst pod nazivom Razlog za drugu liniju u katalogu sarajevskih Dokumentata 1989.

No, u devedesetim kao da se u promenjenim uslovima sadašnje domaće umetničke scene javlja potreba za redefinicijom pojma druga linija, izložba o kojoj govorimo u svom potekstu sadrži upravo takvu pobudu. Naravno da se u tekućim definitivno pluralističkim umetničkim prilikama ne mogu obnoviti preduslovi koji su doveli do pojave ideje druge linije, no neke od njenih pretpostavki kao da se iznova aktuelizuju u atmosferi napetosti kakva u poslednje vreme vlada na ovdašnjoj umetničkoj sceni. Omekšani i razblaženi postmodernizam prolazi kroz proces konformiranja i etabliranja, njegovi nosioci po svom socijalnom statusu nalaze se ili će se možda već uskoro naći na dominantnim pozicijama poput nosilaca nekadašnjeg poznog i umerenog modernizma. No tome za uzvrat, u prilikama tvrdog i mučnog življenja u ratnim i kriznim ranim devedesetim izbija na videlo umetnost sažetih formi i konciznih izjava ili pak umetnost diskretnih najava intimnih i internih mikroprojekata, što daje povoda tezama koje zagovaraju obnove radikalnijih modernističkih pozicija i njima svojstvenih ideologija, a te teze nalazile su principijelnu i teorijsku podršku u recepcijama ideja iz tekstova Brejca (Modernizam posle postmodernizma?), Menne (Moderni projekat umetnosti) i Klotza (Moderna–postmoderna–druga moderna). Ali na sve to javili su se i razlozi osporavanja dijagnoza proizišlih iz takvih uvida ili pak razlozi drugačijih sagledavanja aktuelnih zbivanja, što je izazvalo zagrejanu polemičku atmosferu na domaćoj umetničkoj sceni, a refleksi te atmosfere osetili su se u različitim stručnim i izvanstručnim osvrtima i odjecima na postavke od kojih je polazila koncepcija ove izložbe.

**Dragomir UGREN:** Ukažite na osnovne koncepcije druge linije u internacionalnoj kritici i teoriji umetnosti sa osvrtom na domaću scenu.

**Ješa DENEGR:** Ideja druge linije nema direktno poreklo u internacionalnoj kritici i istoriji umetnosti jer je naprosto nastala kao nasušna potreba odbrane izvesnih umetničkih pojava i njihovih nosilaca u domaćim prilikama u kojima su se takve pojave u rasponu od avangardi dvadesetih do nove umetnosti sedamdesetih nalazile na marginama istorijskih valorizacija ili tada tekućih umetničkih zbivanja. Posredi je, dakle, jedna izrazito defanzivna teza, bez ikakve težnje da se dovode u pitanje ustaljeni sudovi o mnogim ključnim procesima i vrednostima, ali ujedno i teza koja uočava latentne suprotnosti koje posvuda u svetu umetnosti postoje između pozicija s poreklom u modernističkim naspram onih s poreklom u avangardističkim i neoavangardističkim jezičkim modelima i njima svojstvenim ideologijama. Ta teza, naravno, nije krila svoje preferencije prema avangardističkom i neoavangardističkom kompleksu u ovakvoj postavci problema. Pri tome, pojmovi drugo, drugi i sl. nađeni su u nekim kritičkim primerima koji su, sasvim iz zasebnih i sopstvenih razloga, insistirali na poziciji drugosti: to su bile pozicije Michela Tapiéa o drugoj umetnosti (Un Art Autre, 1952) gde će se polazeći od Duchampa i Picabia, uopšte od Dade, stizati do Talaca Fautriera, visokih pastih Dubuffeta, do Wolsa, ranog Mathieua itd. To je tematika koju je Pierre Restany obradio u knjizi s karakterističnim nazivom Drugo lice umetnosti (L'autre face de l'art, 1979) u kojoj je podvukao problemske linije ready made–merz–dripping–combine–environment–happening–fluxus–monochrome–la baptême artistique d'objet–arte povera–dématerialisation de l'oeuvre d'art–proposition didactique, odnosno tu istu liniju označio imenima njenih protagonista kao što su Duchamp, Schwitters, Pollock, Cage Rauschenberg, Warhol, Kaprow–Maciunas, Paik, Fontana, Klein, Manzoni, Beuys, Buren. Naravno, izdvojeni su ovde samo čisti modeli i kapitalni primeri, podrazumeva se sve ono što se iza ili oko tih modela i primera nalazi. Pojam druga linija nije prosti transfer Restanyevog kritičkog zahvata na ovdašnje umetničke prilike ali uključuje svest o postojanju tog zahvata, zajedno s mnoštvom ostalih podataka i argumenata koje povodom problematike o kojoj je reč svakako treba uzeti u obzir.

**Dragomir UGREN:** Objasnite kinetički i neokonstruktivistički rad Kolomana Novaka i Zorana Radovića, ukažite na njihov odnos sa novim tendencijama i internacionalnim neokonstruktivizmom.

**Ješa DENEGRİ:** Novak i Radović su zapravo dva odvojena slučaja i različite sudbine, no nit koja će ih za trenutak povezati jeste njihovo učešće u onoj poletnoj klimi koja se tokom šezdesetih javlja nošena opsesijama jednog kruga umetnika u svetu eksperimentima s pokretom, svetlošću, tehnikom, mašinom... Novak je slikar po formiranju, između dve njegove beogradske izložbe (prve 1962. i zasad poslednje 1995) proći će više od pune tri decenije usamljeničkog prisustva na ovdašnjoj umetničkoj sceni praćenog brojnim teškoćama pri radu koji po svojoj prirodi zahteva znatna sredstva. Ne mogavši zbog toga ispuniti sve svoje zamisli, prilagodio je tehnologiju kojom je rukovao što jednostavnijim postupcima i umesto previše ozbiljnog pojma istraživanje uveo je u svoju umetnost skromniju ali privlačniju ludičku crtu, sveo ju je na čaroliju igre s nekim nefunkcionalnim strojevima i s pokretnom i pokrenutom svetlošću. Imao je nekoliko vrlo markantnih međunarodnih nastupa i srećnih trenutaka u svojoj nimalo lakoj životnoj i umetničkoj borbi, vrhunac njegove radne biografije čini nastup na svetski značajnoj izložbi kinetičke umetnosti Kinetika u Muzeju XX veka u Beču 1967. na poziv Wenera Hofmanna. Teško da će ikada moći da se u potpunosti rekonstruiše Novakov opus koji bi se, da je to moguće, ukazao u fascinantnim rasponima od ranog apstraktnog slikarstva (prikazanog na ovoj izložbi svega s dva sačuvana rada) do celih veštačkom svetlošću obasjanih luminoambijenata. No ipak postoji (zasad na žalost minimalna) šansa da će se sve što je ovaj marljivi i povučeni izuzetni umetnik uradio i zamislio da uradi naći u koricama jedne vrlo dokumentovane monografije. S druge pak strane, Radović između 1969–72. ima kratku ali spektakularnu karijeru u kontekstu tadašnjih međunarodnih priredbi na temu umetnost–nauka–nove tehnologije. Kao student i potom inženjer elektrotehnike posedovao je specijalistička znanja da se u takve eksperimente upusti. Rukovao je mašinama poput oscilografa, energijama kao što su one koje proizvode laseri, no najprivlačnija njegova invencija ostaje ipak ornamentograf s klatnima i crteži koji su pomoću te jednostavne naprave mogli da se izvedu. Kada je zadovoljio svoju mladenačku radoznalost i kada su se okolne umetničke prilike sasvim izmenile, naglo kao što je i počeo tako je definitivno i prestao s radom u umetnosti. Ali i jedan i drugi, Novak i Radović, markiraju izuzetne problemske prodore u srpskoj umetnosti perioda u kojem su delovali. S njihovim doprinosima i ulogama ovdašnja umetnost beleži dva ažurna prisustva i učešća u onim internacionalnim zbivanjima u kojima su razmatrana i elaborirana neka granična područja prirode umetnosti u okolnostima kada su mnoge njene ustaljene osobine bile dovedene u pitanje, kada su se tome za uzvrat postavljala pitanja uspostavljanja proširenog pojma i dejstva savremene umetnosti.

**Dragomir UGREN:** Izdvojite ključna dela.

**Ješa DENEGRİ:** Teško je izdvojiti samo pojedina ključna dela, potpunije i adekvatnije bilo bi govoriti o celim autorskim opusima i pozicijama koje ti opusi zauzimaju, o ideologijama koje zastupaju. Od ogromnog značaja za posleratnu srpsku umetnost svakako je skulptorski opus Olge Jevrić, kao i celokupni Damnjanov opus iz kojega su ovde, zbog tematike izložbe, bila izdvojena samo dva–tri primera njegovog apstraktnog slikarstva. O doprinosima Novaka i Radovića bilo je reči u prethodnom pitanju i odgovoru. Radovanović je sasvim specifični slučaj kojega bi jednom, kada za to sazru mogućnosti i instrumenti interpretacije, najzad valjalo sagledati u sjedinjenju njegovog likovnog, muzičkog i vokovizuelnog opusa. Ceo kompleks nove umetnosti sedamdesetih kapitalan je za ukupnu problematiku posleratne srpske umetnosti, taj kompleks bitan je ne samo po doprinosima svojih protagonista nego i po posledicama koje uslovljavaju da će se gotovo sva prethodna i potonja zbivanja u srpskoj umetnosti ubuduće morati sagledavati vodeći računa o udelu ovog kompleksa pri razumevanju same prirode savremene umetnosti, njenih brojnih praksi i reperkusija koje takve prakse i njihova tumačenja podrazumevaju. Unutar tog kompleksa područje apstrakcije koje tretira ova izložba tek je samo jedna komponenta od koje je faktički nemoguće odeliti sve ostale module umetničkog rada i ponašanja u opusima istih autora (performansi, akcije, instalacije, fotografije, film, video itd.). Tek pri takvom celovitom uvidu došli bi do potpunijeg izražaja doprinosi Milivojevića, Paripovića, Popovića, Todosijevića i Urkoma, najzad u takvom ukupnom kontekstu našlo bi svoje veoma istaknuto mesto (što je ovom prilikom izostalo iz razloga specifične tematike ove izložbe) svetski značajno i priznato delo Marine Abramović. Pojave koje potom slede vremenski su nam isuviše bliske, možda još nije ni trenutak ni mesto da se izdvajaju i istorizuju kao dovršeni pojedinačni opusi i kao zaključene problemske celine. Tim pre što ova izložba nije imala isključivo retrospektivni karakter nego se u svom najrecentnijem odeljku smelo otvorila ka umetnicima (tačnije umetnicama) najmlađe generacije i time najavila nastavak problemskih linija ove vrste umetnosti u budućnosti. Za zaključak, o ovoj izložbi treba reći sledeće: iako je u nazivu nosila pojam radikalna, to nije bila smotra nekih navodno ekstremističkih pojava i tendencija nego pregled neke normalne i u ovoj sredini već dovoljno dugo i duboko ukorenjene umetničke produkcije; iako je za sobom povlačila pojam druga linija i nastojala da taj pojam redefiniše u



novonastalim prilikama, ovo nije bila izložba neke navodno alternativne ili sekundarne umetnosti u odnosu na neku navodno središnju i centralnu. Ova izložba, zapravo, potvrđivala je, otkrivala je i zagovarala je vrednosti u umetnosti, jedino o čemu zaista vredi govoriti jesu vrednosti, tačnije problemske vrednosti same umetnosti a ne statusne vrednosti stečene bilo kakvim izvanumetničkim povodima i razlozima. Možda se dosad nije dovoljno imalo u vidu da u savremenoj srpskoj umetnosti postoje takve vrednosti ili da se pak tako mogu iščitati one postojeće vrednosti na koje je ova izložba samo delimično ukazala (a koje bi bile još sugestivnije predstavljene da je to inače krajnje nepodesni izlagački prostor dozvolio), te stoga verujem da su se jedino otuda, a ne iz nekih zlih namera, javili brojni nesrećni nesporazumi koje je prijem ove izložbe izazvao u javnosti.

Projekta(r)t br, 8/9, Novi Sad 1997, str. 49–53

## ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ

**Opišite vaše viđenje 'Projekta Mondrijan'.**

Projekt Mondrijan nastao je kao rezultat međusobnog prepoznavanja trojice umetnika i jednog kritičara i iz osećaja da je njihov rad specifičan u odnosu na veliki deo tadašnje likovne produkcije, pri čemu posebno mislim na onaj deo koji bi potpadao pod pojam apstraktnog slikarstva. Prvobitna ideja Nikole Pilipovića da jednom izložbom obeležimo 120 godina od rođenja Pita Mondrijana uz očito korespondiranje naših radova, dospela je do završne razrade u formi projekta kroz niz razgovora koje smo u to vreme imali sa Ješom Denegrijem. Postajalo je sve jasnije da bi te dve izložbe koje smo spremali mogle da budu nešto više od obične prezentacije novih radova. Iako je u samim nazivima obe izložbe ostao izvestan memorijalni prizvuk (izložbe su zvanično imale naziv Mondrian 1872—1992) osobenost našeg rada i podatak da smo napravili dve izložbe sa različitim radovima ali u okviru jednog koncepta eksplicirala su jedno šire značenje ovih naših izložbi — kao 'Projekat Mondrijan'.

Što se samih radova tiče oni su nastali pre nego što je rođena ideja o ovom projektu i nisu blisko i jedino vezani za Mondrijanovu slikarsku ili ideološku doktrinu već su nastali iz naših osobenih, pojedinačnih evolucija i referiraju na mnogo širi svet umetnosti čiji je Mondrijan, naravno, bitan deo. Naš rad nije dakle bio bavljenje Mondrijanom u smislu variranja elemenata iz njegove ekonomije plastičnih sredstava, već pokušaj da, unutar postojećeg sistema pikturnih, estetičkih i kulturoloških kodova i spoznaja, kojeg je Mondrijanovo delo samo jedan deo i preko kojih se njegov rad posmatra iz vizure umetnika sa kraja dvadesetog veka, ispitamo mogućnosti daljeg bavljenja slikarstvom apstraktne forme. Na mene su, recimo, u to vreme neposrednije uticali Federle i Förg nego Mondrijan, dok je rad Zorana Naskovskog bio bliži Rajnhardu ili Maljeviču. Jedino je Nikola godinama bio zaokupiran Mondrijanom premda je u njegovim tadašnjim radovima uočljiviji bio uticaj Barneta Njumena ili Rajmana. Ali ono što je najbitnije za tadašnji rad sve troje nas je to da on nije bio tipični eklektizam karakterističan za izvesne postmodernističke procedure već on, iznad svega ima, za svakog od nas

pojedinačno, svoju osobenu genezu i nastao je u višegodišnjem procesu konstituisanja, pročišćavanja, redukcije i sinteze likovnog jezika i mišljenja. Mislim da je to najbolje osetio Zoran citirajući Mondrijana u našem prvom katalogu za izložbu u Pančevu: "Ako ne možemo da oslobodimo sami sebe, možemo bar da oslobodimo naše viđenje, koje saznaje."

Iako se danas o značaju 'Projekta Mondrijan' može govoriti još uvek i skoro sasvim u hipotetičkom smislu, ipak mislim da je njegov prevashodni značaj bio u tome što je predstavio jedan, za ovu sredinu, nov pristup apstraktnom slikarstvu različit od tada (a delom i danas) aktuelne apstrakcije lirskog ili narativnog tipa ili naslikane geometrije, što je uz radove još nekih mladih umetnika doprinelo uspostavljanju jednog, za ovu sredinu isto tako novog, kritičarskog i teorijskog diskursa, gde kritičar po prvi put aktivno učestvuje sa umetnicima u osmišljavanju i realizaciji jednog koncepta ili ideje.

Na žalost dejstvom specifičnih erozivnih faktora svi naši radovi sa izložbe 'Projekat Mondrijan' u SKC-u uništeni su ili ozbiljno oštećeni nakon izlaganja na izložbama "Rane devedesete". Zoranovi i moji pokušaji da dobijemo oštetu za uništene i oštećene radove od ljudi i institucija koje su organizovale izložbu u Podgorici, sa koje su nam vraćeni oštećeni radovi, nailazili su na nemoć i ciničnu ravnodušnost tog drugog lica ovdašnje umetničke i oko-umetničke scene koja toliko želi da liči na svetsku a, zahvaljujući upravo tome što to nije, zatvorena u sigurnost ovog sistema koga verovatno deklarativno prezire, vrši recidive iz prakse tog istog i ranijeg sistema kada je u pitanju odnos prema umetnicima i njihovim delima koje inače, verovatno isto tako deklarativno, ceni i smatra značajnim. I tako dok je većina naših radova sa izložbe 'Projekat Mondrijan' u SKC-u fizički nestala, nastavlja se njihov simboličko-metaforički život kroz povremeno vaskrsavanje pojma 'Projekat Mondrijan' u raspravama među kritičarima ili kao nedavno pokušaj falsifikovanja jedne istorijske činjenice u jednom od tekstova za katalog nedavno održanog 19. memorijala Nadežde Petrović.

**Ukažite na evoluciju vaših slikarskih istraživanja.**

Posle završetka Akademije pa sve do 1991. godine bavio sam se crtežom i slikom u okviru figuracije progresivno reduktivnog tipa razvijajući jedan likovni

jezik koji je postepeno sebe uspostavljao kao samosvojan prelazeći put od čiste linije i površine potpuno referentne prema svom objektu, preko linije i površine kao znaka ili simbola (krst, trougao), do apstraktne linije i površine bez uočljive reference na objektu ili neku drugu realnost osim na ostale elemente crteža—slike ili na ono što postoji kao memorisani kodovi globalnog sveta umetnosti i kulture.

Početkom 1991. radim prve apstraktne slike tehnikom ulja na platnu. Koristim crnu, oker, narandžastu i crvenu boju. Moram reći da je geometrija koja se pojavljuje u mom radu (iako forme na mojim slikama nisu strogo geometrijske) samo logička posledica procesa razvoja formalno-jezičkih elemenata mišljenja a ne ultimativna entropijska igra geometrijskim oblicima. Vođen potrebom za jasnoćom izraza izbacujem boje i koristim samo crnu i belu. Kompoziciju slike organizujem dominantnom horizontalom i vertikalom.

Godine 1993. radim prve monohromne slike. Prvo su to bile bele slike manjeg formata (akrilik na juti) a kasnije mešam crnu i belu boju dobijajući određeni optički poremećaj plošne površine slike. Godine 1994. za izložbu u Narodnom muzeju ("Na iskustvima memorije") radim ambijentalnu instalaciju sastavljenu od dve monohromne, crne slike—objekta fiksiranih na zid i pratećeg elektronskog zvučnog ritma. Godine 1996. realizujem rad sličnog tipa u galeriji "Zlatno oko" i u Paviljonu Veljković u okviru projekta "Tendencije devedesetih — hijatusi modernizma i postmodernizma". Ovaj put umesto slikarskog platna po prvi put koristim jedan sintetički materijal — crnu gumo-plastiku. U ovom radu kao i u radu iz Narodnog muzeja, problemsko težište je pomereno sa slikarskog plana na plan konceptualnog bavljenja izvesnim problemima vezanim za identitet i percepciju slike kao slike ili objekta, njenom odnosu prema fizičkom prostoru u kome se nalazi, problemu tenzije između materijalnosti i apstraktnosti podloge i slikane površine.

Još 1995. godine radim prve slike sa providnim i poluprovidnim površinama. U junu 1996. pravim izložbu radova sa tom problematikom u galeriji SKC-a. Na tim slikama—objektima svi fizički elementi koji konstituišu takvu sliku—objekt kao i njihova fizičko-optička svojstva otkriveni su i vidljivi. I sam neposredni fizički prostor oko i u slici sa svojim elementima i svojstvima (svetlost, boja zida) aktivan je deo rada.

U radu koristim materijale različitih optičkih, taktilnih i fizičkih svojstava kao što su paus papir, polietilenska folija, providna i neprovidna mekana i tvrda guma, puna tvrda plastika, štamparska folija koja i propušta i reflektuje svetlost, mašinska mast, vazelin, uljana boja.

Može se reći da ako sam do 1994. prešao put od objekta do apstraktne forme, karakterističan za istorijski razvoj Moderne, od 1994. sa radom "Mondrijan 1994" i narednim radovima na izvestan način idem obrnutim smerom od apstraktne slike prema objektu, s tim da ovaj put objekat nije forma koja se pojavljuje na površini slike, već sama slika postaje objekat.

**Ukažite na razliku između mondrijanovskih, crnih monohromnih i prozirnih slika.**

Slike koje sam radio tokom 91. i 92. godine sa kompozicijom horizontalnih i vertikalnih površina a koje su izlagane na izložbama "Projekt Mondrijan" pripadaju tradiciji modernističke slike u smislu da je slika kompleksna kako materijalna tako i mentalna tvorevina koja doduše ima svoju objektnost ali se kao poseban entitet na njoj izdvaja njena površina integrisana od podloge i na nju nanese slikarske materije — boje, koja takođe ima svoju samosvojnost kao materijalna stvar, i percipira se kao dvodimenzionalna, netransparentna ploha. Za recepciju takve slike kao slikarstva bitna je samo ta njena spoljašnjost dok su ostali fizički elementi slike (prostor koji ona zahvata, odnosno njena trodimenzionalna objektnost i materijalnost njenih konstruktivnih elemenata) uglavnom nerelevantni i pripadaju drugom prostorno-vremenskom kontinuumu. Za razliku od takvog pristupa slici gde se slikarski problemi rešavaju unutar tako određenog prostora slike u radu "Mondrijan 1994" sa izložbe u Narodnom muzeju fenomen slike je razložen i dekonstruisan u jednu širu smisaonu celinu. Slika se sada pojavljuje ne kao originalno i neponovljivo delo nego kao reproduktibilni modul i kao jedan od plastičnih elemenata kompleksnog ambijentalnog rada. Pošto su te slike metalnim pločicama fiksirane na zid, njihov položaj u fizičkom prostoru muzejske prostorije je precizno definisan i time je prostor kompetencije slike sa njene površine proširen na sve dimenzije njene objektnosti pa ona preuzima i status objekta.

Razlika između crnih monohromnih slika iz Narodnog muzeja i crnih monohromnih

slika iz "Zlatnog oka" i Paviljona Veljković je u tome što me je u ovom drugom radu više interesovalo ne šta slika može da bude i kako može da se njome manipuliše, već njena kompleksna priroda, svojstva materijala i materije od kojih je načinjena, njihov odnos i njihovo dejstvo na efekat slike, odnosno ono nevidljivo ali suštinsko što čini jedno delo ne samo materijalnom nego i duhovnom stvari.

Razlika između prozirnih i crnih monohromnih slika je u drugačijem određenju površine slike koja ovaj put gubi još jednu svoju ontološku instancu, odnosno gubi svoju neprozirnost i karakter slikarske podloge, postajući samo jedna opna koja deli prostor na prostor ispred slike, prostor u slici i prostor iza slike. Crne slike su slike sa optički nepropusnom površinom. Svetlost se odbija od njihove sjajne površine. Za razliku od toga, providne slike propuštaju svetlost u oba smera tako, kao i crne slike, delimično reflektuju ali i delimično upijaju svetlost.

**Objasnite vaš pristup materijalu.**

Moj pristup materijalu se vremenom menjao. Dok sam koristio klasični slikarski postupak izbor materijala je unapred bio određen mojom odlukom da radim uljanim ili akrilik bojama na prepariranom platnu razapetom na blind-ram i tu nije bilo nekih značajnijih variranja. Tek radeći na radu za Narodni muzej tražio sam i birao materijal koji bi upotrebio za pločice — nosače kojima bi slike bile pričvršćene na zid. Odabrao sam čelične pločice i crno bruniranje. Crna uljana boja na platnu je odabrana kao veza sa crnom pravougaonom površinom na Mondrijanovoj slici. Za rad u "Zlatnom oku" takođe sam imao jasnu koncepciju kako rad treba da izgleda ali zbog dimenzija koje sam hteo da te slike imaju nisam mogao da nabavim materijal koji sam najviše želeo, a to je trebalo da bude crna, debela, sirova guma. Zato sam odabrao materijal koji je bio najbliži tome a koji pri tom nije remetio zamišljeni efekat rada. Za razliku od ova dva slučaja kod prozirnih slika, ideji o tome kakve konsekvence svojstva nekog materijala mogu imati na prirodu rada prethodilo je slučajno otkrivanje providnih gumenih i plastičnih materijala i nešto kasnije svest o njihovim začuđujućim, prikrivenim estetskim kvalitetima. Dakle, uglavnom razmišljam o materijalu odnosno mediju u kome bih realizovao neki rad, na dva načina: ako imam neku određenu ideju ili koncepciju rada i upoznat sam sa prostorom u kome bi rad bio realizovan,

počinjem da razmišljam o materijalu koji bih mogao da upotrebim bilo da je to neki novi ili materijal koji već poznajem. U drugom slučaju otkrivanje novog materijala ili nove mogućnosti upotrebe poznatog materijala povedu me da svoj rad usmerim u pravcu koji mi se do tada nije ukazivao ili ka sasvim novom tipu rada. Nikada ne koristim neki materijal samo zato što mi se kao takav dopada, već uvek razmišljam o tome kakve konsekvence taj materijal i njegova svojstva mogu imati na rad kao krajnji rezultat, njegov izgled, govor i dejstvo.

**MARIJA VAUDA**

**O radu u "Cvijeti Zuzorić" — intencije**

Uputstvo za čitanje rada je u njemu samom. Tu, u fantazmu—sceni, preuzeti ulogu subjekta je i ulog za strastan odnos. Samim tim zavesa je podignuta za čin intencije, za odgovornost intencije, za disciplinu intencije.

U radu EXCLUSIVE staklo je upotrebjeno kao pregrada za telo, prolaz za pogled, podloga za tekst. Staklo je naslonjeno preko daske tapacirane satenom kao zaštićenog, rizičnog mesta egzistencije sa kojom se sustižu sinonimi i antinomi reči Exclusive: 1. incompatible, excluding, barring; 2. restrictive, snobbish, fastidious; 3. single, sole, only, special; 4. select, narrow, clannish, selfish, illiberal, uncharitable; 5. fashionable, chic, aristocratic, choice, ispisane plavim parafinom. Zatvoreni prostor višestrukog teksta (tekst stakla, tekst tapacirane daske, tekst teksta) određen je postupcima u kojima samo svest o njima čini moj jezik—realnost.

Kruženje, preklapanje, razilaženje formalnih segmenata, ne samo ovog rada, traži ambiciju i onih, uglavnom potisnutih vitalnih procesa: emotivno, stomačno, samosvesno prisustvo.

Prozirnost i ogledanje su suprotstavljeni načini odnosa.

Drugi rad na ovoj izložbi je UGAO. Nadovezuje se na UGAO I: dve čelične ploče 50x100x0,5 cm, premazane kompaktnom grafitnom masnoćom, i na UGAO II: dve čelične ploče 50x100x0,5 cm, prelivene mašinskim uljem. U oba slučaja ploče su pod pravim uglom na podu. Čelik i gestualni postupak

## JEDNA RADIKALNA ISTORIJA

nanošenja masnoće koja ga razbija, spaja bez nasilja, je scena za pravo na artifičijelni prestup.

Zamenivši materijal ogledalima istih dimenzija, isto postavljenih, fokusiram izbor izolacije u sebe—jeziku (parališem svaki drugi postupak) gde se jedino može odigrati ona barokna i asketska drama individue, drama njene vere. U spoju horizontale i vertikale ugla, a smešteno na pod odakle se u ogledalu, u pogledu—suočenju čovekova visina proverava.

**Post anti form**

Kroz istoriju (ne samo) vizuelnih (i ne samo) umetnosti preispitivala se, razgrađivala, obnavljala forma kao sudbinsko mesto, nadređeni zakon, kroz koje se odvija život sam, bez obzira da li ga mi vidimo ili ne, da li ga znamo ili ne... Forma je institucija. Vera u formu je vera u svrhovitost, dostojanstvo i odgovornost za život. Pošto je vera put sumnje, put paradoksa, put otkrića, i put forme—status institucije je složen, upitan, u kretanju. Kritičan odnos prema instituciji je jedno prokvljeno, živo, mada opasno mesto institucije.

Umetnik mora biti angažovan, umetnost mora biti angažovana. Fenomeni trenutka, činjenično stanje raspadanja, truljenja, perversije, čitanje nabreklih simptoma pretvaraju se u umetnička dela—mimize. Reciklažne slike hiperobežanih dijagnoza gomilaju se do neprozirnosti. Ovaj mimetički, često nekrofilski angažman nije i moj angažman. Uobrazilja—umetnost koju ja moram da gradim je uspostavljanje njene realnosti. Ona se uspostavlja kroz moj rad tautološki najdalje tražeći svoja najbolja stanja. Tačke mojih najboljih stanja su moja dela.

**Apstraktno—antiforma—telesno**

Apstraktno je konkretno  
Antiforma je telesno  
Telesno je apstraktno  
Apstraktno je apstraktno  
Antiforma je antiforma  
Telesno je telesno

Od samostalne izložbe MV 1994 (instalacija), do ove poslednje, još u toku, zajedničke, isto u Domu omladine *Retoričke figure devedesetih* (fotografije), prelazim put stroge usredsređenosti u disciplini gde svaki rad od performansa do skulpture, od slike do fotografije, gradi odnose iz sebe, ka sebi, i najzad onaj odnos koji prethodi svemu — to je prizivanje mog glasa. Prizivanje sopstvenog glasa je ključni razlog i ključni

svedok analitičkih postupaka za uspostavljanje zatvorenog, razvijajućeg dijaloga. Sloboda kretanja je uvek izborna. Zahtev za davanjem (žrtva) je ono čime me je svaki rad prevazilazio. Moj život postaje drugačiji... Iz bezbedne lepote u nebezbedan smisao.

## NIKOLA PILIPOVIĆ

**Projekat Mondrijan**

Projekat Mondrijan podrazumeva izložbe održane u Pančevu i Beogradu tokom 1992. godine. "PIET MONDRIAN 1872 — 1992" bio je naziv izložbi koje kasnije postaju PROJEKAT MONDRIJAN. Možda bi odgonetanje ove transformacije sa imenima moglo da ukaže i na evoluciju same početne ideje nastale iz umetničke prakse Nikole Pilipovića, Aleksandra Dimitrijevića i Zorana Naskovskog koja ulaskom u galerije, praćene teorijom (tekstovi u katalozima Ješe Denegrija) čini iskorak iz tadašnjih dešavanja u umetnosti.

Najvažnije od svega je da se odmah ukaže da bavljenje Mondrijanovim delom (opusom) u mom slučaju nije analogno postupcima umetnika koji su se bavili: citiranjem, reciklažom, kolažiranjem... itd., da to, dakle, nije postupak koji distancirano ili ironično "barata" umetnikovom zaostavštinom. Da bih shvatio odakle potiče mreža (raster) morao sam da proučim kubizam... horizontala i vertikala su konvencije koje ništa ne znače ukoliko se ne zna zbog čega su upotrebljene u poretku jednog sistema/jezika, u ovom slučaju neoplastičkog. Način na koji je Mondrijan konstituisao svoj jezik, traženje i konstituisanje svoga jezika na temeljima nekih od elemenata neoplastičkog, suština je mog bavljenja Mondrijanom.

Biti "mondrijanovac" ne znači ništa. Učiti od njega može da ima smisla ako se to učenje shvati, kako bi se to u drugim prilikama reklo: "kao studija".

Kroz sličan proces učenja (samo što u njihovom slučaju uzor nije bio pre svih Mondrijan), prošli su Dimitrijević i Naskovski. Godišnjica rođenja bio je formalni razlog da predložim izložbu koja bi pored odavanja počasti ovom umetniku skrenulo pažnju i na specifične, a tada zapostavljene umetničke pojave (redukovano, apstraktno, geometrijsko

slikarstvo). Možda snagu dobrog upućenja podržavaju, ponekad, i okolnosti? Činjenica da Narodni muzej u Beogradu poseduje Mondrijanovu sliku, da o toj slici postoji, do naših kataloga nepreveden na srpski, esej H.L.C. Jaffe: *Piet Mondrian*, Kompozicija II, 1929. (prevod u katalogu Vera Štulić) elementi su koji upotpunjavaju opseg poduhvata. Reprodukција ove slike u katalozima je bila simbolična tačka oslonca Projekta. Mada ova, konkretna slika nije bila referenca za slike koje sam izložio u okviru Projekta Mondrijan, ona je poslužila da shvatim da Projekat ima poredak koji se gradi i razvija uporedo, iz, ili u bližem ili daljem dosluhu sa konkretnim artefaktima koji ga pokreću. Svest o Projektu se sliče, a uslov za njegovu snagu je energija i znanje svih njegovih tvoraca. U tom smislu je doprinos Ješe Denegrija vrlo specifičan i paradigmatičan.

**Monohromatsko i geometrijsko**

U radovima koji imaju elemente geometrije koristio sam ukrštenu horizontalu i vertikalu kao ostatak rastera, njegov poslednji trag ili znak. Površine iza ovog znaka su ogoljene kroz vidljiv proces njihovog konstituisanja (vidljiv potez na osnovi/platnu). U intenciji je to bilo razlaganje neoplastičkog koda do mesta njegovog raspada—involucija tog koda. Tu je mesto sa kojeg se pikturalno u klasičnom smislu (integralna slika, sa interakcijom određenog broja elemenata, koji tek tako, uodnošeni proizvode moguća značenja) prelazi kroz seriju "Belih slika" u slikarstvo u kojem su podloga, posrednik, potez dovedeni do relativne autonomije. U belim slikama podlogu (na simboličan način) poništavam tako što je mesto nanošenja bele ne-boje pozadina ranije urađenih slika. To platno, u fizičkom smislu i dalje ostaje podloga, ali za mene sada prvenstveno kao mesto na kojem dolazi u povlašćenom trenutku do nastanka umetnosti. Bele ne-boje su ostaci iz ostave (razni akrili, polikolori, uljane ili ručno pravljenе bele na bazi cinvajsja). Nije mi bio važan njihov vizuelni učinak, već činjenica da pripadaju u svojoj različitosti jednoj, u klasično shvaćenoj slikarskoj hijerarhiji, zajedničkoj klasi—klasi posrednika. Važan je bio trenutak nastanka ovih slika, izuzetost njihovog pojavljivanja. One su bile svedoci, emanacija, egzistencijalnih stanja koja su za mene u svom ultra-fizičkom nivou podnošljive jedino kao umetnost.

Raspon uspostavljenog jezika je potencijalno beskonačan, broj elemenata

u okviru tog jezika, koji mogu da se kombinuju, takođe. Privid nestabilnosti, klizanje meta-estetičke prirode ovih slika u privid estetskog je mesto na kojem se pojavljuje rad *Novi Beograd*.

Mogućnost da izložim svoj rad pored Mondrijanovog bila je i prilika da kroz sučeljenje dva vizuelna sistema različitog reda (jedan kao konstitutivni deo modernizma i drugi u konstituisanju) dovodeći ih i doslovno u istu ravan pokažem do kakvih razlika/sličnosti može doći. Nisam pri tome imao na umu da su to i vremenski udaljeni radovi — između njih je bila tada fizička distanca (pre postavljanja svoga rada nisam mogao da, zbog tehničkih razloga, bilo šta popravljam ili dorađujem). Nije bilo mogućnosti, dakle, da se uspostavi složeni mehanizam dijaloga: na Mondrijanovo "pitanje" ponudio sam "odgovor". Ako je rad *Novi Beograd* ultra-realnost, a *Kompozicija II* neoplastička "prava realnost", onda je simultano iščitavanje ovih realnosti prostor u kojem jedan poredak realnog u sudaru sa drugim i u suštinskoj (vremenskoj) odeljenosti počinje monolog/preispitivanje. Jedinstvo (harmonija) suprotnosti i DNK jednog, manuelno i mašinsko, intuicija i misao, investiranje i simbolično vraćanje investiranog i investicija bez vraćanja, moralisanje i dijagnoza, artifičijelnost koja unazad dopire do romantizma i romantično kao sudbinsko, komunikativnost i hermetičnost... Početak i kraj veka.

#### Anti-form

Rad u umetnosti je "... da se vidi kako se forme otkidaju od uzroka i ciljeva i ustanovljuju dovoljan sistem vrednosti" (R.Bart). Ono što činim jeste stvaranje uslova da se umetnost pojavi. Ovi radovi deluju kada se forma obrne stvarajući pri tom obrtu *višak* koji izvan umetnosti ne postoji. Ne postoji umetnost koja nema ovakav višak, ili, ono što ga nema nije umetnost.

Moguće je prepričati proces koji preko niza formalističkih postupaka dovodi do ovog fenomena. Na primeru rada (fotografija) koji sam nazvao *Portret umetnika sa crnim kvadratom*: kvadrat kose iznad čela, ostatak glave obrijan... Višak u ovom radu je paralelnost/istovetnost funkcije pogleda (umetnika—subjekta) i filma u foto-aparatu: film stvara realnost kao i pogled. Sve ostalo je scenografija za susret koji proizvodi zastoj u realnosti *ultra-realnost*. Rad *Veo slike* je potpuno situiran u *ultra-realni* prostor. On je višak u odnosu na

sve druge realnosti osim sebe. On upošljava pogled, telo, misao i ostaje nedosegnut jer je sav u višku. Pri tome (gledano odozgo) to je forma koja se piramidalno širi u prostoru matematičkom progresijom od nulte tačke (ugao) prema potencijalnom beskraju.

Insistiranje na formalnoj disciplini dovodi rad *Veo slike* do okončanja na izložbi u Domu omladine (Retoričke figure devedesetih). Elementi koji su sačinjavali rad *Veo slike* izveden u Paviljonu Veljković (najloni) sada su poslužili da se na njima pojave i ponište *patterni* XX veka: krst, raster i proizvod prolijanja boje—*dripping*. Kroz ritualnu koreografiju/scenografiju otvorio sam prostor koji emanira *ultra-realnu* supstancu *umetnost*.

#### Izložbe

Od PROJEKTA MONDRIJAN (1992), izložbama u Novom Sadu u okviru serije *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, izložbom u Paviljonu "Cvijeta Zuzorić" *Primeri apstraktno umetnosti—jedna radikalna istorija* i izložbom u D.O.B. *Retoričke figure devedesetih*, kroz afirmaciju nekih od temeljnih načela modernizma: projekat, utopija, remek-delo, originalnost... itd. koji prožeti iskustvom postmoderne epohe koju živimo neminovno dovode do novog kvaliteta (sada smo u prelaznom periodu koji ima radne nazive poput *Druga moderna*, *Neomoderna* ... itd.) pokazali smo da se etička (estetska), egzistencijalna, znači umetnička pitanja,

više ne rešavaju na nivou domišljanja i propozicija neokonceptualističke provenijencije, nego ulogom koji podrazumeva potpuno davanje (sudbinsko) energije, znanja, sebe... To je u stvari i način da se održi dignitet pojedinca, a time i da se stvore uslovi da se jedna marginalna kultura dovede u aktuelne tokove svetske umetnosti.



prefinjenih manuelnih postupaka u kojima se obavljaju neki sasvim lični "zadaci". Za razliku od "geometrijskih" izraza u slikama istorijskog modernizma i avangarde, gde su geometrijski oblici nosili velike metafizičke i socijalne utopijske projekte, geometrija u slikarstvu devedesetih označava jedino umetnikov prisutni mikrosvet tj., kako navodi Denegri, *onaj jedini svet kojim savremeni umetnik moče da vlada u zamenu za odsutni okolni makrosvet u kojemu ni umetnik ni umetnost više ne nalaze mesta i uloge svojih efektivnih učestvovanja.*

#### PRIMERI APSTRAKTNE UMETNOSTI JEDNA RADIKALNA ISTORIJA

(Autori : prof. Ješa Denegri i Miško Šuvaković,  
8. avgust-15.septembar 1996, Umetnički paviljon Cvijeta Zuzorić)



Ljubomir Micić, Kola za spasavanje, 1922.

Ukoliko pokušamo da retrospektivno sagledamo proces umetničkog razvoja u jednoj neparadigmat-skoj sredini, koja se ipak razvija u kontekstu evropske umetnosti, vrlo teško se može održati balans na tankoj i jedva vidljivoj liniji koja deli dva suprotna (u našoj istoriji umetnosti veoma zastupljena) i suprotstavljena pristupa, oba, strogo gledano, metodološki nepotpuna.

Jedan od pristupa koji je moguće nazvati *unutarnjim pristupom* sagledava čitav fenomen u uskim lokalnom okvirima. Iz tog ugla, previda se anahronost određenih pojava pa se o njima govori kao o pionirskim, a ne zakasnelim pojavama. Takođe se događa da u pojedinom periodima deluje veći broj umetnika koji ispoljavaju određenu umetničku ideju, referentnu u aktuelnim evropskim tokovima, koji, pak, imaju sasvim prosečno i „ublaženo“ mišljenje u odnosu na datu ideju. Govoreći o ovim radovima, kritika često zatire trag te ublaženosti - ili tako što govori zaobilazno i insistira na opštim mestima, ili tako što investira "nepostojeće" sadržaje i značenje u delo koje samo delo ne može da podnese. Drugi pristup koji je moguće nazvati *spoljašnjim pristupom* podrazumevao bi sagledavanje umetničkih procesa jedne male sredine u poređenju sa velikim evropskim tokovima, pri čemu bi se uzimao u obzir samo onaj mali broj radova koji uspeva da izdrži konkurenciju istorijskih kriterijuma. Iz te pozicije se zapada u „micićevski“ sindrom: iz celokupne domaće produkcije toga doba izdvajale bi se, tako, samo grafike Mihajla S. Petrova i dve slike Jovana Bjelića s početka treće decenije. Izgleda da je to sindrom i ove izložbe. U tom slučaju se takođe ne predočava objektivna umetnička situacija sredine koja se razmatra, već samo eklektička situacija koja zanemaruje neke individualne, izdvojene i intimne tokove koji ne samo da zaslužuju pažnju, već i uslovljavaju interpretaciju poetike "izabranih" umetnika i neminovno grade složeniju sliku umetničkog toka toga vremena. Istorija umetnosti konstruisana na strogoj ili radikalnom isključivanju onih pojava koje ne zadovoljavaju visoke umetničke standarde je takođe metodološki neispravna, jer se zasniva na semantičkoj intervenciji koju, opet, ne podnosi sama istorija.

Sa druge strane, problem apstrakcije u umetnosti je jedno veoma veliko i značajno poglavlje, ne samo u dihotomiji apstraktno-konkretno ili realno-apstraktno u umetnosti XX veka, već i u „starijoj“ umetnosti u kojoj je, bez obzira što su se određene epohe koristile predstavljajkim metodama, problem apstrakcije bio uvek latentno prisutan. U prvim teorijskim spisima posvećenim apstraktnoj umetnosti Vasilija Kandinskog, prisutno je problematizovanje apstrakcije u umetnosti kroz pojmove "velika apstrakcija" i "veliki realizam". Kandinski tada primećuje kako se radi o dva pola koja su zajedno usmerena ka jednom istom cilju i zato se između ovih dvaju antipoda mora staviti znak jednakosti (Realizam=Apstrakcija, Apstrakcija=Realizam). U tom smislu, potpuna spoljašnja različitost postaje potpuna unutrašnja jednakost, jer kao što u realizmu nije važan predmet niti njegova ljuska, već samo njegov unutarnji zvuk, tako ni apstraktni oblici nisu važni kao takvi, već je njihov život samo njihov unutarnji zvuk. Apstrakcija je, dakle, još sa prvom apstraktnom slikom sagledana polemički i problemski, što je u današnjem vremenu, na jednoj liniji koja je bliska Kandinskom, postalo još očiglednije sa postmodernističkom obnovom figure, unutar koje se ne može govoriti o predstavnosti ni mimetičnosti već o oblicima apstrakcije.

Pojam apstrakcije na ovoj izložbi, međutim, nije problematizovan kroz metodološki vrlo različita rešenja koja je zabeležila umetnost u svom istorijskom toku, a koja se sva završavaju na jednom opštem mestu koje bi glasilo: *svaka umetnost je apstraktna i svaka umetnost je konkretna*. Na ovoj izložbi problem apstrakcije u umetnosti je predočen fragmentarno kao suma svih onih umetničkih ostvarenja koja su nepretstavljajka, nefiguralna i počivaju na jakoj konceptualnoj zamisli. U tom smislu su na izložbi prisutna neka umetnička ostvarenja ranog modernizma, avangardna umetnost, neoavangarda, konceptualna umetnost, zatim neo-geo umetnost osamdesetih i veliki broj savremenih umetničkih ostvarenja koja uvažavaju gore navedene parametre (nepredstavnost i konceptualnost) pa se tako nadovezuju (tj. vrlo su bliska) istorijskim modelima umetnosti do devedesetih godina.

#### JELENA VESIĆ



Neša Paripović,  
Zamak II, 1970.

**Dragomir Ugren**  
**Glavni urednik časopisa "Projekart"**

Beograd, 14. 10. 97.

Poštovani Ugrene,

*Intervju sa Stephenom Bannom sam predao Ješi. Ukoliko želite da ga objavite mogu Vam dati i neke ilustracije. Takođe Vas molim da u sledećem broju časopisa "Projekart", a povodom intervjuja sa Miškom Šuvakovićem objavljenim u prethodnom broju, objavite sledeće:*

U broju 8/9 (1996) časopisa "Projekart" objavljen je dugačak intervju sa dr. Miškom Šuvakovićem u kom on nalazi za shodno da reaguje na prikaz njegove knjige "Asimetrični drugi" koji sam objavio u dnevnom listu "Naša Borba" (negde u oktobru 1996.). Ovlašne kvalifikacije i celokupan izgled ovog nazovi intervjuja (više monologa, ili manifesta), kao i to da se u njemu reaguje na članak objavljen u jednoj sasvim drugačijoj novini, ne zavređuju reagovanje. Ali možda je to upravo ono s čim dr. Šuvaković računa. Zbog toga treba reći par reči.

U svojoj reakciji na "verbalni linč", kom on smatra da je izložen (u šta uključuje i moj prikaz), dr. Šuvaković ni na jednom mestu ne dovodi u pitanje ni jednu jedinu reč napisanu u članku koji napada, već se obračunava direktno sa mnom, kao i sa Jovanom Despotovićem, kao eksponentima nekakvih struktura moći, nazivajući me činovnikom Centra za savremenu umetnost koji predstavlja, ponaša se (ili želi da predstavlja) "najveću ekonomsku moć na umetničkoj sceni". Dr. Šuvaković verovatno zna da činovnici neke firme (pristajem dakle na tu kvalifikaciju) nemaju moć na koju on cilja, već je imaju oni za koga ti činovnici rade. U slučaju Centra za savremenu umetnost, dr. Šuvaković kao njegov redovni "abonent" sigurno vrlo dobro zna da ja nisam član nikakvog tela koje određuje finansijsku pomoć umetnicima, niti politiku Centra, već to čini SAVET Centra i upravni odbor Fonda za otvoreno društvo. Igrom slučaja u Savetu Centra su i njegovi vrlo bliski saradnici, i urednici "Projekarta". Šuvaković dalje kaže da mu je nezavisna uloga "slobodnog strelca" privlačnija od "etničkog, finansijskog i birokratskog tima" (što se opet valjda odnosi - izuzev nadam se onog "etnički" - na Centar za savremenu umetnost). Ne samo da tek nekoliko redova iznad dr. Šuvaković govori o svojim izložbama kao rezultatima tima koji je na njima radio "strasno i do poslednjeg daha", nego ovde treba podsetiti i na činjenicu da su mnoge od knjiga/monografija koje je Šuvaković napisao u poslednjih godinu dana, objavljene uz pomoć Centra za savremenu umetnost i raspoložnosti Saveta da podrži njegove projekte, kao što i časopis "Projekart", kao glasilo Šuvakovićevo "Weltanschauung", finansijski podržava Fond za otvoreno društvo. Da bi neko bio nezavistan, i time se ponosio, ipak su potrebni neki sponzori ili bar porodično bogatstvo. Međutim, kao birokrata sa sedmočasovnim radnim vremenom, tu privlačnu nezavisnost nikada neću shvatiti.

Na osnovu Šuvakovićevo intervjuja neko ko nije pročitao moj prikaz objavljen u dnevnoj novini, ne može stići nikakav drugi utisak osim da je reč o tzv. "pljuvačini" kojom se Šuvakoviću, kako on kaže "oduzima glas". Niko ne može, niti je to bila moja namera, oduzeti glas jednom toliko produktivnom piscu o umetnosti kakav je dr. Šuvaković, moja namera je samo bila da ukažem na mane takve produkcije isključivo kada je kvalitet teksta u pitanju. Međutim Šuvaković ne polemizuje s mojim tekstom kao što sam ja činio s njegovim već me neargumentovano etiketira dok sebe predstavlja kao žrtvu neke institucionalne zavere. Na kraju, nadam se da u svom prikazu nisam nigde bio nekorektan, kao što je bio Šuvaković kada je moju kritiku stavio u istu ravan sa tekstom jednog od eksponenata srpske kulturne desnice (Dejan Đorić). Svako ko poznaje moje političko opredeljenje, zna da preko ovakvog poređenja ne mogu da pređem.

S poštovanjem,

*B. Dimitrijević*  
 Branislav Dimitrijević


Dragomir Ugren  
Glavni urednik časopisa Projekart  
Fruškogorska 43  
21000 Novi Sad

Poštovani gospodine uredniče,

U najnovijem broju vašeg časopisa (Projekart 10) nije objavljeno moje pismo dr. Mišku Šuvakoviću, koje je bilo reakcija na insinucije koje su o meni napisane u Vašem intervjuu sa Šuvakovićem objavljenom u broju 8/9. S obzirom da ste mi telefonski potvrdili da je moje pismo blagovremeno stiglo na vašu redakciju, i s obzirom da u novom broju ne postoji nikakvo objašnjenje ili komentar o čitavom slučaju (kakvo ste najavili), primoran sam tražim pismeno obrazloženje zašto moje pismo nije objavljeno kao i Vašu potvrdu da ga nećete objaviti.

Nadam se da ćemo ovaj problem uspeti razrešiti jer, kao što znate, po zakonu o informisanju ste dužni da objavite reagovanje onoga ko je poimence prozvan u nekom od članaka objavljenih u vašem časopisu.

S poštovanjem,

  
Branislav Dimitrijević  
Bulevar JNA 139  
11040 Beograd



Mr Vladimir Đerić  
Rimska 7  
11 000 Beograd

g. Dragomir Ugren, glavni urednik  
PROJEKA(R)T  
Fruškogorska 43  
21 000 Novi Sad

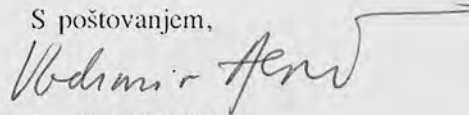
Poštovani gospodine Ugren,

Obraćam Vam se kao punomoćnik g. Branislava Dimitrijevića iz Beograda. U broju 8/9 (1996) časopisa "Projeka(r)t", čiji ste glavni urednik, objavljen je intervju sa g. Miškom Šuvakovićem u kome on na strani 47. tvrdi sledeće: "Pojam *moć* je važan, jer, zapravo, najdrastičnije kritike ovih projekata su izveli ljudi koji imaju ili zastupaju ili predstavljaju ili žele da predstavljaju ili se ponašaju kao da predstavljaju najveću simboličku (Jovan Despotović kao kustos Muzeja savremene umetnosti) ili ekonomsku (Branislav Dimitrijević kao činovnik Centra za savremenu umetnost) moć na umetničkoj sceni". U oktobru 1997. godine, g. Dimitrijević Vam je uputio odgovor na ovu tvrdnju g. Šuvakovića koji niste objavili u narednom broju Vašeg časopisa. Povodom toga, g. Dimitrijević Vam je 11. marta 1998. godine uputio pismo u kome traži da odgovor objavite, a na koje Vi niste odgovorili.

Ovom prilikom Vam kao punomoćnik g. Dimitrijevića ponovo šaljem njegov odgovor na tvrdnje g. Šuvakovića i podsećam Vas da ste prema članu 30 Zakonu o javnom informisanju Republike Srbije, kao odgovorni urednik časopisa "Projeka(r)t", dužni da taj odgovor objavite. U suprotnom, bićemo prinudeni da preduzmemo sve mere na koje nas zakon ovlašćuje, uključujući i tužbu nadležnom sudu.

U Beogradu, 1. aprila 1998. godine

S poštovanjem,



Vladimir Đerić

**Dragomir Ugren**  
**Glavni urednik časopisa "Projekart"**

Beograd, 7. 4. 1998.

*Poštovani Ugrene,*

*Ponovo šaljem tekst mog reagovanja na intervju sa Miškom Šuvakovićem. S obzirom da je ovaj tekst bez obrazloženja izostavljen u broju 10 vašeg časopisa, očekujem da ćete ga štampati u sledećem broju uz redakcijsku napomenu i izvinjenje što nije blagovremeno objavljen.*

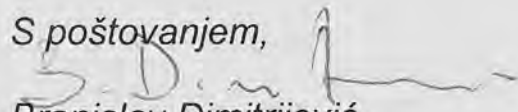
U broju 8/9 (1996) časopisa "Projekart" objavljen je dugačak intervju sa dr. Miškom Šuvakovićem u kom on nalazi za shodno da reaguje na prikaz njegove knjige "Asimetrični drugi" koji sam objavio u dnevnom listu "Naša Borba" (negde u oktobru 1996.). Ovlašne kvalifikacije i celokupan izgled ovog nazovi intervjuja (više monologa, ili manifesta), kao i to da se u njemu reaguje na članak objavljen u jednoj sasvim drugačijoj novini, ne zavređuju reagovanje. Ali možda je to upravo ono s čim dr. Šuvaković računa. Zbog toga treba reći par reči.

U svojoj reakciji na "verbalni linč", kom on smatra da je izložen (u šta uključuje i moj prikaz), dr. Šuvaković ni na jednom mestu ne dovodi u pitanje ni jednu jedinu reč napisanu u članku koji napada, već se obračunava direktno sa mnom, kao i sa Jovanom Despotovićem, kao eksponentima nekakvih struktura moći, nazivajući me činovnikom Centra za savremenu umetnost koji predstavlja, ponaša se (ili želi da predstavlja) "najveću ekonomsku moć na umetničkoj sceni". Dr. Šuvaković verovatno zna da činovnici neke firme (pristajem dakle na tu kvalifikaciju) nemaju moć na koju on cilja, već je imaju oni za koga ti činovnici rade. U slučaju Centra za savremenu umetnost, dr. Šuvaković kao njegov redovni "abonent" sigurno vrlo dobro zna da ja nisam član nikakvog tela koje određuje finansijsku pomoć umetnicima, niti politiku Centra, već to čini SAVET Centra i upravni odbor Fonda za otvoreno društvo. Igrom slučaja, u Savetu Centra su i njegovi vrlo bliski saradnici, i urednici "Projekarta". Šuvaković dalje kaže da mu je nezavisna uloga "slobodnog strelca" privlačnija od "etničkog, finansijskog i birokratskog tima" (što se opet valjda odnosi - izuzev nadam se onog "etnički" - na Centar za savremenu umetnost). Ne samo da tek nekoliko redova iznad dr. Šuvaković govori o svojim izložbama kao rezultatima tima koji je na njima radio "strasno i do poslednjeg daha", nego ovde treba podsetiti i na činjenicu da su mnoge od knjiga/monografija koje je Šuvaković napisao u poslednjih godinu dana, objavljene uz pomoć Centra za savremenu umetnost i raspoloživosti Saveta da podrži njegove projekte, kao što i časopis "Projekart", kao glasilo Šuvakovićevo "Weltanschauung", finansijski

podržava Fond za otvoreno društvo. Da bi neko bio nezavistan, i time se ponosio, ipak su potrebni neki sponzori ili bar porodično bogatstvo. Međutim, kao birokrata sa sedmočasovnim radnim vremenom, tu privlačnu nezavisnost nikada neću shvatiti.

Na osnovu Šuvakovićevog intervjua neko ko nije pročitao moj prikaz objavljen u dnevnoj novini, ne može stići nikakav drugi utisak osim da je reč o tzv. "pljuvačini" kojom se Šuvakoviću, kako on kaže "oduzima glas". Niko ne može, niti je to bila moja namera, oduzeti glas jednom toliko produktivnom piscu o umetnosti kakav je dr. Šuvaković, moja namera je samo bila da ukažem na mane takve produkcije isključivo kada je kvalitet teksta u pitanju. Međutim Šuvaković ne polemiše s mojim tekstom kao što sam ja činio s njegovim već me neargumentovano etiketira dok sebe predstavlja kao žrtvu neke institucionalne zavere. Na kraju, nadam se da u svom prikazu nisam nigde bio nekorektan, kao što je bio Šuvaković kada je moju kritiku stavio u istu ravan sa tekstom jednog od eksponenata srpske kulturne desnice (Dejan Đorić). Svako ko poznaje moje političko opredeljenje, zna da preko ovakvog poređenja ne mogu da pređem.

*S poštovanjem,*

  
*Branislav Dimitrijević*

PROJEKA(R)T  
Časopis za vizuelne umetnosti  
Novi Sad, 11. maja 1998.

Gospodin  
BRANISLAV DIMITRIJEVIĆ  
Beograd

Poštovani gospodine Dimitrijeviću,

Iako, u principu, ne objavljujemo takvu vrstu reagovanja kao što je pismo koje ste mi uputili, redakcija će, na Vaše insistiranje, ovoga puta to učiniti.

Mislim da sam Vam time dao i odgovor zašto ono nije objavljeno u Projeka(r)tu br. 10.

Vaše pismo biće, dakle, objavljeno u narednom broju koji planiramo za jun/jul ove godine, a o takvoj nameri redakcija će upoznati dr Šuvakovića i dati mu mogućnost za odgovor.

Umesto bilo kakvog komentara, izvinjenja ili napomene redakcija će dokumentarno dati na uvid tekstove koje pominjete. Stoga se ovom prilikom ujedno i ograđuje od konstatacija u Vašim tekstovima za koje nije bilo povoda.

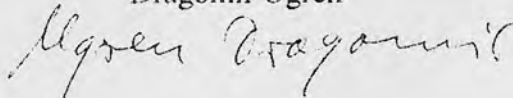
Objavljivanje daljih i mogućih drugih reagovanja redakcija će da podredi uređivačkim planovima i namerama, a ukoliko oceni da su ona izvan okvira problema i korektnog stručnog polemičkog dijaloga, uskratiće im prostor za objavljivanje u časopisu i uzeti sebi za pravo da u svakom takvom trenutku okonča raspravu.

S poštovanjem.

Novi Sad, 11. maja 1998.

Glavni urednik časopisa Projeka(r)t

Dragomir Ugren



Dragomir Ugren  
Glavni urednik časopisa "Projekart"

Beograd, 14.5. 1998.

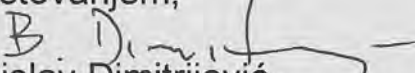
Poštovani gospodine Ugren,

Pošto me je gospodin Đerić obavestio (kao i Branka Anđelković, usmeno) da ćete u narednom broju ipak objaviti moje reagovanje (sa žaljenjem konstatujem da do svega ne bi došlo da ste ga regularno objavili u prethodnom), jutros sam primio i vaše pismo.

Osim informacije da ćete pismo objaviti, koju sam primio sa zadovoljstvom, moram vam reći da ostatak pisma nisam baš najbolje shvatio. Tako da Vas molim da mi oprostite ukoliko moja interpetacija vašeg pisma nije odgovarajuća. Pre svega mi nije jasno kakve sam tekstove (osim Šuvakovićevog intervjua) pominjao u svom pismo, pa ću sa velikim interesovanjem sačekati da ih vaša redakcija da na uvid, kao što rekoste.

Dalje, s obzirom da gospodin Šuvaković, kao ni ja, nije član redakcije Projekarta ne vidim otkuda dotični gospodin ima tu privilegiju da unapred saznaje sadržaj mog reagovanja, s obzirom da ja tu priliku nisam imao, niti ću je, verovatno, poznavajući politiku vaše redakcije, ikada imati. Naravno, pretpostavljam da to što ćete dr Šuvakovića unapred upoznati s mojim pismom (što je naravno vaša stvar) ne znači da će on imati u ovoj polemici povlašćeni položaj nekoga ko ima pravo da reaguje na moje pismo u istom broju u kom ono bude štampano. Svakako, nadam se da ćete gospodinu Šuvakoviću omogućiti da objavi odgovor (ukoliko on to želi) ali naravno u broju koji sledi posle vašeg narednog. Naravno, ovo je toliko logično, da mi je jako žao što uopšte imam neku sumnju u Vaše poštovanje uobičajene dinamike objavljivanja odgovora i reagovanja, i pošto pretpostavljam da za ovakvu sumnju ipak nema nikakvog mesta unapred se izvinjavam.

S poštovanjem,

  
Branislav Dimitrijević





## INDIREKTNE POLEMICKE OPSERVACIJE



# KO ĆE OSVOJITI SRPSKE DUŠE



Autorska izložba "Slikarstvo prizora" Dorđe Kadijevića dala je novi podsticaj raspravama u ovdašnjim umetničkim krugovima. Ko za koga radi, ko nije raskinuo veze sa "bivšom jugoslovenskom braćom", i ko po inspiraciju odlazi u strane ambasade. Svi znaju, ali retki javno govore

Kiće se u našim predstavama o umetnosti vezuje za pojavu kvaziestetizacije, jeftinog i lažnog "ulepšavanja stvarnosti". Tako je nastalo predbedenje da kića nema u umetnosti koja ne "radi" sa pojmom lepote. Ako je tako, onda je najbolja odbrana od kića – antiestetizam!

– Ja mislim da je takva teorija pogrešna. Po mom mišljenju, antiestetizam promovise samo jednu drugačiju vrstu kića. Kić je u nas reč rezervisana za oznaku devalvacije vrednosti klasične figuracije u likovnoj umetnosti. Nikad se nije govorilo o kiću u enformelu, ili u konceptualnoj umetnosti. Taj kić ostao je neprimеćen – ili je namerno prečutan – kao da u enformelu i konceptualizmu nije bilo kvaziestetizacije. Moja je teza da se antiestetizam u krajnjoj konsekvenci, uvek svodi na neki vid kvaziestetizacije, tj. na kić. Jer, koren pojave kića ne nalazi se u nekoj određenoj vrsti umetničkog izražavanja, kao što su to likovna figuracija ili apstrakcija. Suština te pojave je u simu-

laciji umetnosti. Kiću je, dakle, jednako podložna ona umetnost koja se služi klasičnim medijskim sredstvima izraza i oslanja se na tradiciju, kao i ona "avangardna", reformistička, koja stremlji ka "novom"... Ali, kić u našoj avangardnoj umetnosti ostao je neprimеćen, i nije nazvan pravim imenom.

**Kako objašnjavate ovu pojavu?**

– Ekstremni modernizam zaklanja se iza svoje navodne kritičke misije čiji "oslobodilački" cilj opravdava sva sredstva. U svom prevratničkom entuzijazmu, modernistička svest lako previda činjenicu da je već sama ideja o nekoj umetnosti koja ne radi sa pojmom lepote, apsurdna. Iz takve "umetničke prakse", može da nastane samo simulakrum, dakle lažna vrednost, odnosno kić. Moje je mišljenje da se kić javlja jednako u nastojanju da se umetnost "ulepša" – kao da u svetu nema dovoljno lepote – kao i u poduhvatima

"oslobađanja" slike sveta od lepog izgleda – kao da je lepota glavna smetnja da umetnost dođe do "istine".

**Antiestetizam kao moda labudova**

*Ali, stvarnost ima i ružnu stranu. Zar umetnost ne treba da se suoči i sa tom stranom?*

– Umetnost se sa tom stranom stvarnosti oduvek suočavala. Nije stvar u tome da li će ona pokazati ružno lice stvarnosti, već *kako* će to učiniti. U bečkom muzeju visi jedna Karavadjova slika koja prikazuje užasan prizor: mladić (budući car David) drži u ruci sveže odsečenu ljudsku (Golijatovu) glavu. Ali, ljudi već vekovima gledaju sa divljenjem u tu sliku. Zašto? Jer umetnost ima moć da, sredstvima sopstvenog izraza, prevlada strahotu stvarnosti. Veličina umetnosti upravo je u tome što i u slici najžasnije realnosti može da izrazi najveću lepotu. Estetizacija slike sveta koje se odriče ekstremni modernizam, dakle, nije samo sredstvo ulepšavanja realnosti namenjeno pukom uživanju koje ometa svest da sagleda istinu postojećeg, već moćno sredstvo kojim umetnost prevladava represivnu prostotu i brutalnost elementarnih pojava stvarnosti. Umetnost gubi svoju veličinu kada, radi neke "istine" koja je, navodno, važnija od lepote, i sama postane represivna. Jedan apologet takve umetnosti je, u njeno ime, pred publikom sam sebi odsekao genitalije. Drugi je konzervirao svoje fekalije, i prodavao ih "na kilo". Treći je izložio u vitrini upotrebljene ženske uloške, načičkane živim muvama... Osim u ovakvim drastičnim primerima, antiestetizam se manifestuje u afinitetu prema banalnim i trivijalnim pojavama i predmetima. Jedan mladáni "stvaralac" je, na nedavni Bijenale mladih u Vršcu, doneo dva parčeta sirove gume, i gotovo ceo dan nameštao svoje "delo".

**U našoj umetnosti nikada nije manjkalo "uveznika" i bukvalnih citata. Ta simulacija je ono o čemu pričamo – kić!**

– U situaciji globalne krize našeg društvenog sistema koja proizvodi analognu krizu sistema vrednovanja, javlja se osećaj *zavisnosti* od importovanih, serviranih ili nametnutih modela vrednosti. Za našu temu aktuelna je pojava jedne vrste kića nastalog importom inostranog umetničkog otpada, jeftine umetničke konfekcije, mundijalno dizajnirane, napabirčene sa tezgi velikih svetskih umetničkih tribina. Taj kić ravan je onom koji se luči iz kvazimemorije "svetinja" istorijske tradicije i povampirenih nacionalnih i verskih kulturnih mitova "nebeskog naroda", ali je opasniji, jer nastupa pretenciozno, sa svetskom vizom za pravo na sadašnjost i budućnost ovog sveta. To je roba koja nastaje od prežvakanih, velikih modernih ideja, i na providan, ubog, pa i smešan način podražava aktuelne svetske umetničke trendove. Znak prepoznavanja fizionomije te vrste kića sa ozbiljnom grimasom jeste manje ili više izraženi *antiestetizam*. Iza svega toga duhovnog "blaga" stoji teorija da lepu umetnost treba zameniti *pametnom*. A ta pamet ogleda se, simbolično, u supstituciji (zameni) pojma lepote pojmom *istine*. To nije samo teoretska spekulacija, već i operativna inicijativa koja provocira otvorene, ne retko oštre, pa i brutalne konflikte među stručnjacima iz oblasti umetnosti i među samim umetnicima. Borba između naših mundijalista i legitimista u umetnosti koja se



u nas upravo rasplamsava, jeste uistinu borba za prevlast u duhovnoj sferi ovog našeg životnog prostora. Hoće li u njemu preovladati vlast, logika, pa i estetika "novog svetskog poretka", ili će se održati njegovo autentično duhovno biće, zavisi, osim ostalog, i od ishoda te borbe.

#### **Koja su sredstva te borbe i kakav je njen stil?**

– Legitimisti su u nas malo uspavani, neorganizovani, nikad nisu napadali, a počeli su da se brane tek u poslednje vreme. Mundijalisti od početka nastupaju organizovano i agresivno.

Sedamdesetih godina prošli su kroz militantnu fazu čija kralatica je bila: osvojiti stvarnost umetnošću, po cenu umetnosti! Sada su promenili taktiku i deluju arbitrarno, koristeći autoritete pojedinih kulturnih institucija. Njihov cilj je da diskredituju "tradicionalnu" umetnost (onu koja se služi klasičnim medijskim sredstvima izražavanja) i otpreme je na "đubrište istorije". Strasno se zalažu za "nove umetničke medije". Korespondiraju sa istomišljenicima u inostranstvu, ne propustajući ni ono novopečeno, nastalo secesijom "bivše braće". Svečana ozbiljnost njihovog nastupa čini da se teže primećuju karakteristike kiča u toj, njima bliskoj vrsti umetničkog stvaralaštva u kojoj kritikizam zamenjuje stetizam. Novo liturgijsko geslo naših mundijalista je: moderna posle post-moderne!

#### **Prljave namere vlasnika "prljavih" paleta**

**Nije li se i Vaša izložba našla na udaru njihove kritike zbog "lepih" slika koje su na njoj bile izložene?**

– Apostoli antiestetizma veruju, izgleda iskreno, da je najveći greh našeg sveta njegov estetski hedonizam. Taj svet, navodno, toliko voli da uživa u lepoti, da od nje ne vidi istinu... Lepota mu je oduzela pamet. Umetnost stoga treba da se oslobodi te taštine, da bi konačno progovorila istinito... Takva logika je primer gnoseološkog kiča koji se uvukao u svet nekih savremenih teoretičara umetnosti, pa i samih umetnika. Koja je to umetnost bila pametna ako nije bila lepa? Ima li istina viši vid od lepote? Zar o umetnosti može da sudi onaj koga ona nije opametila toliko da shvati da lepota ne služi za puکو uživanje?

**Da se osvrnemo na kritičare Vaše izložbe. Prebacuju Vam što ste uz ozbiljne likovne stvaraocе, "ubacili" i neke slikare koji od svega imaju samo zanat.**

– Ti kritičari su tu podeljeni. Neki napadaju taj zanat – kao da je moguće slikati bez zanata! Drugi tvrde da neki moji izabranici nemaju ni zanata, tj. da ona nametljiva veština kojom raspolazu, nije zanat. Uistinu, oni su jedinstveni u svom antiestetizmu. Budući da je veština umetnika preduslov pojave lepote u slikarstvu – za to se ono uči pet godina na akademiji – treba dokazati da ona nije potrebna "pravim" stvaraocima kojima je na srcu istina. Ova inverzija proizvela je karakterističnu pojavu simulacije stvaralačke spontanosti u

slikarstvu čiji znak prepoznavanja je "prljava" paleta sa neizdiferenciranim odnosima hromatskog intenziteta i svetlosne dubine tona, trapav, "utrljani" potez četkom, i aljkava oprema slike bez blindrama. Iz mandata antiestetizma datiraju takvi fenomeni kao što su "siromašna" ili "ružna" umetnost. Kod nas je ta vrsta antiestetizma eskalirala sa pojavom tzv. "nove slike". Simptomatično je da niko od apologeta tog "stila" slikanja nije primetio da isti poseduje attribute kiča: izveštačenu i naruženu (umesto ulepšanu) verziju "istine", zamotanu u ofucanu oblandu radikalnog kvazikritikizma.

#### **Kako objašnjavate takvu pojavu?**

– Ne mogu se svi neprijatelji "lepe" umetnosti jednako tretirati. Jer u pozadini antiestetizma kod pojedinaca može da se krije prirodni estetski daltonizam, umanjena osetljivost na lepotu, nešto slično stanju u kome se nalaze ljudi bez sluha. Taj daltonizam neće sprečiti takve individue, nesvesne svoga nedostatka, da se strasno bave umetnošću, ili da sude o njoj. Takvi egzemplari mogu da budu emancipovane ličnosti, promovisane u stručnjake za predmet umetnosti. Njihove digresije su posledica konstitucionalne prikrćenosti za posao kojim se bave. To je teško dokazati, jer su sudovi o umetnosti empirijski neproverljivi, pa se njihova valjanost ne može egzaktno potvrditi ili osporiti. Veći "krivci" za eskalaciju antiestetizma su ljudi sa sluhom za lepo koji, u otporu prema istom, ispoljavaju svoju idiosinkraziju, kompenziraju svoje frustracije, animizite i anksioznosti, ili izivljavaju neke fiksacije. Antiestetizam je, uopšte uzev, sindrom mazo-hističkog karaktera ličnosti. Iracionalni strah od lepote proizvodi racionalni otpor prema njenim pojavama.

#### **Hiperrealistični turbo**

**Zašto se ljudi o kojima govorite boje lepote?**

– Zašto što lepota, kao i ljubav, stvara obavezu, čini čoveka odgovornim.

**Ima li takvih među kritičarima Vaše izložbe?**

– Žreci antiestetizma će se sablazniti nad jednom izložbom koja pokušava da rehabilituje ontološki pojam lepote slikanog prizora. Isti, međutim, neće tako reagovali na drugu, nedavno priredenu izložbu, čiji autor tvrdi da je jedan vid likovne apstrakcije, galski koketno nazvan enformel, ni manje ni više nego najautentičniji produkt beogradske slikarske škole u njenoj istoriji! Da li to u nas "prolazi" otud što nikad nije rečeno da mi nismo ni imali enformel u autentičnom vidu, da je ono što su naši slikari stvarali pod tim imenom balkanski romantični sinkretizam njihove urodene odanosti prirodi i ushićenog prihvatanja "novog" jezika slikarstva kojim se govori u svetu?

**Povodom Vaše izložbe upozoreni smo i na pojavu inflacije u oblasti likovnog stvaralaštva. Ta inflacija započela je u nas sinhrono sa procesom kvaziprivatizacije, kada su bivši**

**vlasnici baklanica počeli da se bave galeristikom. Sad već ta inflacija prodire i u "oficijelne" galerijske prostore.**

– Inflacija može da zahvati samo dogovorene vrednosti. Labilnost inflatornih vrednosti ne poliče od realnosti cene njihovog pokrča, već nastaje u manipulaciji za predstavom o njenoj visini. Uzrok inflacije je, dakle, simulacija vrednosti. U umetnosti tako nešto nije moguće, jer u njoj ne postoje samerljive vrednosti koje se mogu numerički iskazati u nekim količinama. Umetnička dela ne gube vrednost ako ih ima mnogo. Govorim o njihovoj stvarnoj, a ne o tržišnoj vrednosti. Ono čime je umetnost ugrožena nije inflacija već simulacija vrednosti njenih produkata. Pojava te simulacije nije vezana samo za klasičnu umetnost. U modernizmu su razradene njene nove tehnike. Jednu od takvih tehnika predstavlja zamena dela, slike ili skulpture, konceptom ili projektom, dakle nekim supstitutom koji sam po sebi nema umetničke vrednosti. A to što se bivši prodavci kolonijalne robe pretvaraju u galeriste samo je suprotnost tužnijoj pojavi u ne tako davnoj prošlosti kada su galeristi bili pretvarani u prodavce u robnim kućama.

**Kažu da se na Vašoj izložbi, uz velikane kao što su Mića Popovića, Vojo Stanić, Luković, Mojović, Blanuša, "šlepuju" neki samozvanci koji na taj način "rastu" u očima publike.**

– Da govorimo otvoreno: tu se pre svih misli na Dragana Maleševića Tapija koga sam uvrstio u svoju selekciju kao predstavnika ekstremne, tzv. hiperrealističke likovne figuracije. Taj je "samozvanac" kost u grlu naših mundijalističkih puritanaca. Njegov stil ponašanja i medijski marketing koji ga prati za te puritanice je primer inkarnacije tipične turbo folk kulture koja direktno ugrožava "poštenu" umetnost siromašnih, anonimnih smetenjaka, genija iz senke, heroja nepravedno potisnute stvaralačke alternative. Što se mene tiče, Tapi je slikar kao i svaki drugi. Ja ne tvrdim da je on veliki slikar, ali se ne slažem ni sa ocenom da je njegov način slikanja primer turbo folk kiča. Mislim da Tapi ima svoje mesto u slikarstvu "tvrde" ili precizne figuracije koje mu niko ne može osporiti. Naročito me čudi kampanja koju protiv njega vode autoriteti nekih serioznih umetničkih institucija, očigledno nesvesni da mu time indirektno umnožavaju poene. Moja namera nije bila da "uveličam" Tapija time što će on izlagati do jednog Miće Popovića. U umetnosti čovek ostaje onoliko veliki koliko zaista jeste. Tu niko nikog ne može ni uveličati ni smanjiti. Reći da je Tapi "veći" slikar uz Popovića, glupo je jednako kao kad bismo rekli da je Popović manji uz Tapija! Mene su nazivali njegovim promotorom, što je takođe glupost. Tapija su najviše promovisali oni koji su ga najžešće osporavali. Poznajući dotične, rekao bih da je takvim i morao da se desi jedan Tapi.

**U pomenutom konfliktu između naših mundijalista i legitimista, na čijoj ste Vi strani?**

– Na strani umetnosti. Nisam ni za kakvu podelu kada je o umetnosti reč. □

Gordana RISTIĆ

**Što se mene tiče, Tapi je slikar kao i svaki drugi. Ja ne tvrdim da je on veliki slikar, ali se ne slažem ni sa ocenom da je njegov način slikanja primer turbo folk kiča... Naročito me čudi kampanja koju protiv njega vode autoriteti nekih serioznih umetničkih institucija, očigledno nesvesni da mu time indirektno umnožavaju poene.**

*Retrospektiva  
Radomira Reljića*

# Likovni univerzum

*Pojedini kritičari postali su dileri; naravno, za njih su najbolji slikari koji se dobro prodaju, kaže u razgovoru za "Vreme" Radomir Reljić*

**M**onografska izložba Radomira Reljića, dopisnog člana SANU, otvorena sredinom prošle nedelje u Galeriji Akademije, otkrila je u svojoj srži prodorne predstave figura i predmeta koji se uobličavaju pod različitim istorijskim i savremenim metežima; ipak, to je samo jedan od mnogih slojeva skrivenih u delu ovog stvaraoca, koji je, uz Šejku, Dada Đurića, Vladimira Veličkovića ili Ljubu Popovića, potekao iz kruga "Medijale" i narativnog toka domaćeg nadrealizma. Tokom tri i po decenije rada, Reljićeva figuracija je očuvala kontinuitet zagonetnih atmosfera i simboličkih pojedinosti koja se začela ranih šezdesetih na ideji "integralne slike". Na početku razgovora za "Vreme" slikar kaže da je do krajnjeg izraza došao potpuno sam. "Nisam želeo da imam u umetnosti nekog oca", priča Reljić u svom ateljeu smeštenom u potkrovlju SANU. On se seća kako su ga "trpali u novu figuraciju" koja je šezdesetih godina kretala u svet, nastojeći ipak da ostane autonoman u svom likovnom izrazu, bez obzira na neke tačke dodira sa čitavom generacijom umetnika. Reljić se ipak slaže da se njegov rad može podvesti pod generacijski pojam "figuracije", primećujući da u svom slikarskom "rukopisu" "nikad nije bežao od naracije".

"Nalazio sam sasvim direktna nadahnuća iz literature", priča Reljić ilustrujući to konkretnim radovima koji su nastajali prema rečenici iz jedne priče Danila Kiša, ili prema citatu "...U srcu mi osta Srbija" Crnjanskog. "To su za mene transmutacije literarnih vrednosti u likovne i obrnuto", primećuje umetnik čiji repertoar obiluje literarnim predlošcima i mitološkim pozivanjima. "Ali taj način je tajna za druge, i ne može se objasniti. U stvari, to neću da objasnim", dodaje Reljić kroz

smeh uz nonšalantnu opasku – "da budem malo misteriozan". Naš sagovornik se pritom seća svojih početaka, "kao doba kada se cenila individualnost i pojam božijeg dara, za razliku od sadašnjeg vremena koje odlikuje entropija". "Još vlada kolektivistički duh", kaže Reljić, objašnjavajući da taj duh "više nije vezan za ideologiju". "Individualnosti su vrlo retke", primećuje Reljić dok razmišlja o savremenom slikarstvu.

Naš sagovornik se osvrće na protekle godine, napominjući da je ostao dosledan i uporan u svom izrazu. "Nemam vremena da svakih šest meseci menjam izraz, jer nemam nekoliko života. Ne mogu da se multiplikujem, i da u isto vreme budem figurativac i video umetnik. Postoji prirodni razvoj, koji sam započeo i koji ću završiti" – objašnjava Reljić svoj doživljaj individualnosti. "Jedino se tako vidi da sam taj put sam

započeo i dovršio, jer to nisu drugi osmislili kroz teoriju." Stoga Reljić odbacuje svaku mogućnost naglih promena i zaokreta u svom likovnom izrazu. "Doživio bih psihički slom", ilustruje on sve svoje otpore prema svemu što predstavlja "samoporicanje", čudeći se slikarima koji se ponose svojim fazama. "To je potpuno mazohistički pristup umetnosti", izričit je naš sagovornik. "Malo je vremena i ne mogu da se rasipam na nekoliko izraza" dodaje Reljić, slažući se da ova retrospektiva u SANU odslikava kontinuitet, njegov pređeni put. "To je na neki način i potvrda da ono što sam radio nije bilo uzalud."

Slikar čije rane slike i crteže ekspresivnog rukopisa, ratničkih i pustolovnih tema, odlikuje zapanjujuća kompoziciona gustina, otkriva da je nedavno završio ciklus "Studije rebusa" na kome je radio duže od osam godina. "Upotrebio sam juktapoziciju suprotstavljajući figure i predmete kao na klasičnim novinskim rebusima, a sve je prožeto novim simbolizmom." Taj novi ciklus dobiće svoje značenje u saglasju sa "ranim radovima" poput "Klanje Kentaura", "Europa Terra Incogni-



AUTOPORTRET: Radomir Reljić

ta", ili "Ruže" za Danila Kiša.

Postavka u Galeriji SANU ne prati hronološki sled Reljićevih radova. "Često temu iz crteža prenesemo u sliku, pa na izložbi crtež i slika stoje zajedno, jer se tako vidi razvijanje teme. Gde je moguće, tema je tačka okupljanja radova", kaže Reljić, dodajući da se u poslednje vreme "pojavljuju mistifikatori i stručnjaci za postavke, kao da je to posebna veština". Reljić priča da je bilo teškoća da prikupi slike koje je želeo da izloži jer su mnoge rasute svuda po svetu. "Sa Muzejem savremene umetnosti cenjkao sam se oko slika Homo volans i Europa Terra Incognita jer ih je navodno teško izdvojiti iz stalne postavke. Na kraju sam ih dobio, ali mi je rečeno da me u novoj postavci neće dugo biti, jer je komplikovano da se nakon otvaranja nove postavke Muzeja okači još jedna slika. Rekao sam da što se mene tiče, moje slike više i ne moraju da budu u postavci Muzeja", kaže Reljić dovodeći implicitno ovaj razgovor do odnosa između teorije i umetnosti.

"Teoretičari su se otudili od umetnosti jer su zaslepljeni senzibilitetom dana i sen-

zibilitetom noći (kao što kaže Kiš u jednom tekstu), pa ne vide promene. Oni misle da umetnost XX veka mora da se prevrednuje, a ne da se utvrde njegove neosporne vrednosti." Reljić priča o "izvesnim doktorima, profesorima, i istoričarima umetnosti" koji tvrde da od pojave konceptualne umetnosti teorija treba da prethodi delu. "To je apsurdno", reći će Reljić. "Ja tu vidim samo intelektualnu podvalu, da navuku umetnike na trendovska strujanja." "S druge strane, kritičari su počeli da valjaju slike, i sami su postali dileri. Naravno, za njih su najbolji oni slikari koji se dobro prodaju", kaže Reljić.

Reljić u tom kontekstu govori "pojam tehnoumetnosti je šala, a takva šala ne koristi nikome". "U okviru toga će malo stvari ostati, i ne samo ovde već i u svetu. Imate gomile

prosečnih vrednosti koje nastaju iz dana u dan.

To su standardizovane vrednosti koje nastaju proizvodnjom – Reljić citira jednog domaćeg teoretičara. "To je nepojmljivo, a pogotovo ovde, u spoju sa ovom svešću i mentalitetom. Tako i dolazi do multipliciranja i novog kolektivizma". Reljić priča o postavangardnim i postmodernim težnjama za poricanjem vrednosti koje su nastale pre dve-tri decenije. "Uzmite samo za primer delo Leonida Šejke, koje je još izazov za istraživanje. Međutim, legat Ane Čolak-Antić leži u depou Muzeja moderne umetnosti. Učesnici u novom trendu imaju jak poriv da poreknu sve što je nastalo pre njih, što je destruktivna tendencija. Mislim da je ipak trebalo nastaviti se na neke ličnosti, koje su bile apsolutno nezavisne od ondašnje ideologije i od propisanih kanona. A oni se trude sve to da poreknu i da ponovo vrše reviziju. Zbog toga" – zaključuje Reljić – "i ne može da se ustali sistem vrednosti i kriterijum."

NIKOLA ŠUICA  
ZORAN MIJATOVIĆ

ЛИКОВНЕ ПАРАБОЛЕ

# Диктатори уметности

Сваком је јасна чињеница да уметник може да ствара уметност без критичара, док критичар не може да пише критику без постојања уметничких дела. Ову просту и логичну законитост, међутим, неки критичари у последње време не уважавају, па тако критичко-теоријски текстови настају пре настанка дела, желећи да их антиципирају, изазову, подстакну, чак и унапред објасне, иако још нису створена. Ову тенденцију да критичари »предводе« уметнике уочавамо још од Клемента Гринберга и лансирања апстрактног експресионизма и њујоршке школе 50-их година, уз помоћ неколико вештих трговаца слика, а последњих деценија се у свету прочуо по томе Акиле Бонито Олива, творца стила трансавангарде.

Данас је, опет, лансиран термин »модерна после постмодерне«, који творци сезонских мода покушавају да наметну и на нашој ликовној сцени. Већ неколико година ово је неизбежна синтаagma приликом писања одређене групе критичара о актуелној уметности. Међу њима свакако доминира име Мишка Шуваковића и његове тематске поставке из циклуса »Тенденције деведесетих: хијатуси модернизма и постмодернизма« у неколико галерија и градова, поткрепљене теоријским текстовима о тобожњим тенденцијама код младих уметника преиспитивања и обнове модерне уметности. Наше сумње да су ове »тенденције« исфабриковане у критичаревој глави, ових дана потврдио је интервју двоје главних »протагониста« ових »тенденција« Ивана Илића и Мирјане Ђорђевић, објављен у септембарској »Беорами« (стр. 60–66).

— Инсистирамо да се исправи погрешно ишчитавање, тачније читавање у наше радове, као и смештање у контекст за који сматрамо да није адекватан. . . ми се не бавимо и не започињемо процес обнове модернизма, ми не преиспитујемо модернистичку традицију, нас не занима развијање модернистичких принципа . . . уопште, поставља се питање смисла и интенција овакве изложбе — буне се млади уметници, али већ касно, након више од две године наступања на нашим најзначајнијим ликовним манифестацијама под етикетом нео-модернизма. Да ли је у њима прорадила савест уметника или је у питању разочарање добитком (материјалним или хијерархијским), то они сами најбоље знају. Али када су овако проговорили нарчистокрвнији представници »техно-арта« и »хипермодернизма«, шта ли је тек са другим члановима ове дружине Шуваковићевих трабаната?

Можда је занимљиво приметити да су и Олива и Шуваковић некада били уметници концептуалистичког усмерења, оријентисани на манипулисање идејама и текстуално исказивање, те ова потреба, да уместо сопственог уметничког стваралаштва стварају уметничке стилове и покрете у машти, на речима, у облику симулација ликовне критике о делима која (каква) не постоје, а каква би они желели да виде, може бити разумљива. Неоствареност на уметничком плану компензује се диктирањем стилова другим ствараоцима, а они, уколико желе да буду »актуелни« и цењени, морају се уклопити у игру.

Иначе, није био редак случај у историји да су значајни ликовни уметници писали и релевантну ликовну критику. Могло би се чак рећи да су је они писали животије и јасније него историчари уметности, који уместо прилажења изнутра, појаве у ликовној уметности углавном само класификују по спољним манифестацијама и тиме се задовољавају. Сетимо се великих уметника Кандинског, Маљевича, Аполинера који су писали врхунску ликовну критику и теорију. И код нас, рецимо Надежда Петровић, касније Миодраг Протић, Стојан Ђелић, Јожеф Ач. . . све до Милете Продановића. Као остварени уметници, заокупљени сопственом праксом и истраживањима, а истовремено промишљањем о уметности, они су давали и дају објективне и неострашћене оцене и виђења ликовних кретања, без потребе да нешто симулирају, или наводе читаве генерације уметника да иду одређеним путем. Јер уметник индивидуалац пре свега сам крчи нове путеве и иде њима сам, без амбиција да од свога пута направи масовни покрет, јер тиме би изгубио индивидуалност и јединственост.

Неостварени уметници крче путеве мислима, а мисао је много бржа од праксе. Затим траже извршиоце тих замисли, а што их више имају, већа је шанса да бар један стигне до измаштаног циља.

Андреј Типша

ДНЕВНИК, среда, 25. септембар 1996. године

## MUZEJ SAVREMENE UMETNOSTI

# Mesto i za postmodernu

Neki kritičari koji nisu razumeli aktuelna dešavanja u umetnosti na postavku gledaju sa nipodašavanjem

**K**ao ravnopravni deo aktuelnih sporenja o poreklu, značenju i mestu postmoderne u današnjoj kulturi stoji i pitanje da li ona može da bude deo stalne postavke u nekom muzeju savremene umetnosti. Kritičari, istoričari i teoretičari umetnosti, u zavisnosti od shvatanja ovog problema proizašlog iz načina tumačenja dela postmodernizma, na ovaj fenomen gledaju na izrazito različite načine.

Najkvalitetniji doprinos razmatranju današnje umetnosti u nas dali su dakako kritičari, pre svega istoričari umetnosti, koji su intelektualno sazrevali u klimi nastanka i razvoja postmoderne. Sa najzanimljivijim tekstovima i autorskim izložbama koje su problemski određivale ovaj fenomen izdvojila se grupa mladih teoretičara, poput Lidije Merenik, Dejana Sretenovića, Branislava Dimitrijevića.

**KONTINUITET:** Nasuprot njima, na najnoviju pojavu u savremenoj umetnosti gledaju teoretičari koji u postmodernizmu prepoznaju isključivo one njene "svetove" koji modernizam direktno nastavljaju, svakako sa izmenjenom metodologijom

održavanja tog kontinuiteta, i oni su iz kruga nove ili druge moderne. Njeni najznačajniji zastupnici su Ješa Denegri, Miško Šuvaković i Sava Stepanov.

Iako znatno udaljenih teorijskih pozicija, među ovim grupama prepoznaju se i zajedničke osobine kakve su ozbiljno poznavanje pojava koje tumače, proisteklo iz svakodnevnih prakse analize jezičkih karakteristika postmodernih poetika tekstualnim postupcima "mekog pisma", "bliskog čitanja" ili "stroge misli". Na sasvim drugom polu nalaze se oni kritičari ove umetnosti koji na nju gledaju sa pozicija nipodaštavanja. Što je karakteristično za neka umetnička udruženja, potpomognuta jednom vrstom lokalne kritike koja nije razumela osobine i značenja postmoderne, a što je dovelo ili do njenog izopštavanja ili "razlaganja" do neprepoznatljivosti na velikim kolektivnim izložbama. U ovim slučajevima uvek se ističu kriterijumi nivelisanja, osrednjosti, lokalizama i tobožnje autentičnosti kada se ocenjuje domaće tekuće stvaralaštvo.

**NESPORAZUMI:** Drugi pristup postmoderni u ovom bloku oponenata mnogo je



**U STALNOJ POSTAVCI:** Rad Mrđana Baića

opasniji i za cilj ima njenu potpunu eliminaciju iz korpusa umetnosti ovog trenutka. Ovaj stav postaje sve uočljiviji u delu, doduše ne javno iznetih, napada na poslednji segment nove stalne postavke Muzeja savremene umetnosti u Beogradu. Završni deo stalne postavke u MSU je naravno "Umetnost osamdesetih", što je opštiji naziv za veliki broj primera srpske postmoderne produkcije. Sada se nastoji pokazati kako je njen jezički pluralizam toliko širok da se u nju može strpati sve ono što je radeno tokom te decenije. Ovakav pristup naravno da nije moguć iz jednostavnog razloga što "Umetnost osamdesetih" označava i jednu sasvim određenu stilsku i estetičku dominantu. (Zanimljivo je primetiti da se ova

vrsta prigovora ne upućuje, recimo, onom delu stalne postavke MSU koja prikazuje naše vodeće umetnike tridesetih godina, mada su u tom periodu takode slikali i Paja Jovanović i Uroš Predić, stari srpski akademici, niti se očekuje da njihova dela iz tog vremena budu izložena uz Šumanovića, Dobrovića, Bijelića itd.)

Uzrok koji podstiče ove nesporzume leži u nerazgovetnosti da li je postmoderna poslednja faza moderne ili je ona sasvim novi stupanj u stalnim promenama, karakterističnim za plastičke i vizuelne umetnosti, koje se sve brže odigravaju. Među sve agilnijim osporavateljima postmoderne uvrežilo se i shvatanje da ova umetnost na kraju veka može biti isključivo tumačena kao produžetak moderne. Pri tome, teorijska uporišta pronalaze se u radovima poput onog koji nosi naslov "Kako se održati u modernosti". Iz ovakve premise zakonito se dolazi do shvatanja da, iako je očigledno deo (poslednja faza) moderne, postmoderna ne treba izlagati u muzejima moderne umetnosti, već sa njom treba započeti jednu novu vrstu, koja je nazvana "Muzej današnjice". Štaviše, inkorporacijom postmoderne u postojeće muzeje oni "umesto instrumenta za čuvanje i pamćenje postaju instrumenti ništenja i zaborava umetnosti XX veka", odnosno, ovakvim činom oni bivaju primorani "ne da u postavci nešto dodaju, već iz nje nešto da izostave".

**MESTO POSTMODERNE:** Ovo mišljenje je svakako bilo podstaknuto i kao odgovor na postupak stručnog tima beogradskog Muzeja savremene umetnosti, koji je sasvim otvoreno naglasio mesto postmoderne u umetnosti ovog veka (o čemu je i "Vreme" pisalo 27. aprila 1996). Zgušnjavanje reakcija o ovom pitanju je u toku, sa velikom neizvesnošću ima li mesta postmoderni u stalnoj postavci Muzeja savremene umetnosti.

Moguće je o postmoderni danas govoriti kao o poslednjoj fazi moderne. U tom slučaju njoj je upravo i mesto u muzeju umetnosti XX veka jer je ona (moderna) i obeležila ovo stoleće u likovnim umetnostima. Otuda je neshvatljiva potreba da se njena (poslednja) etapa koja dolazi na kraju veka odstrani iz prezentacije u stalnoj muzejskoj postavci. Ukoliko je ona, pak, prekid, cezura, pojava posle (post) moderne, njoj je upravo zbog toga mesto u muzejima koji se nazivaju savremenim, dakle koji prate, kolekcioniraju, proučavaju i izlažu dela i nove i najnovije umetnosti. Dakle, kako god da se teorijski razreši ovaj spor oko mesta i značenja postmodernizma, ona će, bez sumnje, ostati kao znamenje sa samog finala ovog veka, pa prema tome i biti izložena u muzejima, bez obzira na njihov naziv – moderni, savremeni, današnje umetnosti. ■

JOVAN DESPOTOVIĆ

## IZLOŽBE

47

### OD MEKOG PISMA DO STROGE MISLI

da li je i kako moguća sociologija bez društva;

- drugo, ako je ipak moguća, koji je konceptualni i metodološki aparat primenjiv za sociološko objašnjenje pojava i procesa u društvu posvećenije socijalne deregulacije i stihijskih protivrečnosti, koje se, ponovnim „suvratom u zajednicu“, opire svrstavanju u bilo koju poznatu sociološku paradigmu iskristalisanog društvenog sistema;

- treće, da li je poslovična niska prognostička sposobnost sociologije (pogotovo u uslovima naznačenim u drugom pitanju) neprelazna prepreka njenom funkcionisanju na planu uticaja ili, bar, podsticanja u kanalsanju (rastuće) haotičnosti društvenih zbivanja, koja je onemogućuje da bar (skromno) stručno posreduje u komunikaciji između različitih mogućih opcija budućnosti koje iz ovakvog „melting pota“ neprevrelih struktura izbijaju, itd.

Knjiga koja svojim sadržajem otvara ovakve teme i dileme sigurno predstavlja dragoceno štivo čijem iščitavanju će se vraćati bar oni naši sociolozi koji i dalje smatraju da je njihova disciplina, uprkos svim izazovima sa kojima se suočava, nešto bez čega nije moguće istinski razumeti „porodajne muke“ jednog društva koje je izloženo bolnim naponima povratka u modernost.

STJEPAN GREDELJ

Kao izrazita karakteristika likovne sezone 1996. godine pojavila se serija panoramskih izložbi. One su ukazale da se među mlađim i najmlađim našim umetnicima odvija jedna zanimljiva jezička transformacija koja se čita u različitim kritičkim interpretacijama. Ovaj ciklus započet je izložbom „Rezime“ (Muzej savremene umetnosti), potom su usledile „Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma“ (paviljon „Veljković“), „Pogled na zid“ (biroskop „Rex“), 2. bijenale mladih u Vršcu, 8. pančevačka izložba jugoslovenske skulpture, najзад, 19. međunarodna izložba Petrović u Čačku. Apsolutnu prevagu na svakoj od ovih izložbi imali su umetnici približno generacijski povezani kada se imaju na umu godine njihovog rođenja, a praktično iste stilske generacije kada se u obzir uzmu plastički aspekti njihovog stvaralaštva. Nedvosmisleni zaključak koji se istovremeno nameće je i taj da je recentna jugoslovenska umetnička scena izuzetno aktivna, potpuno pluralistična, snažno podsticajna za kritičko razmišljanje, a zahvaljujući prisutnim umetnicima, ona se nalazi i na samom špicu oblikovnih zbivanja karakterističnih za ukupne internacionalne tokove u ovoj vrsti umetnosti.

Za Bijenale mladih sastav učesnika selektirao je žiri takođe mladih kritičara, dok je na Nadeždinom me-

mojijalu radila grupa takođe mladih kritičara, od kojih su se neki tek pojavili na ovoj sceni, a izložbe „Rezime“, „Tendencije devedesetih“, „Pogled na zid“ i „Jugoslovenska skulptura“ koncipirali su pojedini kritičari. I bez obzira na različita teorijska polazišta u svakom od ovih slučajeva, pokazana je praktično vrlo slična situacija u aktualnoj umetnosti čiji su protagonisti sve brojniji.

U viraškoj Konkordiji, najatraktivnijem izlagačkom prostoru današnje Jugoslavije, priređen je Drugi likovni bijenale mladih (umetnici do 35 godina). Glavna izložba Bijenala okupila je 38 umetnika (od 250 čiji su radovi dospeli na osnovu javnog konkursa). Žiri mladih istoričara umetnosti i kritičara (Jadranka Tolić, Aleksandra Estela Bjelica, Stevan Vuković, Zoran Erić i Sava Stepanov, predsednik i jedini koji ne pripada njihovoj generaciji) izdvojio je iz zbilja obimne recentne produkcije najznačajnije radove. A uz ovu centralnu, otvorenu su još i izložbe – prezentacija Savremene makedonske umetnosti prema koncepciji skopskog kritičara Nebojše Vilića, zatim „Crni strip“ (autora iz Vršca i Pančeva), te izložba „Crtež skulptura“ u selekciji Svetlane Mladenov.

Da bismo bolje istakli nekoliko dominantnih osobina koje su se naročito profilisale na Drugom bijenalu, kratko ćemo ukazati na zbivanja koja su obeležila Prvi bijenale mladih u Vršcu. Nakon „izmeštanja“ Rijeke u drugu državu, dakle mesta u kojem se drugi niz godina tradicionalno održavala veoma uticajna, zanimljiva i za mlade jugoslovenske umetnike izuzetno privlačna, te za njihove umetničke karijere nadasve promotivna manife-

stacija, velikim zalaganjem Živka Grozdanića - Gere, sada je u Vršcu nastavljena ideja starije manifestacije. Tako je 1993. godine otvoren Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, uz učešće više od devedeset umetnika praktično sa istim ciljem i koncepcijom u odnosu na riječku izložbu. U miljeu takve ekspozicije koja je vrlo dobro pokazala glavna plastička interesovanja novih jugoslovenskih likovnih umetnika, problematizovano je i jedno specifično pitanje koje je našu kritiku i teoriju umetnosti tek sporadično zaokupljalo različitim povodima. Naime, bila je uočena jezička promena u plastičkim umetnostima tokom devedesetih godina, a u odnosu na ona zbivanja karakteristična za prethodnu deceniju – dakle, za „umetnost osamdesetih“, pokrenuta je nedoumica oko definisanja opšte pozicije aktuelne umetnosti: njena izrazita postmoderna aura bila je dovedena u pitanje tumačenjima koja su iz nje ili iz njene blizine čitala jedan novi, upravo drugi status modernizma. U kritičarski diskurs već ranije je ubačena sintagma „moderna posle postmoderne“ koja se sada aktualizuje, a na koju su izuzetno žustro i razložno reagovali mladi kritičari na istovremenom seminaru posvećenom ovoj temi. Budući da su vrlo svesni postmodernosti ove epohe, zapravo, prema njihovom razumevanju, nema ni govora o bilo kakvom *pos(e)-postmodernom* stanju.

Zbog značaja ovog pitanja u aktuelnim procesima umetnosti posvetićemo mu malo mesta. Ideju „Modernizam posle postmodernizma?“ izneo je teoretičar umetnosti Tomaž Brejc u tekstu pod istim naslovom objavlje-

nom u beogradskom časopisu „Moment“ 11/12, 1988, u kojem analizira aktuelno slovenačko slikarstvo ukazujući na njegovu delimičnu promenu od transavangardnog idioma prema specefikovanim formalističkim postavkama u tradicionalnom, ili u najbližoj vezi, sa nekadašnjim fenomenima visokog modernizma. Bez neke vidnije veze sa Brejcovim razlozima, u beogradsku kritiku se ovaj stav preselio uz jednu promenu: u tekućoj polemici ta, u biti upitna, ideja postala je tvrdnja jer je iz autentičnog naslova teksta izostavljen znak pitanja.

U procesima jezičke transformacije umetnosti 90-ih, promena tumačenja recentnog stvaralaštva bazirala se na odustajanju od njenog povezivanja sa matičnom umetnošću – onom nastalom iz dijalekata umetnosti osamdesetih, koja je paradigmatički slučaj za našu postmodernu. Začetak ovog pomeranja može se identifikovati u predgovoru kataloga izložbe „Rane devedesete – jugoslovenska umetnička scena“, održane u Novom Sadu i Podgorici 1993. Tada je Ješa Deneđri iskazao interesovanje za onu vrstu nove umetničke produkcije koja je svesno/nesvesno baštinila na idejnom korpusu visokog modernizma, „druga linije“ i konceptualnih strategija sedamdesetih godina, kao poslednje avangarde ovog veka, a kojima je, uostalom, upravo on dao najveći teorijski doprinos kao njen najznačajniji kritičar i zastupnik. Time je istovremeno pokazao i pomeranje vlastitog interesovanja sa one vrste artifizijelne produkcije koja se direktno i otvoreno nadovezivala na umetnost osamdesetih sugerišući njen kraj, a time i završetak postmoderne u našoj umetno-

sti. Ovo, naravno, nije moglo da ostane bez odgovora.

Sukob se u punom intenzitetu pojavio na Prvom bijenalu mladih 1994. Tom prilikom je Deneđri još jednom u predgovoru kataloga naveo sumnju u postmodernu stanje naše nove umetnosti. Deneđri na tom mestu piše: „Konstatovati simptome i nakon toga zagovarati tezu koja glasi modernu na posle postmoderne ima, čini se, svoje razloge upravo u prilikama vladajuće lokalističke i autarhične klime unutar beogradske umetničke scene s početka devedesetih. Posredi je, naime, scena koja je u poslednje vreme naprosto preplavljena pojavama najrazličitijih jezičkih predznaka, pogleda na svet, pozivanja na međusobno kratinje disparatne ideološke parametre, pri čemu je labavo i nekritički shvaćen pojam pluralizma mnogima dobro došao kao veoma pogubni alibi da se takoreći „sve i svašta“ dovodi i podiže na podjednako kvalitetnu ravan.“ Dakle, da bi se utvrdila zaista vredna umetnička dela najnovije, zbilja masovne produkcije, moramo se, sugeriše Deneđri, obratiti pre svega formi umetničkog dela, što je, naravno, i vraćanje na izvorne i tipične modernističke postulate koji se u vremenu postmodernizma reanimiraju kao nova ili druga moderna. Uz ovu ključnu odrednicu teoretičari nove moderne (uz Deneđrija su Sava Stepanov i Miško Šuvaković najaktivniji) ne propuštaju da istovremeno uvedu i gotovo ceo repertoar nekadašnjih čistih visokomodernističkih parametara, od originalnosti umetničkog dela, njegovih idejnih i socijalnih dimenzija sve do njegovog utopijskog projekta.



Istog trenutka, na simpozijumu upričćenom povodom ovog bijenala, reagovala je grupa mladih kritičara poput Lidije Merenik, Dejana Sretenovića, Marine Martić i dr. „Popularna kritika moderna posle postmoderne... ne označava ništa, ali zato buduću višestruko manipulativna, denotira na stvaranje novog mainstreama u jugoslovenskoj umetnosti... Moderna je, svedena na jedan od stereotipa, postala predmet ravnodušne i dezideologizovane reciklaže“, rekla je Merenikova, a Sretenović je nastavio na sledeći način: „Ako kažemo moderna posle postmoderne, onda to znači da se moderna pomalja i vraća iza postmoderne iako niko ne zna gde je to tačno u međuvremenu nestala postmoderna... (i) navlačenje ove modernističke magle nad Prvi jugoslovenski likovni bijenal mladih ne vodi dovoljno računa o specifičnostima aktuelne produkcije koju karakteriše stiliska i jezička heterogenost, mutiranje granica medija i ukrašanje različitih vizuelnih kodova, pri čemu su tu prisutni modernistički elementi nešto što se podrazumeva, a ne specifikum aktuelnih umetničkih istraživanja.“

Sem ovog sučeljavanja, neposredni dijalog zabeležen je kao reakcija Miška Šuvakovića, jednog među teorijski najtemeljnijim zagovornicima novomodernog, na tekst Lidije Merenik koji govori o svetovima umetnosti devedesetih koji je objavljen u novosadskom časopisu „Projek(t)“ u brojevima 3 i 4. Šuvaković se tada ograđuje od tvrde, semantičke potrebe odrednice moderna posle postmoderne, ukazujući da ju je dotad upotrebljavao kao tehničku, da bi u najnovije vreme upravo u njegovim tek-

stovima (na primer, predgovor za izložbu „Hijatusi modernizma i postmodernizma“, temat „Moderna i postmoderna kritika u Srbiji“) ona postala sasvim legitimna i sa punim obimom i sadržajem. Ako je ranije Šuvaković oprezno utvrdio mesto novomodernog ne kritikujući Merenikovu primedbu: „Ne možete od paradigme karakteristične za jedan istorijski trenutak, koja je kritički želela da poremeti, poređak logocentrizma“, napraviti novu dogmu i shemu celovite postmoderne (postmodernog logocentrizma) – tako nešto je samo puka spekulacija ili igra plamničima nove hijerarhijske moći“, danas je sasvim izvesno postojanje, prema ovom teorijskom usmerenju, još jednog dominantnog procesa modernizma u ovom veku.

Teorijski sukob se, dakle, bez velike opasnosti zbog pojednostavljenja, svodi na dve „fraktalne“ i „interaktivne“ dihotomije unutar postmoderne: jedne koja je u potpunog rarijskom duhu aure ove umetnosti, dakle, to su kritičari koji su prirodno i direktno ušli ili čak bili intelektualno rođeni u njenoj širokoj semantičkoj mapi, i drugih koji su sa velikim iskustvom tumačenja mnogih epoha moderne, posredno i sa kritičkom distancom uzeli da analiziraju njene recentne fenomene. Ukoliko bi se uklonila ključna, neprihvatljiva priloška odredba u ovoj sintagmi – *posle*, i uvela veza *i* ili *u*, prema dosad iznetoj argumentaciji u ovom sporu, ukazala bi se jedinstvena celina sa mnogim vrednim kritičkim i teorijskim priložima, i sa mnogim svetovima umetnosti, o kojima pišu i jedni i drugi. A tako upravo i treba konačno razumeti globalni fenomen našeg vremena koji

se ispravno naziva postmoderna. Na ovakav zaključak navode nas i sadržaji izložbi koje su tokom ove godine priređene, a o kojima će u daljem tekstu biti više reči.

Izgled Drugog višačkog bijenala mladih gotovo da ujednačava ili miri dominantne tendencije koje zaista imaju i postmoderne i novomoderne poetičke sadržaje. Ipak, slika opšteg sadržaja odražava prevagu onih jezičkih, formalnih i mentalnih pojava u recentnoj umetnosti koje neposredno stoje u konsekvencijama zaključcima umetnosti osamdesetih, dakle u pluralizmu postmoderne paradigme, a tek delimično u totalnom poštovanju primarnosti forme umetničkog dela i njegovog „zavorenog“ statusa u produženom, novom, drugačijem monizmu moderne paradigme. Na to, uz ostalo, ukazuju i glavne nagrade dodeljene Srđanu Apostoloviću, Igoru Antiću, Urošu Đuriću i Miloradu Mladenoviću, čija dela punktiraju važna mesta na mapama umetnosti ovih svetova. Njihovi radovi ističu osobine hibridnosti i artefaktnog obrata osamdesetih godina, ili ambijentalnost instalacija prema promenjenoj plastičkoj predstavi devedesetih, te opet iskrslog fenomena predmeta (tela, lika) sa špicom aktuelnosti nove umetnosti. Nagrade na su još dva umetnika: Ivan Ilčić je dobio priznanje Sartida, a Tanja Ostojčić je za svoj statični performans, koji zbog novih osobina iziskuje i novu percepciju i tumačenje, pobrala čak tri nagrade – Aurore, Beorame i Radija B-92.

U vreme otvaranja ovog bijenala, njegovog glavnog i pratjećih programa, održan je i trodnevni seminar sa temom „Vizuelnost popularnog i popu-

lamnost vizuelnog“, prema zamisli Branislava Dimitrijevića i uz sudelovanje desetak domaćih i inostranih učesnika. Priredivač je u centar istraživanja postavio problem smisla masovnog i popularnog u vizuelnoj umetnosti s jedne strane, naspram elitističkog i serioznog, kakva je prema svim definicijama umetnost upravo ovog razdoblja. Potpuno svestan mesta i uloge pop kulture i pop umetnosti koja vlada u današnjem stvaralaštvu, Dimitrijević je, ne bez relacije prema postavci M. Kloca – prema kome se pojava postmoderne pomera čak u vreme pop-arta, odlučio da upravo na fonu ove vrste umetnosti na simpozijumu objasni neka relevantna zbivanja u umetnosti devedesetih godina. Iako je zapravo bez skorog izgleda da se ova vrsta teorijske produkcije izmesti iz visokospecijalizovanih i stručnih okvira u masovnu potrošnju medija i glasila, očigledno je da se Dimitrijević, konsekventno idući za idejom i potrebom postmodernizma prema upotrebi njenih teorijskih, jezičkih, tekstualnih diskursa, radi uspostavljanja autorefleksivne predstave o značenjima i ishodištima novih umetničkih produkcija, misaono utemeljio u jednoj relaciji: visoka i niska estetika, ili masovna i elitna umetnost u uslovima koje oartava sadašnja masovna i popularna kultura. A na osnovu mnogih karakteristika estetike pop-umetnosti koja danas dobija nepoznate potencijale, seminar je dosegao svoj neposredni cilj – intelektualnu igru kreiranja jednog od svetova u kojem deo današnje umetnosti sa uspehom prebiva, a koji se raspoznaje u mnogim interpretacijama od „mekog pisma“ do „strogog misli“.

Ove godine je Deneđri treći put (najpre 1968. kada je održan 5. memorijal, a onda 1986. za 14. koji je sredinom prethodne decenije u umetnosti obeležio poslednji stvarni jugoslovenski umetnički pokret „srećnih osamdesetih“) dobio poziv da koncipira 19. memorijal Nadežde Petrović. Budući apsolutno svestan glavnih osobina i tendencija u našoj novoj umetnosti, on je pozvao i četiri mlada kritičara – Jasmiru Čubrilo, Katarinu Radulović, Svetlanu Racanović i Stevanu Vukovića, uz još jedan poziv i Bojani Pejić da ona dovede umetnike koji žive i rade van Jugoslavije, koji su, iako su selekcije radili nezavisno, načinili zapravo jednu izrazito harmoničnu izložbu, makar postavljeni radovi po svojim plastičkim osobinama bili delimično heterogeni, ali u čijim jedinstvenim karakteristikama prepoznajemo ono što se danas naziva „mnogim svetovima umetnosti“.

Napomena u uvodnom tekstu kako je opšte mesto svakog od ovih izborna „selekcija koja se odaziva duhovnoj baštini Nadežde Petrović“ – zapravo znači da se ista ideja o novom vremenu, estetici i poetikama na kraju veka prepoznaje slično kako je i sama Nadežda na njegovom početku prepoznala i bila među vodećim protagonistima obnove jezika umetnosti poznate kao modernizam. Čitanje obrađeno izborna u predgovorima kataloga pokazuje da se i na kritičarskoj sceni odvija zanimljiva aktivnost prepoznavanja raznih mogućnosti čitanja i tumačenja radova ovih umetnika koji raznim povodima, selekcijama i konceptima poprimaju zapravo drugačije ocene i teorijske zaključke. Ključ za razumevanje ove pojave u novoj umet-

nosti nalazi se u samom karakteru ovih radova koji očigledno u sebi sadrže one osobine koje iniciraju i adekvatnu misaonu aktivnost. A ta slojevitost značenja podsticana je i samom promenljivošću formi novog umetničkog predmeta, što je tačan način opisivanja ovog trenutka postmodernizma. Može se utvrditi i to da i ova izložba predstavlja dovoljno jed- nake autore, prepoznate kroz heterogenost kritičarskih, interpretacija, ali i po različitim oblikovnim pozicijama kada se njihov rad podvodi pod interaktivne teorijske idiole.

Ove istovremene mikro scene nove umetnosti formirane su na sledeći način. J. Deneđri se odlučio za trojicu umetnika „usamljeničke intimne geometrije devedesetih“: Vaska Gakovića, Miliju Pavičevića i Vejlika Vujačića; takođe za tri autora odlučila se i S. Racanović – Jovana Čekića, Dobrivoja Krgovića i Zorana Naskovskog, koji raznovrsnom produkcijom izmeštaju kontekste umetnosti (što su oni već pokazali na izložbi „Iskustva memorije“ 1995. u Narodnom muzeju). Tri autora pozvala je i B. Pejić – Marinu Abramović, Milovanu Markovića i Norvežanku Sisel Tolas, koji se izražavaju vrlo različitim sredstvima, od slike do instalacije i video, performansa u tematskom krugu određenom pojmovima telo – žensko.

Obimnije selekcije načinili su J. Čubrilo, koja je pozvala isključivo umetnice, čime se doprinosi definisanju smisla *iconna femina* (analogno ženskom pismu) i to u velikom generacijskom dijapazonu od Milice Stivanović (rođene 1933), preko Marije Dragojlović, Darije Kačić i Marije Vaude, do Tanje Ostojčić (r. 1972); K.

Radulović ovim povodom zanimali su umetnici koji iskazuju naglašeniji stav u odnosu prema izlagačkom prostoru, uz istraživanje logičke strukture oblika, pod naslovom „Minimalističke tendencije/poštovanje definisane oblika“ – od starijih autora tu se našli Dragomir Ugreš i Dragoslav Krnajić, od mladih, Aleksandar Dimitrijević i Nikola Pilipović, i od najmladih, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić i Milorad Mladenović. Najzad, jedini filozof među ovim istoričarima, S. Vuković je prikazao radove grupe „Apsolutno“, zatim poznatih konceptualnih umetnika Neše Paripovića i Ere Milivojevića, čiji se radovi danas čitaju u novim kategorijalnim odrednicama, te Mihaila Milunovića i Branke Kuzmanović, dakle umetnika koji iziskuju promenjenu recepciju, a njihov selektor je ovom prilikom ponudio i prijetnu transformaciju pojma nove umetnosti.

Kao opšte mesto ove umetnosti u veoma aktivnom stanju promene može se navesti opis koji je iznela S. Racanović u svom tekstu: „Danas kada su sve zemlje otkrivene i sve mape iscartane, kako moderni Kolumbo moraju pronaći put kroz poznata mora? Upravo koristeći sve postojeće karte i oznake i vodeći i sve one nove i brojne 'navigacijske instrumente' u istraživanju teritorija, metafora, slika koje će mu pomoći da definiše stvarnost. Današnji umjetnik mora ostvariti spoj kome je težio i Dišan, a davno pre njega Leonardo: spoj slikara, inženjera, političara. Potrebno je poznavati tehniku i metodologiju komunikacija, filozofiju, lingvistiku, semantiku i ontologiju svakodnevnog života, poznavati riječi, jezike, slike,

mašine, ekrane.“ Ovo je ilustracija da je postmoderna kritika dobila novu generaciju koja superiorno stupa na scenu, baš kao i umetnost o kojoj ona misli.

Nedavno je Ješa Deneđri napisao: „Danas je ovdajša umetnička scena neprijatno razdobljena, razmrmljana, raskoljena, netrpeljivo kompetitivna, doslovno pluralistična, ali ne u toliko ranoj smislu prihvatanja i uvažavanja Razlike nego u mirzovoljnom podnošenju Drugog čije se postojanje nužno prima kao sudbinska neminovnost“, da bi ubrzo ovakvu ocenu promenio sledećom konstatacijom izrečenom, paradoksalno, u prikazu iste izložbe (za koju je u jednom od predgovora i napisao prethodni navod): „Prilikom recepcije ovih (i niza ostalih) recentnih ideja ovde među umetnicima i kritičarima postoje (i *dobro je da postoje* – podvukao J. D.) različiti stavovi i pogledi...“ Ova konstatacija je, naravno, tačna jer odgovara zapravo stvarnom stanju u današnjoj novoj umetnosti koja je otvorena, nedogmatična, nekanonska, netotalitarna, rečju, ona je živi završetak jedne velike epohe – modernizma XX veka. Kritika i teorija umetnosti koje je prate moraju imati ista svojstva.

Zagovornik kritike stroge misli i bliskog čitanja i najvažniji protagonisti druge moderne svakako je Miško Šuvaković. Ovaj vrlo obavešten i akribični estetičar nove umetnosti, i sam konceptualni umetnik drugog talasa sedamdesetih godina, izgradio je vlastitu poziciju tumačenja aktuelne umetnosti u striktnim kategorijama visoke i pozne moderne, kao i njene poslednje avangarde – nove umetničke prakse. Iz ovih korpusa ideja Šuvako-

vić učitava u neke primere umetnosti devedesetih određene sadržaje koji izazivaju ne samo prigovore kritičke javnosti već i samih umetnika koji postaju nezadovoljni primenom novog aksiološkog i ontološkog dogmatizma druge moderne. Središnja tema M. Šuvakovića zapravo su re-lacije na liniji moderna – postmoderna – druga moderna, odnosno ceo kompleks bočnih udara koji se odvijaju tokom devedesetih u otvorenim jezičkim pitanjima današnje umetnosti. Kako smo videli na njegovoj izložbi „Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma”, održanoj najpre kao ciklus od sedam izložbi 1995/1996. u Novom Sadu, a potom i kao jedinstvena ekspozicija u paviljonu „Veljković” u Beogradu, Šuvaković gradi vlastitu teorijsku poziciju na četiri modela tu-maćenja: Druga monohromija – pokazana na delima Dragomira Ugrena i Aleksandra Dimitrijevića, Tehnoestetika u delima Ivana Ilića i Mirjane Đorđević, Imanentna kritika forme kod Nikole Pilipovića i Marije Vaude, te Dekonstrukcija u novim radovima Neše Paripovića, koje smatra za „najznačajnije tačke aktualnih modernističkih nastojanja”. No, ovaj problem izrazito složenih, višestruko izgrađenih odnosa i različitih shvatanja u aktuelnoj umetnosti, čiji je jedan segment ovom izložbom identifikovan i definisan, otvorio je niz pitanja, tačnije, nedoumica u njihovoj recepciji i tumačenju.

Ono što se nameće pri uporednom gledanju ove izložbe i čitanju tekstualne eksplikacije koja je prati, svodi se na to da li se modernizam danas obnavlja u jednom delu post-

moderne umetničke produkcije, ili on kao nova i druga moderna stoji nezavisno, paralelno sa njom, direktno se nadovezujući (kontinuirano) u brojnim reciklažama iz nekih očišćenih i danas vitalnih fenomena moderne. Preovlađuje sklonost razumevanju da druga moderna stoji uporedo sa postmodernom (dakle, netačna je sintagma „moderna posle postmoderne”), da trpi snažne uticaje i da se stoga pre može govoriti o drugoj moderni u sistemu postmodernog toka. Na sličan način kao što je postmoderna u jednom svom delu plastičkih iskustava pokazala vidan uticaj „epistemološkog obrata” konceptualne umetnosti, dakle poznate strategije temeljnog negiranja (dematerijalizovanja) umetničkog dela koju je izvršila ta poslednja avangarda XX veka, tako i druga moderna u delu svojih ishodišta pokazuje otiske hibridnih i eklektičkih istoricizama postmodernih poetika.

Ključna reč kojom M. Šuvaković pokriva procese u recentnoj umetnosti koji ga zanimaju i koje ilustruje ovom izložbom jeste hijatus (zev, otklon, razlika, raskol, međuprostor), i on ga identifikuje jedino na bešavnom dodiru moderne i postmoderne. Ali kako je postmoderna logičan prevrat (narušavanje) moderne, tako je isto i druga moderna povratak (potvrđivanje) moderne, pa stoga na tim relacijama nema „zeva” već nastavka. Najzad ostaje da se utvrdi da hijatus stoji između postmoderne i druge moderne, čime se zapravo Šuvakovićaeva izložba i bavi uprkos „tekstualnim smetnjama” koje se isprečavaju. U prilog ovom govore mnogobrojni paralelni sadržaji nastali u relacijama među samim radovima koji čine ovu izložbu.

Zamke koje postmoderni umetnici postavljaju pred tumače postaju svojevrsni „kritičarski hijatusi”. Za većinu njih, a pogotovo za najmlađe koji tek stupaju na umetničku scenu ova sporenja oko afirmacije ili negiranja reverzibilnosti recentne umetnosti u kritici i teoriji: moderna, postmoderna (druga) moderna, potpuno su nebitna i naravno da neće uticati na živi izgled nove umetnosti. Neke izložbe su to vrlo određeno pokazale.

Svakodneвно beležeći pojave, događaje i ličnosti koje su bile najprisutnije u oficijelnoj, a još više na beogradskoj alternativnoj sceni, na raduju B-92 u periodu 1994-1996, Darka Radosavljević je odlučila da kao svojevrsnu, a kasnije će se ispostaviti i kao vrlo razložnu dosetku, u kancelariji svog glavnog i odgovornog urednika, „koja je najprometnije mesto u radiju, ali i prometnije od mnogih javnih galerija”, napravi male izložbe upravo tih umetnika koji su promovisani ili predstavljani u njenim programima. Nakon dve i po godine ona se odlučila da zaokruži ovu, sada već veliku seriju individualnih prezentacija, te da uz objavljivanje knjige-kataloga načini i zajedničku izložbu upravo tih autora. A kao svojevrsnu misao i stav o ovom vremenu, ona je uz prikazane umetnike u knjizi „izložila” i najkarakterističnije kritičare i teoretičare objavljujući njihove prateće tek-stove.

Gledajući ovu zanimljivu izložbu moguće je autore sistemativizovati po nekolikoim kriterijumima: pre svega prema plastičkim koncepcijama, poetikama kojima pribegavaju u svom radu, potom prema mestu koje zauzimaju u trenutnim zbivanjima u našem

aktivnom umetničkom sistemu, najzad i prema generacijskoj pripadnosti. Među najstarije i dakako najetabliranije autore spadaju, na primer, Bora Iljovski, Marija Dragojlović, Raša Todosi-jević, Era Miliwojević i Čedomir Vasić. Manje-više oni pripadaju ili visokom modernizmu druge polovine veka, ili novoj umetničkoj praksi. U srednjoj generaciji su, recimo, Mileta Prodanović, Mrdan Bajić, Bata Krговиć, Zdravko Joksimović, Aleksandar Rafajlović – dakle neki od glavnih protagonistista nove slike prve polovine osamdesetih, a potom i njihovi pridonosnici u aktualnim transformacijama jezika prema promenljivim konfiguracijama radova kakve su instalacije ili kompleksne ambijentalne postavke. Od umetnika iz najmlađe generacije koji su se našli u knjizi, ovom prilikom spomenućemo one koji su se u dosadašnjim izlagačkim prezentacijama nametnuli kao ključne ličnosti umetnosti devedesetih, poput Uroša Đurića, Daniela i Gabrijele Gli-da, Stevana Markuša, Zorana Naskovskog, Nine Kocić. Ovi autori su vrlo čvrsto opredeljeni za medij koji praktikiraju u radu, u većini slučajeva izbegavajući njegovu eksperimentaciju. S druge strane, u Beogradu se paralelno formirala i grupa umetnika sa bitno drugačijim shvatanjima, snažno se držeći alternativnog delovanja u mnogobrojnim disciplinama vizuelnih medija. Njima pripadaju Đile Marković, Saša Marković, Nenad Racković, Talent, a u najnovije vreme i Tanja Ostojić. Tim, prema uočljivim intencijama alternativnim umetnicima u pravom smislu reči priključuju se i oni okupljeni u grupu FIA, ŠKART i „Klipani u pudingu”.

Ova izuzetno živa, katkada uveljavljajuća, katkada ironična, ali u svakom slučaju i potpuno vremenski integrirana umetnost danas gradi najtačniju sliku aktuelne produkcije u Beogradu. Ona je po svojim željama i izgledu bila i svojevrsna potpora postulatolom duhu urbanog mentaliteta i kulture koji je počeo da nestaje iz grada zbog bitnih karakteristika vremena, ukazujući istovremeno i na rone egzistencijalne traume epohe koju obeležava. Tokom tog perioda tu vrstu umetničke delatnosti mogli smo pratiti isključivo u poznatim gradskim „getima“ kakvi su SKC, paviljon „Veljković“, bioskop „Rex“, kao i kroz onu produkciju koju je potpomogao Centar za savremenu umetnost Fonda za otvoreno društvo (Sorosova fondacija) koji je i obnovio, posle kraćeg zastoja, rad projektom (knjiga, izložba) „Pogled na zid“.

Dosad pomenute izložbe vrlo su precizno načimile sliku zbivanja u našoj novoj umetnosti kao i u procesima koji vladaju u kritičarskim i teorijskim krugovima koji prate ovu vrstu produkcije. Pažljivijom analizom moguće je doći i do konstatacije kako je nekada „druga linija“ u umetnosti, definisana tako zbog mesta koje je ona imala u opštem sistemu umetnosti tokom kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina, sa pojavom postmoderne u našim lokalnim uslovima polako preuzimala ulogu dominantnog estetičkog kompleksa pojava. Prema oortanom stanju iznetom na pomenutim izložbama jasno je da su umetnici koji su stupili na scenu osamdesetih i devedesetih, u samom jezgru galerijske i muzejske prezentacije, a time je izvršeno i njeno vrednosno pozicioniranje

u ukupnim kulturnim tokovima današnjeg vremena. Iste karakteristike se mogu izvesti i iz analize kritičkog tumačenja nove umetnosti i dominantnog mesta koje je ta kritika danas zauzela u našem intelektualnom životu. Sporenja koja se upravo sada vode među postmodernistima svakako su najzanimljiviji deo aktuelne scene.

Još dve izložbe koje ćemo u ovom osvrtu pomenuti, iako su praktično na istom tragu prezentacije i promišljanja glavnih pitanja nove umetnosti, uočljivo su šire zahvatile iste pojave i dale im ponešto drugačiju muzejsko-galerijsku prezentaciju i teorijsku osnovu za predstojeću istorizaciju.

Umesto 8. bijenala, ove godine je u Pančevu otvoren Prvi trijenale savremene jugoslovenske skulpture. Ova promena ukazuje da je, najpre, ova zaista značajna izložba savremene umetnosti bila u evidentnoj opasnosti da se ugasi, a samo zahvaljujući izuzetnoj volji i energiji Svetlane Mladenov ona je revitalizovana i prerasla u trogodišnji ciklus, a potom, da je danas, izgleda, primereniji jedan sporiji ritam održavanja izložbe skulpture, pre svega iz unutrašnjih razloga: prepolvljavanja broja jugoslovenskih umetnika usled raspada zemlje i sve opasnije i za umetnost ubitačnije oskudice materijalnih i drugih sredstava, bez kojih baš ovaj medij, ili ono što je ostalo od njega, danas ne može.

Tri zasebne izložbe u četiri izlagačka prostora u Pančevu ipak su na dovoljno ubedljiv način prikazale vitalnu i, kako smo gore konstatovali, dominantnu struju aktuelne jugoslovenske skulpture i dale za pravo entuzijazmu organizatora. Kao pratelji

program priredene su dve izložbe pod nazivom „O kontinuitetu“ koje su kroz artefakta i fotografije (onih radova koji danas više nisu dostupni za izlaganje jer se nalaze u ex-jugoslovenskim republikama) načimile jednu i vrlo korisnu „istorijsku“ retrospektivu dosadašnjih dobitnika nagrade od 1981. do 1993. godine. Među njima su se našla i imena sa samog vrha savremene jugoslovenske skulpture poput Ivana Kožarića, Dube Samoblec, Dušana Džamonje, Ante Marunovića, Koste Bogdanovića, Dobrivoja Krgovića ili Mrdana Bajića, koji je čak dva puta postao laureat – 1987. i 1993. godine, da spomenemo samo neke sa ove zaista reprezentativne liste.

Pod naslovom „Izdvojene poetike“ priredene su dve kamernne izložbe skulpture, reljefa i crteža beogradskih umetnika Čaje Radojića i Koste Bogdanovića, autora srednje generacije čije je delo na različite načine ali evidentno i ubedljivo uticalo na specifičene stilske pojave u našem recentnom stvaralaštvu ne samo po osobinama upotrebe materijala, dakle po formalnim karakteristikama, već i po vrsti emitovanja simboličkih, ironijskih ili semantičkih znakova iz umetničke prošlosti.

Glavna izložba ovogodišnjeg Trijenala skulpture nosila je naslov „Aktuelnosti“ i okupila je gotovo trideset učesnika u dva izlagačka prostora po izboru selektora S. Mladenov. Makar u veoma suženom generacijskom i stilskom svojstvu, upravo naglašeno izbegavajući sadašnju diskusiju u čitanju nove umetnosti na relaciji postmoderna – druga moderna, a izuzimajući radove Olge Jevrić, koja pripada

našim najstarijim umetnicima koji ovde treba da identifikuju važan izvor uticaja na recentnu skulptorsku produkciju, čime joj je, naravno, ukazana čast preteče u današnjim važnim zbivanjima u ovoj vrsti stvaralaštva. Mladenov je bila koncentrisana na glavni, pluralistički tok u novom plastičkom jeziku. Naravno da je ova vrsta izbora uzrokovala i izlaganje raznih vrsta radova, od predmeta do instalacija i od ambijentata do kinetičkih dela, praktično bez primera skulpture u tradicionalnom određenju ovog pojma, kao i svih materijala koji se danas legitimno koriste u ovom mediju, od metala i drveta do plastike i parafina. Od autora, a zbog ubedljivijeg materijalnog i idejnog statusa koji je dostignut u delima, spomenućemo radove Miroslava Kojić, Vere Stevanović, Rastislava Škuleca, Nenada Šoškića, Ivana Ilića, Nine Kocić, koji po osobinama oblika, te značenja koja se jasno iščitavaju a pokazuju mesto i ciljeve savremene skulpture, stvaraju jednu sasvim dovoljnu, preglednu i celovitu sliku o današnjim preovladajućim oblikovnim shvatanjima.

Treba ukazati i na ovogodišnje laureate: Igora Antića (Novi Sad), Mirjanu Đorđević i Dragoslava Krnajiškog (Beograd), koje je žiri izdvojio zbog njihovih mnogobrojnih osobina, a pre svega zbog načina preoblikovanja izlagačkog prostora i apsurdnog stanja izložbenog predmeta (Antić), nizanja sličnih ili jednakih elemenata koji grade novu estetiku ambijenta vertikalnim ili horizontalnim (podnim) postavkama (Đorđević, Krnajiški) na samoj granici paradigme predmetnosti umetničkog dela moderne umetnosti.

Nova stalna postavka jugoslovenske umetnosti XX veka Muzeja savremene umetnosti koja je prikazana ove godine, više nego u ranijim slučajevima istakla je magistralne tokove i dominantne autore koji su direktno obeležili našu modernu, savremenu i aktuelnu umetnost. Pažljivijim posmatranjem stalne postavke koncipirane na taj način lako se uočavaju poetički i estetički koncepti naše umetnosti u ovom veku, te se takva jedinstvena slika bez napora razlaže na velike poteze stilskih nizova unutar istorijske moderne, pionijske apstrakcije, „klasičnih“ škola ovog perioda, kolorističkog ekspresionizma, na primer u međuratnom periodu, ili geometrijske i gestualne apstrakcije te enformela, zatim mnogobrojnih tokova tradicionalne i nove figuracije, napokon, recentne umetnosti osamdesetih u svem njenom postmodernom eklektizmu.

Istovremeno sa ovom Novom stalnom postavkom u MSU je bila otvorena i izložba pod ponešto enigmatičnim naslovom – „Rezime“. Ona je predstavila upravo najmlađe naše likovno stvaralaštvo u delima 17 autora (rođeni između 1961. i 1969) – 10 slikara i 7 umetnika koji bi tradicionalnim jezikom mogli biti nazvani vajari, ali koji se (sem u jednom slučaju) zapravo izražavaju promenljivim ambijentalnim radovima, instalacijama i objektima što su umnogome izmenili uobičajenu predstavu o „skulptorskoj umetnosti“.

Iako na prvi pogled ova izložba izgleda izuzetno heterogena po mnogim svojim sadržajima, to su ipak umetnici sličnih senzibiliteta i mentalieta ne samo po generacijskim svojstvima već i prema istovrsnom razu-

mevanju jezičkih osobina plastičke umetnosti u ovom trenutku. Oni su zaista bliski i po estetskom ukusu, osetljivosti za materijalna i tehnička svojstva umetničkih dela, po istorijskoj memoriji u odnosu na bližu ili dalju umetničku prošlost itd. Ova vrsta „ujednačavanja“ katkada krajnje isključivih poetika figuracije i apstrakcije, tehnostuktura i instalacija, duhovnih i fizičkih osobina radova, otvorenih i zatvorenih semantičkih značenja u pojedinim izložbenim postavkama u praktično istih radova postizana je i nekim neočekivanim vizuelnim stanjima a građena je nekada potpuno drugačijim estetičkim kontekstima. Najme, izložba „Rezime“ je posle beogradske premijere bila postavljena u velikom i jedinstvenom prostoru Centra za kulturu „Boro i Ramiz“ u Prištini sa drugačijim učinkom od primarne postavke u beogradskom muzeju, zatim je njen sadržaj bio „razlomljen“ po dominantnim poetskim okvirima u pet zasebnih prostora nekadašnjeg Srpskog poslanstva u Narodnom muzeju Crne Gore na Cetinju. U Muzeju savremene likovne umetnosti u Novom Sadu ista izložba je prema osobinama medija u kojem su radovi izvedeni (slike, objekti, instalacije) bila postavljena u tri velika prostora, i na kraju, u četiri prostorije Zanka kulture (Vila Belimarkovića) u Vrnjačkoj Banji ona je bila prelomljena po načelu stilskih celina (figuracija, apstrakcija, predmetno-nepredmetno). Ovakva mogućnost različitog aranžiranja dela recentne umetnosti u neposrednoj je vezi sa brojnim kontekstualizacijama sadržaja, njenom vrlo aktivnom stanju što proizlazi iz jezičkih, značenjskih, ontoloških, for-

malnih, materijalnih, tehničkih karakteristika kao znaka raspoznavanja promenjene aure nove umetnosti. Pluralistički smisao umetnosti, kako je on bio postavljen u 80-im godinama, tekuća decenija je podigla na stepen više, praktično pokazavši iste unutrašnje ciljeve nastale iz izolovanih individualnih poetika umetnika. U najnovijoj generaciji naših autora ona je ponajviše radikalizovana jednom savim novom i drugačijom imaginacijom i personalnim mitologijama u procesu praktičnog i osetljivog kreiranja umetničkog predmeta.

Od slikara, na izložbi „Rezime“, među figurativnim nalaze se Jasmina Kalić, Daniel Glid, Stevan Markuš i Uroš Đurić, koji na različite načine tretiraju problem ljudskog lika i tela, enterijera i pejzaža od poznatog zvuka visoke moderne iz tradicije našeg slikarstva do stripova i čak nadrealističkog lirizma. Njima je po osnovnom stilskom interesovanju bliska skulptura Dragane Ilić – formalno gledajući, to su „klasični“ portreti njenih prijatelja umetnika, a po značenju, ova dela su stilski eklektična u velikom poetskom luku od duboke (arhajske) prošlosti do ovog (modernističkog) veka. Oni, ukupno uzevši, mogu biti određeni kao kolorističari beogradske kruga devedesetih.

Suprotno njima, radikalne primere apstrakcije u novom slikarstvu zastupaju: geometrizam – Dragan Stanković, gestualnost – Brano Raković, enformel – Zoran Dimovski, pre kao simulakruma nego kao doslovno držanje stilskih kanona. Iako su paradigme njihovih radova jasno uočljive, oni upravo zahievaju oprez pri tumačenju jer je očigledno da ne samo da je u

njihovom radu došlo do evidentnog pomeranja u jezičkoj praksi u odnosu na vlastite istorijske uzore, već je jasno da su se nekadašnji idejni i kulturni aspekti toliko promenili da su morali izazvati i zamenu razloga za ovakav način izražavanja. A to se još više potvrđuje u vrlo formalističkim tehnocestetičkim instalacijama Ivana Ilića i Mirjane Đorđević koje su konceptualno fokusirane prema problemima forme u umetnosti 90-ih, ali su istovremeno, i ne manje značajna i njihova interesovanja za plastičku ekspresiju umetničkog predmeta koja se često previda. Slično njima, Rastislav Škullec apsorbuje u svom kreativnom iskustvu oblikovne mogućnosti polufabrikata konstruišući otvorene strukture, dok Zoran Pantelić, bilo u punom obliku ili transparentnom, naglašava upravo smisao promenljivog statusa novog umetničkog predmeta u zavisnosti od prostora ili konteksta u kojem je on izložen.

Kako su već osamdesete dovele u pitanje mogućnost stvarne podela na jezik čiste apstrakcije ili čiste predmetnosti, u sadašnjoj generaciji umetnika isti cilj se može zapaziti u ambivalentnosti prikturalnih prizora Milana Kralja i Dragana Kičovića, koji stoje na čudnoj granici ova dva nekada potpuno podeljena sveta umetnosti. A šta je to što se zapravo može „videti“ u delu nove umetnosti, do krajnjih konsekvenci ovakvog upita primćujemo u radovima Zorana Naskovskog koji idu rubnom linijom što markira stvarni semantički status nekog današnjeg estetičkog predmeta.

Druga polovina osamdesetih u beogradsku umetnost je uvela niz izuzetno zanimljivih umetnica, a deo te

produkcije može se pratiti u radovima Tatjane Milutinović Vondraček i Nine Kocić, koje u jednom izuzetno starom umetničkom materijalu – drvetu, i isto toliko starom umetničkom mediju – skulpturi, definišu onaj uzbudljivi vizuelni senzibilitet koji je karakterističan za ukus kraja ovog veka.

Dakle, mnogostruke nedoumice koje su izazvane nazivom izložbe „Rezime” svode se upravo na prepoznavanje jedinstvene estetičke kontinencije koja je prošla kroz vreme, kroz mnoge epohe moderne i savremene umetnosti, a koju su poslednje generacije umetnika u ovom veku iznele unutar najaktuelnije i najaktivnije umetničke produkcije. Potom, ovaj naziv ukazuje i na dosad nepoznatu u umetnosti brzinu smenjivanja plastičkih sadržaja u umetničkim delima; u radovima upravo ovih autora nameće se utisak dvostrukog odnosa prema neposrednoj „tradiciji” – istovremnog prihvatanja i odbacivanja, afekata i nostalgije, indolentnosti i čežnje, ljubavi i mržnje. Najzad, „Rezime” je, uslovno rečeno, brza, skraćena rekapitulacija nekih od dominantnih događaja i tokova u novijoj likovnoj umetnosti, izvedena u trenutku korisnog i neophodnog sažimanja i usredsređivanja na bitno u njenim procesima. Ona je priznavanje činjenice da

se danas u nekim kreativnim, vrlo senzibiliziranim duhovima upravo ove generacije stvaralaca odvija aktivnost koja direktno vodi prema jednom vlastitom samorefleksivnom i konačnom rezimeu.

Ideja pluralizma umetnosti osamdesetih, dakle postmoderne paradigme u njenom najosnovnijem estetičkom svojstvu, tokom 90-ih se ponavlja u slici fraktalnih, interaktivnih svetova umetnosti. Oko ovog najopštijeg izgleda nove umetnosti u kritici i teoriji nema spora. Ono što je predmet diskusije jeste njeno poreklo, značenje, primarno svojstvo i ti sadržaji se danas intenzivno debatuju, a tačnost zaključaka utvrđuje, kao i uvek do sada, tek jedna predstojeća jezička promena u umetnosti te njena kritička i teorijska interpretacija. Tada će se dobiti i pozdan odgovor na pitanje: da li je postmoderna tek završna faza modernizma koja dolazi uporedo sa krajem ovog velikog stoleća u umetnosti, ili je ona neka nova i uvodna naznaka i priprema jedne sasvim drugačije estetičke sudbine. A možda je postmoderna zapravo i jedno i drugo: cezura i obnova, u zavisnosti od tumačenja – mekim pismom ili strogom misli istovremeno.

JOVAN DESPOTOVIĆ

# ŽIVOTNE UMETNIČKE STRATEGIJE

Tokom protekle likovne sezone, a i nekoliko ranijih, na beogradskoj sceni se kao dominantan nametnuo, barem u okviru novih tendencija, jedan čisto formalistički pristup umetnosti, pre svega svojim mediskim glamurom, luksuznom prezentacijom i opširnom teorijskom podrškom određenih kritičara. Taj retromodernizam, ili neomodernizam, bujao je i svojom jalovošću u priličnoj meri "zapušavao" prostore za slobodne i alternativna dešavanja na beogradskoj sceni. Taj pokret se čak hvalio "odbranom digniteta umetnika i umetnosti" u kriznom okruženju kakvo je naše, a da u stvari nije imao hrabrosti da prizna da se bavi ispraznim vizuelnim shemama koje ga ninašta ne obavezuju, a stvaralački čin oslobađaju bilo kakve odgovornosti. Neodgovornost umetnika za događaje koji ih okružuju, svojevrsni kulturni autizam, postao je opšte mesto.

Sa druge strane imali smo, takođe kod mlađih autora, drugu krajnost, bežanje od stvarnosti u drugačiji anahronizam - rehabilitaciju narativnog slikarstva, često obojenog etničkim i religijskim romantizmom, koje je uz to insistiralo na "vraćanju dostojanstva tradicionalnom slikarskom zanatu", što takođe u našim okolnostima nije moglo biti produktivno, barem ne u smislu direktnijeg dodira sa okruženjem. Stvarnost i brzina odvijanja događaja nadjačavali su govor stvaralaca.

Zanimljivim i značajnim mi se čini način reagovanja u ovakvoj situaciji onih umetnika koji su izlaz potražili u boljem dosluhu sa životom i socijalnim

okruženjem, reagujući na njega kroz svoje stvaralaštvo, dakle ne zatvarajući oči pred događajima, ali i ne bežeći od najsavremenijih tehnoloških sredstva koja im stoje na raspolaganju, čime su svoj izraz doveli u sklad sa vremenom u kome žive. Uz to, oni su pronalazili nove strategije umetničkog delovanja i organizovanja, često zalazeći i u do tada za umetnost netipične ili marginalne oblasti, kao što su odevanje, tipografski dizajn, novinsko oglašavanje, plakatiranje, lično ponašanje, vangalerijske ulične akcije i performansi. Ova grupa autora opredelila se za strategije i oblike umetničkog delovanja koje odlikuje životnost, i time su ostali na visini mesta umetnika kao najosetljivijeg senzora određenog društva i agensa njegovih promena. Upravo takvi umetnici čine moj izbor kao vrednosno obeležje sezone iza nas; Tanja Ostojić, Raša Todosijević i Talent Factory.

Umetnička strategija Tanje Ostojić sastojala se u osvajanju i definisanju sopstvenog, "ličnog prostora", što je u okruženju koje još uvek vlada ovim podnebljem, pravi podvig. Njenu upornost i doslednost u tome, treba izuzetno ceniti. Ona se koristila svojim telom, kao najbližom i najopipljivijom slobodnom teritorijom, zatim ličnom akcijom i performansom, kao i tehnologijom fotografije i ofset-štampe. Njena ulična akcija lepljenja autorskih plakata sa sopstvenim likom i tekstualnim porukama (u saradnji sa Sašom Gajinom) u Veneciji tokom trajanja poslednjeg Bijenala, kao i izrada plakata na kojima ističe lične podatke i stavove, pretvarajućina taj način privatno i intimno u javno, čak mas-medijsko, govori o odlučnosti ove mlade umetnice da govori u prvom licu, navodeći i gledaoca da se upita o svome "ličnom prostoru".

Doajen beogradskog konceptualizma, Dragoljub Raša Todosijević u svom bogatom i raznovrsnom opusu neguje već dve decenije jednu liniju koja se

manifestuje u pisanju i publikovanju kritičkih tekstova o umetnosti. Ovi tekstovi imali su različite forme; manifesta, polemika, parafraza, kratkih priča, a u poslednje vreme časopisnih oglasa i plakata. Svojim oglasima i plakatima Todosijević metodom parafraze podvrgava kritici, pa i podsmehu, mentalitet ovoga podneblja, predrasude o umetnosti, malograđanštinu i povodenje za uzorima, kvazi umetnike i lažne vrednosti. On "raspisuje" razne konkurse, nudi brze tečajeve iz umetnosti ili ezoterije, dodeljuje "novčane nagrade", oglašava Teozofsku kliniku "savremeno psihijatrijsko savetovalište za promašene umetnike i posrnule teoretičare", prodaje "srborandže" (domaće pomorandže) i specijalni europarfem "Cvet kanalizacije". Humor je oduvek bio najjače oružje protiv gluposti, zaostalosti pa i zla, a Todosijević to svojim suptilno satiričnim radovima sasvim dokazuje.

Tročlani tim Talent Factory, koji deluje od jula 1996, a čine ga Vladimir Perić (1962), Dejana Momčilović (1972) i Vlastimir Polić (1973) trudi se da kroz svoje objekte, multimedijalne instalacije i performanse, u oblast umetnosti uvede još uvek pomalo skrajnute oblasti kao što su dizajn odevnih predmeta, dizajn slovnih znakova i kompjutersku grafiku. Njihova strategija umetničkog delovanja kroz netipične forme i materijale dobila je nedavno snažnu podršku čuvenog američkog dizajnera Davida Carsona, čiji rezultat je urađena naslovna strana za letnji broj "Domusa", najpoznatijeg časopisa za arhitekturu i dizajn, gde figurira Perićeva "zardala" tipografija.

Momčilovićeva radi kostime (suknje i prsluke) repetitivnih fragmenata načinjenih strpljivim radom od providne plastike ispunjene raznobojnim nitima. Time ovi kostimi namah dobijaju karakter odevne skulpture ili slike.

Vlastimir Polić radi kompjuterski dizajn i programiranje za akcije Talent Factorya. Za ovu priliku izradio je dekorativnu

površinu načinjenu od isprepletenih formi zaštitnog znaka grupe. Isto to postigli su i ostali članovi, uradivši za ovu priliku svaki po jedan rad iz domena svoga delovanja.

Andrej Tišma



## LIKOVNI DOGAĐAJI U JANUARU



A DOOR IN..., 1998. material and dimensions certified to Yugoslav standards, foto: S. Veljović

### IZ REAGOVANJA JAVNOSTI:

*Jovan Marinković*

Šta sve može u budućnosti da vas zadesi u jednoj renomiranoj galeriji kakva je KCB, najbolje ilustruje izložba "Kritičari su izabrali" koja je održana tokom januara meseca. Ko je imao dovoljno mašte da u svemu tome vidi nešto što je u vezi s umetnošću ostaće u najmanju ruku zgrožen. Izložba će definitivno biti upamćena po bizarnom slučaju gde je Gradska čistoća sponzorisała smeće. Ostaje samo nada da će se pomenuta služba pobrinuti za celu izložbu nakon njenog okončanja a ne samo za kontejner čiji je donator.

### KRITIČARI SU IZABRALI

Galerija Kulturnog centra Beograda, januar 1998.

Tradicionalna izložba "Kritičari su izabrali" i ovoga puta predstavlja "projekte" tri likovna kritičara koji su posle jednogodišnjeg praćenja likovne scene Beograda izabrali određene umetnike/grupe umetnika.

Ovakav vid izložbe koja na kraju godine, može se reći, sumira likovna dešavanja ima veliki značaj, jer omogućuje kontinuirano sagledavanje umetničkih ideja, kao i rada kritičara u periodu od trideset godina (koliko se izložba već održava), a sigurno utiče i na stvaranje novih kreativnih sadržaja.

Kritičar Gordana Stanišić je izabrala radove Branka Pavića, Dragoslava Krnajskog, Milorada Mladenovića i Dejana Dimitrijevića i Jelice Radovanović i Dejana Anđelkovića.

Andrej Tišma se odlučio za umetnike Tanju Ostojić, Rašu Todosijevića i Talent Factory, za koje kaže da su "pronazali nove strategije umetničkog delovanja i organizovanja, često zalazeći i u do tada za umetnost netipične ili marginalne oblasti, kao što su odevanje,

tipografski dizajn, novinsko oglašavanje, plakatiranje, lično ponašanje, vangalerijske ulične akcije i performansi".

Jasmina Čubrilo je predstavila radove Ivana Ilića, grupe Škart i Umetničke asocijacije Apsolutno koji su sa izložbe "APSOLUTNO OTSUTNI". Naime, njihov projekat je na E-mail-u.

*Ivana Stanković*

### ANDREJ TIŠMA: ŽIVOTNE UMETNIČKE STRATEGIJE

(izvod iz teksta)

Tokom protekle likovne sezone, a nekoliko ranijih, na beogradskoj sceni se kao dominantan nametnuo, barem u okviru novih tendencija, jedan često formalistički pristup umetnosti, pre svega svojim medijskim glamurom, luksuznom prezentacijom i opširnom teorijskom podrškom određenih kritičara. Taj retromodernizam, ili neomodernizam, bujao je i svojom jalovošću u priličnoj meri "zapušavao" prostore za slobodne i alternativna dešavanja na beogradskoj sceni. Taj pokret

## Beorama

se čak hvalio "odbranom digniteta umetnika i umetnosti" u kriznom okruženju kakvo je naše, a da u stvari nije imao hrabrosti da prizna da se bavi ispraznim vizuelnim shemama koje ga ninašta ne obavezuju, a stvaralački čin oslobađaju bilo kakve odgovornosti.

Neodgovornost umetnika za događaje koji ih okružuju, svojevrsni kulturni autizam, postao je opšte mesto.

Sa druge strane imali smo, takođe kod mlađih autora, drugu krajnost, bežanje od stvarnosti u drugačiji anahronizam-rehabilitaciju narativnog slikarstva, često obojenog etničkim i religijskim romantizmom, koje je uz to insistiralo na "vraćanju dostojanstva tradicionalnom slikarskom zanatu", što takođe u našim okolnostima nije moglo biti produktivno, barem ne u smislu direktnog dodira sa okruženjem. Stvarnost i brzina odvijanja događaja nadjačavali su govor stvaralaca.

Zanimljivim i značajnim mi se čini način reagovanja u ovakvoj situaciji onih umetnika koji su izlaz potražili u boljem dosluhu sa životom i socijalnim okruženjem, reagujući na njega kroz svoje stvaralaštvo, dakle ne zatvarajući oči pred događajima, ali i ne bežeći od najsavremenijih tehnoloških sredstava koja im stoje na raspolaganju, čime su svoj izraz doveli u sklad sa vremenom u kome žive. Uz to, oni su pronalazili nove strategije umetničkog delovanja i organizovanja, često zalazeći i u do tada za umetnost netipične ili marginalne oblasti, kao što su odevanje, tipografski dizajn, novinsko oglašavanje, plakatiranje, lično ponašanje, vangalerijske ulične akcije i performansi. Ova grupa autora opredelila se za strategije i oblike umetničkog delovanja koje odlikuje životnost, i time su ostali na visini mesta umetnika kao najosetljivijeg senzora određenog društva i agensa njegovih promena. Upravo takvi umetnici čine moj izbor kao vrednosno obeležje sezone iza nas; Tanja Ostojčić, Raša Todosijević i Talent Factory.

# VAŽALOST

VASILJE B. SUJIĆ GOVORI ZA  
DT O LIKOVNOJ KRITICI U NAS

## ponekad talentovani

**Beograd** - „Stanje u kritici je danas kardinalno, jer su ljudi podeljeni u klanove, a glavni motor koji ih pokreće je novac. Ministarstvo za kulturu je osiromašeno, pa se mnogi kritičari vežu za fondacije - 'Soros', 'Madlena Janković', ne zbog ljubavi prema umetnosti, već radi sopstvene afirmacije i zarade“, kaže Vasilje B. Suić, među retkima iz grupe nezavisnih kritičara koji već tri godine vodi prvu i jedinu školu likovne kritike kod nas. Smatra se poslednjim dnevničkim kritičarem, koji iz nedelje u nedelju prati previranja na likovnoj sceni.

• „Stela je ogrom-

na, jer značajne pojave koje se dešavaju poslednjih deset godina nisu registrovane i vrednovane“, kaže Vasilje Suić. Udruženje umetničkih kritičara Srbije više od decenije ne funkcioniše. Jugoslovenska sekcija Međunarodne asocijacije likovnih kritičara AICA po raspadu zemlje se održala isključivo zaslugom predsednika dr Katarine Ambrozić“, kaže Vasilje Suić.

• Umetnik je čovek koji je slovesan i odgovara za samog sebe. Najgori su oni umetnici koji se oslanjaju na reč promotera. Bio sam priutan kada je jedna moja koleginica govori-

la umetniku kako da radi, a ona je doktor nauka i profesor univerziteta. Reagovao sam i taj umetnik se vratio onome što je bio. Ali, mnogi novinari koji vrlo pomno prate dešavanja i bolje ili lošije daju uvid u pojave, izložbe, prave razgovore, a tu su i radio i televizija. Ali, loše su se snašli oni koji vode ga-

• „Neki kritičari se kriju iza izraza transavangarda, postmoderna, moderna posle moderne, da koje se i ne zna šta sve mogu da pokrivaju, pa se iza njih provlaci svašta. Druga struja su prošireni mediji ili konceptualna umetnost i ona je jaka, jer je njen promoter dr Jerko Denegri, šef katedre za istoriju umetnosti, či-

nosima dovoljno ne govori.

• Međutim, nisu kritičari jedini koji informišu o umetnosti. Postoje novinari koji vrlo pomno prate dešavanja i bolje ili lošije daju uvid u pojave, izložbe, prave razgovore, a tu su i radio i televizija. Ali, loše su se snašli oni koji vode ga-

lerije, bave se komercijalom i svoj asortiman svode na kič koji ne bi trebalo da se drži ni u zemunici. Nivo je smajnen zbog previranja na ovim prostorima, ne samo političke nego i duhovne prirode“, kaže Vasilje B. Suić.

Sandra Grujović



### Promoteri mrtvorodne avangarde

ju disertaciju nisam imao prilike da pročitam, jer mi se čini da i ništa je objavljena kod nas. Ta umetnost se pojavila još 70-ih godina i bila vezana za SKC, a iza je stajao državni kapital, jer je galeriju vodila Dunja Blazević, čiji je otac političar bio blizu kese sa parama. Tako su oni promovisali mrtvorodenu avangardu, a to se de-

šava i danas posle 30 godina, iza svega su opet pare. Ali, ta umetnost u Beogradu nikada nije živela. Na njihovim seansama ima uvek više ucesnika od posmatrača, a to govori sve. Nažalost, umetnici su ponekada talentovani, ali pored takvog promoterstva stagniraju, propadaju i nestaju“, kaže Suić.

## КУЛТУРА

III БИЈЕНАЛЕ МЛАДИХ ВРШАЦ - КОНКОРДИЈА

## Млада, досадна елита

Изгледа да нико више не сме да ризикује да буде назван пасатистом или уличним егзибиционистом, а поготово не сме да ризикује да не буде виђен од оних пар очију од којих зависи даља каријера

Отворен је Југословенски бијенале младих у Вршцу и трајаће до 15. августа. Кажу да је потребно три године (у овом случају три сазива) да се пројект стабилује, односно успе. Судећи по посетиоцима, бројној стручној, уметничкој и осталој радознатој публици, али и присуству медија, Бијенале је успео. Више од 700 људи присуствовало је перформансу Марије Мандић „Нека све буде чисто и бело“ који је одржан у Пчеларској задрузи. Мандићка је, обучена у бело професионално мачевалачко одело, демонстрирала своју вештину против статичних фигура у маскарним униформама обарајући их до последњег, чиме се перформанс и завршава. Чини се да би много боље било да је перформанс одржан на тргу, где су постављене и трибине за публику хендикепирану ниским растом која је тешко могла да прати перформанс сем преко дигиталне камере једног неопрезног сниматеља. Потписник овог текста некако је носталгично очекивао повратак уличних акција (бар у контексту овакве манифестације), урбани театар, стрит перформанс, интервенције у градском језгру... но изгледа да још влада становиште да место уметничке промоције мора бити у номинално уметничком простору. Изгледа да нико више не сме да ризикује да буде назван пасатистом или уличним егзибиционистом, а поготово не сме да ризикује да не буде виђен од оних пар очију од којих зависи даља каријера.

**Стилске вежбе**

После перформанса и разгледања поставке публика се у шетњи, као у процесији, упутила у Конкордију на отварање изложбе и проглашење одлука жирија. Док се чекало отварање, играла се кошарка и пило се пиво у веома опуштеној младалачкој атмосфери. То уопште није умањило важност манифестације. Напротив.

Уметнички директор овогодишњег Бијенала је Лидија Мереник, историчар уметности, која је радила са тимом селектора кустоса (Јелена Весић,



„УМОРНА ЕЛИТА“: НАГРАЂЕНИ РАД БАРБАРЕ ВАСИЋ

Иван Јовић и Ненад Радић). Они су користили принцип позивног конкурса те су од 70 уметника изабрали 45 аутора предложених пројеката, од којих излаже 43. Према речима Лидије Мереник, овогодишњи бијенале жели да изложбу врати њеној првобитној сврси, да представи, кроз репрезентативне радове, најмлађу уметничку сцену, без драстичних критичарско-концептуалних резова. Отуда сам селекторски поступак може подсетити на „стилске вежбе“...

Пратећа изложба у Старој апотеци под називом „Стендалов синдром“ ауторско је дело Марине Мартић. Она је изабрала Ивана Илића из Београда и Сержа Комтеа из Париза/Рејкјавика.

Жири у саставу Душан Оташевић (председник), Вишња Петровић и Зоран Петковски (директор Музеја са-

времене уметности из Скопља) доделио је гран при Бијенала Барбаре Васић за рад „Пролаз“ који је постављен у главној и највећој сали Конкордије. Похваљени су Никола Пешић, Татјана Вујановић, Татјана Орбовић и Биљана Ђурђевић. Синема REX и часопис у припреми „Дијафрагма“ доделили су Јовану Тркуљу и Владимиру Радишићу по веб-сајт.

**Чињенице**

У анализу овакве манифестације нужно морају бити уграђена два, понекад контрадикторна становишта. Ако се Бијенале младих посматра као наследица, настављач али и оригинални, односно потпуно нови културни чинилац на овим просторима, онда се мора неизоставно закључити да је, настајући у најтежим друштвеним и економским условима и у најгоре време по културу, управо Бијенале младих отворио оне нужне и правремене перспективе читавој генерацији младих уметника. А за то је заслужан пре свега директор Бијенала Живко Грозданић не само што је имао спреман пројект и, тврде, готово бескомпромисне ставове, већ и довољно организаторских способности да пронађе адекватан простор (простор Конкордије је тренутно најлепши, најфункционалнији и, рекло би се, најевропскији излагачки простор у земљи), да га реконструише и стави у перманентну функцију и одржава виталним. Јер Конкордија живи и између два Бијенала. У простору старе гимназије (зове се Конкордија) одржане су многе значајне изложбе савремене уметности од изложбе инсталација и објеката Илије Шошкића до управо затворене групне изложбе „Преступничке форме“.

Други аспект, конкретни садржај Бијенала намеће се пред пажљивим аналитичарем који би желео да стекне увид у стваралаштво младих, а зарад историјске истине не жели да прихвати здраво за готово сваки облик стилских вежби. Већ на почетку се поставља питање шта је то стваралаштво младих данас, у Југославији, а затим и какво је оно и ко су његови репрезенти. Да ли је то аутентична уметност која може да комуницира са ви-



ОТВАРАЊЕ III БИЈЕНАЛА МЛАДИХ: ЖИВКО ГРОЗДАНИЋ

талним процесима у светској уметности? Када се постави питање која су исходишта уметности младих данас и какве су све форме изражавања на сцени, одмах се намеће и питање да ли је концепт изложбе плуралистички пресек догађања на сцени или само представљање једне линије, управо оне линије коју уметнички директор и кустоси сматрају аутентичном, референтном и перспективном.

### Елита са искуством

Шта је савремена уметност младих данас код нас и ко су њени репрезенти, једно је од најтежих питања које већ на почетку прети да онемогући одговор и на друга постављена питања. Но, ако се прво постави питање где настаје савремена уметност младих, дакле, која су исходишта видеће се да одговор на ово питање и није та-

кову продукцију. То је процес стварања младе и образоване елите с искуством, која је по профилу слична европској младежи тог узраста. Дакле, профил на који једноставно не би требало да има примедби, сем једне. Утисак је, а утисак је поновљен од прошле године, да су њихова дела превише академска (читај помало досадна) макар су рађена и у најавангарднијем маниру, да је тешко приметити спонтаност те је стога општи утисак стармалост - као и то да се сви труде да им дела изгледају као да су рађена за музејску колекцију а не за Бијенале младих.

Концепт ове изложбе, иако се тврди да је реч о лежерном поступку стилских вежби, није плуралистички. Он чак није ни мултимедијалан. То што је изложен и сет фотографија и мноштво видео инсталација које су постављене да се читају као слике (ви-

ко компликован. Потпуно је јасно, посматрајући актуелне изложбе, да је већина младих који учествују на сцени не само академски образована већ и довољно урбана да своје каријере почињу већ самим уписом на академију а праксу у студентским и омладинским центрима који либерално пропуштају готово стопостотну њи-

део радови морају имати карактер биоскопске презентације - столице - да би се рад могао конзумирати. Или би требало комплетан дајцест видео продукције представити на једној сеанси како би публика касније знала шта гледа - овако гледа телевизоре.

Да ли је уопште могуће направити плуралистички и мултимедијални приступ а да се при томе сачува квалитет, остаје за неку следећу прилику. Но, већ сада је потребно рећи да је југословенска авангардна сцена почела да посустаје онда кад се монолитизовала, када је покушавала да се академизује и, гле апсурда, управо када се у свету дешавао процес легитимног преласка алтернативе у main stream, овде су наши врхунски критичари почели да преводе очигледан main stream у другу линију клацкајући тако своју немоћ или невољност да преузму власт на уметничкој сцени еуфемизмима *других линија*. Уметници који излажу на Бијеналу налазе се под сличном претњом - карактер њихових радова је музејски, дакле главна струја; иако им је карактер а можда и вредност музејска, за њих нема тржишта, а увек може да им се деси, негде усред каријере или можда и касније, да их претворе у другу или трећу линију, чак и у алтернативу.

Једно је очигледно - ово није алтернативни Бијенале нити је ово алтернативна уметност. То је језик међународне савремене уметности а они искуснији, међу којима већ има и новинара, знају шта су поновљени образци и досадна општа места а шта оригинални искораци.

Наша је препорука да обавезно посетите Бијенале младих.

■ СЛАВКО ТИМОТИЈЕВИЋ

## ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

# Анђео судбине

**НАЗИВ ИЗЛОЖБЕ:** ПОХВАЛА РУЦИ  
**АУТОР:** МИЛЕТА ПРОДАНОВИЋ  
**ГАЛЕРИЈА:** СРПСКЕ АКАДЕМИЈЕ НАУКА  
И УМЕТНОСТИ

**ОЦЕНА:** Продановић речито доказује да у медијској структури концептуалног израза може да буде и естетских елемената и артифицијелних детаља, а да тај израз при том не изгуби ни мало од свог примарног значаја

*Ђорђе Кадјевић*

Милета Продановић (1959), сликар, књижевник, доцент београдског Факултета ликовних уметности, један је од најмлађих уметника коме је указана част да излаже у простору под кровом „куће за бесмртнике”. Термин у Галерији Српске академије наука и уметности припао му је као добитнику престижне награде за ликовно стваралаштво која носи име академика Ивана Табаковића.

Продановић припада генерацији која се на нашој уметничкој сцени појавила осамдесетих година. Он је у почетку био близак кругу београдске неоавангарде чији „штаб” се, још од шездесетих година, налази у Галерији СКЦ. Треба рећи да Продановић у том кругу није припадао радикалној струји. Узрок томе није у његовом оклевању да раскине са традицијом класичног схватања уметности. Биће пре да је Продановић осетио отпор према стереотипима у које је упала наша позна авангарда. Он је, извесно, на време докучио да се константно преступништво на коме инсистира та авангарда, окреће против ње саме, да обезвређује њене претходне тековине, и чак даје разлога за отпор према њој. Продукт стандардног преступничког понашања у стваралачкој „пракси” неоавангарде јесте њен стерилни антиестетизам. Продановић је у свом бавању ликовном уметношћу тражио нешто више од тога.

Продановић није први наш сликар који је покушао да нађе савремен одговор на велику поруку византијске уметности, али је, можда, први који је у том покушају остварио веродостојан резултат. Онај ко разуме језик визан-

тијског сликарства може поверовати заиста да је све о нама већ записано на нашим средњовековним фрескама. И оно што нам се данас догађа, симболично је описала рука незнаног сликара на зиду задужбине деспота Оливера у Леснову, 1341. године. Чудо арханђела Михаила који са мачем у руци брани Цариград од Сарацена 674. године, Продановић третира као савремен догађај. Апокалиптички тон који бруји у простору монументалног призора цитиране лесновске фреске има језиву резонанцу у нашој актуелној историјској зблији. И ако носи у себи фаму уклетог балканског тла, тај страшни приказ делује снагом метафоре универзалног, трансисторијског значења. По томе Продановићево чудо светог Михаила иде у исти ред са делима његових претходника прожетим сличним осећањем, као што су Величковићево „Велико страшило”, Рељићево „Клање Кентаура” и Оташевићев „Свети Себастијан”. Брутални мотив насилне смрти који се као рефрен понавља готово



„ОТПАДНИШТВО” КАО ЗАНАК:  
„ПОХВАЛА РУЦИ” МИЛЕТЕ ПРОДАНОВИЋА

у свим радовима на овој изложби, у византијској или у барокној стилској интерпретацији, даје горкоиронични призив називу изложбе који гласи: похвала руци. Врхунац те ироније постигнут је мултипликацијом детаља Пилатовог ритуалног прања руку, „скинутог” са лесновске фреске.

Продановићеви радови дају пример који показује како концептуални начин мишљења и класични медијски начин ликовног изражавања могу да коинцидирају у логичној, функционалној целини. Продановић речито доказује да у медијској структури концептуалног израза може да буде и естетских елемената и артифицијелних детаља, а да тај израз при том не изгуби ни мало од свог примарног значаја. То је оно што, изгледа, не иде у главу задртим „преступницима” из редова наше новомобилисане авангарде. У Продановићевом „отпадништву” од таквог друштва је, можда, узрок што му се дела све ређе налазе у селекцијама за изложбе које приређују његови бивши ментори. Али, Продановић тиме, очигледно, није много ражалашћен. ■



## PROSTORNI RETORIČKI INDEKSI (BLISKA ČITANJA)





## **PROSTORNI RETORIČKI INDEKSI** **TEKSTUALNI POGLEDI NA INSTALACIJE NEŠE PARIPOVIĆA I DRAGOMIRA UGRENA U** **KONKORDIJI U VRŠCU**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

### Jedan kanonski (canonical) uvod

U prostorima vršačke KONKORDIJE od 28. maja 1997. bile su postavljene dve paralelne izložbe, tačnije dve familije instalacija: Neše Paripovića i Dragomira Ugrena.

Ove dve familije instalacija su nastale na kraju jednog burnog i uzbudljivog perioda u umetnosti u Srbiji. Tokom druge polovine 80-ih godina došlo je do dramatične i burne reakcije na beogradskoj i novosadskoj umetničkoj sceni na ekspresivni i eklektični postmodernizam iniciran transavangardnim i neoekspresionističkim obrtom početkom 80-ih. Nosioci burne i dramatične reakcije su bili sasvim mladi umetnici koji su u domenima skulpture, slikarstva i instalacija (ambijentalnog rada) pokrenuli teška i neočekivana pitanja prirode autonomije umetničkog dela, identiteta subjekta, intuicija, intencija, koncepta, originalnosti, sveta umetnosti, umeća, manuelne veštine, industrijske proizvodnje, itd. U Srbiji koju su potresali populistički nacional-socijalistički udari (rat, retrogradna kretanja ka religijskim i nacionalnim predmodernim izvorima i identitetima društva i kulture) ova nova umetnička kretanja su delovala kao racionalni moderni otpor novoj dominantnoj iracionalnosti u kulturi i u društvu. Te pojave, individualne produkcije ili simulakrumi tendencija su pokrile u jednom kratkom periodu (7-8 godina) široki dijapazon rimejka, korekcija, interpretacija, hiperestetskih produkcija i, sasvim novih problematizacija modernističkih tema. Govorilo se i pisalo se o modernoj posle postmoderne, modernizmu posle postmodernizma, drugoj modernoj, korigovanoj modernoj, hipermodernoj, asimetričnoj modernoj, itd. Kontrareakcija sistema umetnosti utemeljenog na, s jedne strane, populističkom povratku predmodernizmu, a s druge strane, na konstitutivnoj liniji srpske scene koju grade intimizam-umereni modernizam-umereni postmodernizam je bila euforična, totalizujuća sa svim elementima intelektualnog i para-političkog linča. Odgovor može biti transgresija: nova izložba i suočenje sa asimetrijama.

U takvoj situaciji su se izdvojile dve izuzetne figure čiji rad već dugo traje na beogradskoj i vojvođanskoj sceni: Neša Paripović i Dragomir Ugren.

Neša Paripović razvija skoro trideset godina kompleksne strategije postminimalizma (slikarstvo sa kraja 60-ih i početka 70-ih, strukturalni crtež ranih 70-ih), konceptualne fotografije, filma i videa tokom 70-ih, fotografije zidnih instalacija tokom kasnih 80-ih i zidne instalacije sa potencijalnim zvukom od sredine 90-ih. Njegov rad se razvijao kroz nekoliko specifičnih zamisli dekonstrukcije kao strategije rada sa granicama smisla slikarstva kao umetnosti: pitanje slikarske kompozicije (od kompozicije kao okulocentričnog sistema produkcije ka serijalnom i strukturalnom redu), prikazivanje identiteta hipoteze umetnika (fotografski, filmski i video radovi), prikazivanje prikazivanja (mimezis mimezisa) slikarstva fotografijom (fotografske predstave zidnih instalacija) i dekonstrukcija modernističke autonomije pikturalnog ili plastičkog poretka asimetričnim simptomom (instalacije sa potencijalnim zvukom).

Dragomir Ugren je slikarski rad započeo tokom 80-ih godina u velikom talasu postmodernističke reaktuelizacije slikarstva. Njegovi rani postupci bili su bliski eklektičnom spoju doslovnosti primarnog slikarstva (fundamental painting) i metaforičnog slikarstva kontrolisane i diskretne emocije u tradiciji Paula Kleea. Krajem 80-ih i početkom 90-ih njegov rad postaje sve redukovaniji, gest kontrolisaniji, a ploha sve bliža monohromiji. U 90-im Ugren dolazi do monohromije, do izlaganja slika kao strukturalnog poretka monohromnih traka, do konfrontiranja monohromnih neekspresivnih traka i kao ekspresivnog zidnog crteža, odnosno, do specifičnih prostornih instalacija monohromnih traka u građenju pikturalno-prostornog teksta.

Paralelne postavke Paripovićevih i Ugrenovih instalacija u vršačkoj KONKORDIJI dva su različita razrešenja i vrhunca umetnosti 90-ih, koju možemo nazvati, na primer, modernizam posle postmodernizma. Paripovićev postupak se odvija u polju preseka konceptualnih i telesnih indeksacija vizuelne (zidne) strukture, a Ugrenov postupak se odvija u polju preseka specijalizacija optičkih efekata plošnih (flatness) realizacija i učinaka prostornih selekcija i kombinacija. Grubo govoreći, Paripović reprezentuje konceptualnu proceduralnost u graničnim područjima slikarstva kao ideje, propozicije i fenomena, a Ugren zastupa empirijske i optičke specijalizacije u samom središtu slikarstva kao istorije, kao sveta i kao fenomena umetnosti.

Postavke u KONKORDIJI tematizuju još jedan problem: problem statusa-remek dela. Kako umetnik telesno, psihološki,





duhovno, konceptualno, optički i vizuelno može da izdrži veliko i monumentalno delo, odnosno, kako se monumentalno delo konfrontira kulturi koja prihvata i verifikuje kao umetnost upravo suprotno.

Fragменти koji slede moja su veoma bliska (close reading) čitanja doživljaja, razumevanja i tekstualizovanja Paripovićevih i Ugrenovih instalacija. Forma teksta koju sam izabrao za prikazivanje mog doživljaja–čitanja–tekstualizovanja je izvedena iz primene specifičnog pisanja koje su davno razvili kompozitor John Cage i istoričar umetnosti Mića Bašičević (Mangelos).

## O mom iskustvu gledanja

Doći do same ivice slike. Doći do središta slikarstva.

Ne, to nije razrešenje, ni upisivanje istine (umetnosti), niti razumevanje ogleđanja razlike subjekta i objekta u projektovanom telu istine umetnosti.

Pogled je projektovan, (raz)umom gledanja.

Pogled, telo, um.

Na kraju druge ili treće ili četvrte modernističke revolucije u velikom belom prostoru prazne svetlosti, delo.

Delo je sasvim dovoljno.

Ono ispunjava svet ili svest kao figura, kao indeks tela u prostoru i vremenu?

Primam pogled od dela i posređujem ga rečima: fenomenologija pogleda postaje zbirka tekstova.

Tekst između svetlosti, tela i prostora.

Pogled teksta, tekstem gledano delo jeste figura.

Indeksi oka, indeksi tela, indeksi dela.

Tanka žica prati trag grafita. Objekt i slika.

Monohromne trake grade seriju. Serija poništava pojedinačni ton (boju) postajući sam odnos.

Moje iskustvo gledanja je moja fenomenologija duha (grubo parafrazirani Derrida):

pogled u, ali i pogled iz, ne i pogled kao.

Fenomenologija postoji na razlici spoljašnjih asimetrija tela, pogleda i invarijantnog prostora u vremenu kretanja tela.

Optički performans i telesni performans.

Indeksi zahtevaju i performans (raz)umom.

Istovremeno vidljivo i nevidljivo, istovremeno okulocentizam i konceptualne naddeterminacije.

Nova ontologija pogleda (Merleau-Ponty) potvrđuje se na sasvim različite načine, kao trag, kao znak i kao poredak RETORIČKIH INDEKSNIH FIGURA:

(I) trag – jeste odsutnost (što je bilo) ili jeste anticipacija (što će možda biti);

(II) znak – jeste ono što zastupa drugi označitelj za (svaki) označitelj, odnosno, ono što zastupa spoljašnjeg asimetričnog Drugog (koji je uslov svake fenomenološke analize pogleda) i objekt;

(III) poredak RETORIČKIH INDEKSNIH FIGURA – jeste moć detalja ili projektovane (anticipirane celine) sobe, zida, gestalta ili forme da stvara mogući svet značenja (o liniji, o zvuku, o neliniji, o nezvuku, o boji, o neboji, o zatvorenom prostoru, o otvorenom prostoru, o razumu koji se upisuje, itd...)

Prilazim Konkordiji, lagano koračam, Vršac,

haustor, stepenice, koraci odzvanjaju: fenomenologija pogleda.

U praznoj sobi, belo, linije, zategnuta oštrina žice, odloženi zvuk.

Zvuci dobovanja, video–slika: slika i zvuk.

Beli zid. Video–rad Neše Paripovića,

Zategnuta žica.

Prevariti racionalnost perspektive.

Prozirno staklo.

U drugoj sobi: odnos poda i plafona,

sažimanje rastojanja,

delo kao fenomen (ono što se pojavljuje i pojmovnost koja prati to pojavljivanje) sažimanja,

delo kao indeks racionalizovanog optičkog činjenja umetnika.

Sasvim razdvojene, divergentne razlike racionalnosti.

Konceptualna ne–okulocentrična racionalnost Neše Paripovića.

Skopička (Scope = scopium, gledati u, ispitivati) Dragomira Ugrena.

I sasvim posebne priče o gledanju i ogledanju tela u jeziku oka.

## Sasvim tekstualno čitanje pogleda na instalacije Neše Paripovića

Langue d'oeil

čitanje, kao da su tekst i telo, samo, telo kao tekst i tekst kao telo.

Paripović obećava zvuk i uvodi nas u racionalizaciju

jezika oka.

Sasvim sam ispred tangente i kruga.

Oko naspram nečujnog, ali obećanog, zvuka.

Oko iz–pisuje iz plohe u–pisani smisao.

Videno postaje odnos tela prema zidu koji nije samo zid.

Ekran.

Forma obećava strukturu: odnos žice i crtane linije jeste odnos traga i objekta, zapravo,

odnos upisa (upisati sebe u večnost zida)

i

objekta koji traži svoje mesto u središtu sveta.

Trag (crtič) je negativna ontologija odsutnosti subjekta.

Objekt (razapeta žica koja dodiruje krug) jeste

ontologija zauzimanja svog mesta.

nema ga i ima ga.

Kao kada zatvorim oči i slušam.

Ulazim u veliku salu.

Telo upada u prazninu. Ono što jezik oka vidi jeste praznina,

zatim,

oči se privikavaju,

ono što se vidi na zidovima su indeksi.

Indeksi za prazninu koje telo fenomenološki gubi.

Videti i ne videti.

Čuti i ne čuti.

Svest se redukuje do utapanja u prostor (postavka na zidu) i vreme (očekivanje obećanog zvuka).

Zvučna strana kvadrata

naspram

Horizonta.

Kvadrat naspram spirale.

Rado bih asocijativno ređao referentna imena: Maljevič (kvadrat), Klee (spirala), itd.

Ne, ta se igra ovde ne igra.

Paradoks zvuka i paradoks slike nas oslobađaju istorije.

Bez istorije: TU i sada bio (TU bio = da-gewesen).

Bez istorije.

To je veoma modernistički utisak.

Nema istorije.

Samo sâmo prisustvo stvari i samo odsustvo stvari.

Razlika u postojanju: prisustva (vizuelno) i odsutnosti (zvuk).

Hodam u velikom prostoru praznine.

Spirala se odnosi prema mom telu, kao da se suprotstavlja razumu.

Horizont spiralnog indeksiranja zida.

Kvadrat se ogleda u razumu, izaziva ga.

Zvučna strana kvadrata, odlaže zvuk i prilaže racionalizovanu vizuelnost.

Pogled stvari (transcendira)

prostor za zvuk koji se neće čuti.

Dekonstrukcija zapadne metafizike prisustva: zvuk.

Konstrukcija zapadne metafizike prisustva: crtež na zidu, staklo, razapeta žica.

Da li je prisutno uvek prisutno?

Da li je učinjena ona poslednja inverzija?

Na početku je bila reč. Čitam: Na početku je bio zvuk!

Odsutnost zvuka. Na početku jeste slika.

Vizuelna hermeneutika: krajnja pitanja.

Telo liči na ogledalo koje ogleda postojani lik (retoričku figuru spirale ili kvadrata)

i, i, i

telo je ono koje okulocentrizmu suprotstavlja tekst

(transcendenciju)

koju nećemo videti, koju nećemo čuti.

\*\*\*

Naslov Presek zraka.

Iluzionizam kao upis zapadne racionalnosti, logosa, u veliki zid.

Izdržati monumentalne dimenzije zida.

Izdržati u stvaranju.

Izdržati u gledanju.

Izdržati napetost između vizuelne monumentalnosti, odloženosti zvuka i koncepta na delu.

Koncept i monumentalnost: transfer i kontratransfer.

Označitelj pokazuje svoju nemoguću prirodu.

Vizuelno i konceptualno. Izdržati iluziju koju obećavaju

zraci.

Sva tradicija Zapada (pronalaska perspektive, identifikovanja sa perspektivom) indeksirana je i time sažeta u kosini zraka. Žica i linije i staklo. U prethodnoj realizaciji (velika Galerija SKCa, početak maja 1997), bilo je ogledalo, prozirnost i refleksija.

Iluziji perspektive ponuđena je inverzna iluzija obrnute perspektive ogledala.

Ikona asimetrije, ikona moje opsesije asimetrijom. Drugi. Drugi evropske renesanse, drugi američkog minimalizma, drugi



kraja veka.

Velika praznina Konkordije daje retoričku osnovu (Grund) za Paripovićeve indekse odsutnosti (zvuk) i

indekse prisutnosti (vizuelno).

Linija i zategnuta žica.

Trag i objekt: konfrontacija.

Konfrontacija.

Spor oko interpretacije bitka

odsutnosti i prisutnosti ne može biti izglađen, ne može biti izglađen...

Poreklo slike, poreklo zvuka...

Bez porekla...

Tu i sada.

## Sobolikost indeksa Dragomira Ugrena

Soba (room, Raum).

Odnos poda i plafona.

Delo između poda i plafona.

Monohromija.

Sažimanje prostora. Traka kao sažeti prostor plohe slike.

Traka kao sažetost svakog iluzionističkog prostora prikazivanja u slikarstvu.

Vladavina detalja. Detalj upisan na mestu očekivane celine.

Tekstura.

Gruba tekstura, fina tekstura. Poroznost gaze, neporoznost za pogled.

Traka na zidu: vertikalna.

Traka na zidu: horizontalna.

Traka se oslanja između zida i poda: slika kao kosa-ravan.

Strmina.

Odnos boje i neboje u serijalnom nizanju prestupničkog toniranja traka.

Zasićeni kolorit.

Zasićenost plohe, zasićeni pogled, zasićeni trag ruke...

Prostor se sažima i kao da upija svet u svoju bez-svetnost. Bezboravišnost (Aufenthaltslosigkeit)

Racionalnost poretka se ne izvodi iz principa. Nema transcendencije.

Već, gledanje. Fetišizam pogleda (Sight). Upisuje se pogled.

Gledanje porađa racionalnost serije monohromnih traka, ali

i gledanje sažima prostor i kao da precrtava vreme.

Biti-otkrivajućim (Entdeckendsein).

Gruba tekstura narušava neekspresivnost strukture. Ekspresija kao da izbija iz kože slikarstva.

Ali, još nije izbila, ne...

Želja nikada ne može biti ispunjena.

Ona kao da obećava gest koji je nestao (gotovo ispario) iz plohe.

Elementi se slažu u seriju.

Serija ne počiva na konceptualnom poretku (a, b, c, d, itd. ili nekoj od formula serijalnosti),

već na optičkom selekcionisanju i slaganju površina

tokom gledanja, situiranja pogleda na mesto slikarstva



u jednoj diskretnoj, suptilnoj i introvertnoj slagalici,  
 životnoj aktivnosti (nedoslovno navođenje Wittgensteina).

U jednom trenutku sve kombinacije nizanja u seriju monohromatskih mekih,  
 netransparentnih, traka kao da eliminišu vreme.

Telo se upisuje u pogled,  
 specijalizovani pogled sažimanja,  
 zastupa  
 subjekt za  
 delo.

Kakva, neočekivana, definicija označitelja!

Mada bih rado započeo formalnu analizu, ona izmiče, ona, kao da nije, moguća,  
 kao da nije moguća.

Specijalizacija oka kao da uspostavlja razum gledanja izvan fizičkog tela gledaoca, kao da ga smešta između poda i  
 plafona. Medijacija.

Sobolikost dominira. U sobolikost (kao označeno) prodire serijalnost monohromnih traka (kao označitelj). Lacanova formula znaka.

Vraćam se i ponavljam pogled. Telo se gubi u pogledu, specijalizacija pogleda i  
 njegove moći indeksiranja viđenog.

To čini nužnim razum.

Ali to nije razum razuma (transcendencije), to je razum gledanja,  
 mimezisa gledanja. Tu sam sasvim blizu, ali ipak prestupnički neoprezan,  
 u odnosu na Gibsonovu ambijentalnu koncepciju uma.

\*\*\*

Bele trake – neboja.

Neboja nije simbol nebića. Neboja nije nebiće.

Neboja jeste ontologija podloge i anticipiranja svake druge boje.

Definicija označitelja. Anticipacija razlike.

Izbor pogleda i slaganje pogledom. Gledano je TU

(bitak (od) TU = Sein des Da).

Ideja ready madea je prizvana neočekivano.

Umetnik jeste slikar (Dragomir Ugren), ali

on ne izlaže slike: slike na izložbi.

On izlaže izbor pogleda,

zatim,

slaganje pogledom,

slaganje i izbor grade indeks.

Dišanovski šmek. Neočekivani skok na šahovskoj tabli umetnosti.

Transgresija

(transgresija koju je poznavala minimalna umetnost šezdesetih,

uzgred,

Juddu je bio bliži Duchamp od Maljeviča ili Mondriana ili Kandinskog).

Odnos horizontale i vertikale,

gruba tekstura monohromne ravne plohe.

Imaginarno sobolikosti,

podređeno trenutnoj i otvorenoj (provisional, open)

kombinatorici izbora pogledom



i  
 slaganja (strukturiranja, serijalnog nizanja,  
 kao sintagmatskog suočavanja) pogledom.

Soba,  
 horizontalna serija, vertikalni poredak,  
 razlika

i  
 sažimanje prostora u  
 idealnom vizuelnom sublimnom redu  
 punoće (označitelju).

Puna boja i puna soba,  
 obilje

i, iznenada, praznina.

Ljudsko viđenje je artefakt, proizveden drugim artefaktima, odnosima proizvodnje, razmene i potrošnje izbora i slaganja, drugim rečima, indeksiranja (nedoslovno i prošireno, po Wartofskyom).

Vizuelni scenario. Optički poremećaj.

Stil gledanja (styles of seeing) nastaje iz gledanja...

Ugren gradi stil pogleda (izbora i slaganja, smeštanja TU: priroda ready madea).

Projekta(r)t br.10, Novi Sad, Decembar 1997, str. 94–102

#### LITERATURA:

- Maurice Merleau-Ponty, Fenomenologija percepcije, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- Ludvig Vitgenštajn, Filozofska istraživanja, Nolit, Beograd, 1980.
- Marx W. Wartofsky, Pictureing and Representing iz Joseph Margolis (ed), Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics, Temple University Press, Philadelphia, 1987,
- Martin Heidegger, Bitak i vrijeme, Naprijed, Zagreb, 1988.
- Jacques Lacan, Televizija (temat), Problemi – Eseji št. 3, Ljubljana, 1993.
- Martin Jay, Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Peter Brunette, David Wills (eds), Deconstruction and the Visual Arts. Art, Media, Architecture, Cambridge University Press, New York, 1994.
- Louis Marin, To Destroy Painting, The University of Chicago Press, Chicago, 1995.
- Paul Smith (eds), The Enigmatic Body. Essays on the Arts by Jean Louis Schefer, Cambridge University Press, New York, 1995.
- Žak Derida, Uliks gramofon. Da-govor kod Džojasa, Rad, Beograd, 1997.
- Philip Pilkington, Some Darwinian Conditions of the Art&Language Indexes, Art-Language, New series No. 2, Banbury, June 1997.



## **DEKONSTRUKCIJA, ZIDNE INSTALACIJE I ZVUK** **NAJNOVIJI RADOVI NEŠE PARIPOVIĆA: 1995-1997.**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

### Uvod: dekonstrukcija

Jedan izuzetan teorijski model, koji se provlači kroz različite umetničke strategije (od eklektičnog postmodernizma preko nove skulpture do neokonceptualizma i dalje ka 90-im godinama) jeste model dekonstrukcije. Dekonstrukcija je post-strukturalistički postkritički metod rasprave, prikazivanja i simulacije uslova, granica, paradoksa i prirode filozofskog diskursa koji je kasnih 60-ih godina zasnovao francuski filozof Jacques Derrida. Dekonstrukcijom se pokazuje da značenja diskursa filozofije, nauke, ideologije, psihoanalize i različitih umetnosti nisu prirodna i po sebi razumljiva značenja, već da su produkti specifičnih istorijskih i geografskih oblika konstituisanja kulture (smisla, vrednosti, institucija, kodova, izraza, upisa, tragova, margina, belina, međuprostora, odlagnja, brisanja). Istina se ne otkriva u metafizičkim relacijama sveta, uma i jezika (logocentrizam), već u moćima prikazivanja jezika jezikom (oblika prikazivanja ili izražavanja drugim oblicima prikazivanja i izražavanja u svetu umetnosti). U diskursu dekonstrukcije ne čuje se samo jedan glas (Boga, gospodara, stvaraooca, muškarca, oca, interpretatora, genija), već više međusobno različitih i asimetričnih glasova koji razbijaju (prelamaju, oponašaju, razlažu, omekšavaju, umnožavaju, odlažu, približavaju, raslojavaju, zavode, brišu) logocentrični subjekt zapadne metafizike.

Izuzetne primere dekonstrukcije u kontekstu vizuelnih umetnosti razvio je Neša Paripović između 1973. i 1996. godine.

### Prvi period: dekonstrukcija identiteta slikara

U fotografskim, filmskim, video i tekstualnim radovima (1973–1980) Paripović razvija strategiju pomećenog tehnomedijalnog govora o sebi kao umetniku ili o velikim tematizacijama moderne umetnosti: autoportret, portret, akt, umetnik i model, nemost umetnika, nekazivost umetnosti, ekspresija, svet umetnosti, patnja, delanje, nedelanje. U to vreme on prestaje da slika, ali ne prestaje da bude slikar. Paradigma slikarstva postaje doslovni objekt njegovog fotografskog prikazivanja. Jezikom fotografije, filma, videa i teksta prikazuje se svet slikarstva i svet slikara. Fotografije, filmovi, video radovi i tekstovi su izrazi vizuelnog metajezika kojim prikazuje sebe kao umetnika i pomoću kojih se izdvaja iz slikarstva prikazujući šta slikarstvo jeste drugim jezikom od jezika slikarstva (jezik fotografije, filma, videa i teksta o jeziku slikarstva). Razlikovanje jezika fotografije od jezika slikarstva u istom diskursu gotovo je analogno sinhronom razlikovanju strukturalističkih, marksističkih, teoloških i fenomenoloških tragova glasova u diskursu Jacquesa Derride. Paripović kao da realizuje pozive Jeana-Francois Lyotarda da Marxa treba čitati kroz slikarstvo Jacksona Pollocka i obratno, odnosno, da slikarstvo treba čitati kroz fotografiju, film, video ili tekst, a da fotografija ima smisao zato što ukazuje i prolazi kroz slikarstvo.

### Drugi period: dekonstrukcija slike

U fotografskim radovima (1988–1993) prikazuje, neočekivano, drugu sliku (zidnu sliku, grafit, crtež na papiru, ambijentalni raspored objekata ispred slike, sliku na predmetu). Uspostavlja se postupak mimezisa mimezisa (prikazivanja prikazanog) čime se slikarstvo kao postupak manuelnog ekspresivnog ili reprezentacijskog ikoničkog traga dekonstruiše do svetlosnog fotografskog zapisa kojim se gestualna, manuelna i taktilna direktna ekspresija slikarskih materijalizovanih tragova hladi do svetlosnog (otuđenog zapisa fotografije). Paripović pokazuje da fotografija prikazuje prikazano i prikazuje izraženo. Fotografija postaje vizuelna interpretacija (arheologija, dekonstrukcija) onoga što je u slikarstvu nepodložno diskurzivnoj interpretaciji. Slika, na primer, velika monumentalna zidna slika dramatičnog gesta postaje fotografski trag slikarstva (fotografijom reinterpretirani kôd slikarstva). Transfer i kontratransfer slikarstva i fotografije, transfer i kontratransfer tela i mašine, transfer i kontratransfer pogleda i koncepta.

### Treći period: dekonstrukcija slike, tela, zvuka i arhitekture

Nizom instalacija na izložbama Scene pogleda (Paviljon Veljković, 1995), Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma (Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko i Paviljon Veljković, 1996), 19. memorijal Nadežde Petrović (Čačak, 1996) i samostalnim izložbama (Galerija SKCa Beograd i Konkordija Vršac, 1997) Paripović se vraća problematizovanju (provociranju) ontološkog TU prisustva umetničkog dela. Prisustvo, predmetno i arhitektonsko prisustvo, nije uspostavljanje znaka (simbola, metafore i alegorije), već postavljanje doslovnog i fikcionalnog traga. Prisutnost, na koju ukazuju Paripovićeve instalacije, jesu trag traga, trag brisanja traga. Paripović izlaže arheologiju naslojavanja tragova slikarstva.



Zvučna strana kvadrata. Ivica konture kvadrata je izvedena paralelnim odnosom razmaka žice i konture. Paralelizam i razmak su naglašeni plavom senkom. Plava površina se pojavljuje na mestu moguće senke žice. Plavo ukazuje na razmak između linije i žice. Suočene su konkretna površina i fikcionalna priča o senkama (od renesansnih perspektiva do Duchampovih senki kao ready madea). Paradoksalno: iz dubine površine (one interpretirane aluzivne dubine na kojoj se gradi celokupna metafizika zapadnog istorijskog slikarstva prizora i figure) pojavljuju se brisani tragovi slikarstva (forma, ploha, perspektiva, figura, boja, senka, iluzija) i brisani tragovi muzike (potencijalni zvuk, poziv na akumulaciju telesnog gesta u zvuk, žica kao trag zvuka). Ukazuje se na umetnički čin (dogadjaj) koji se upisuje u širu smisaonu tvorbu slikarstva i umetnosti (kao intertekstualnog, interpikturalnog, intermuzičkog i interarhitektonskog odnosa tragova). Ali, tragovi ili tekstovi (zbirke, arhivi tragova) slikarstva i muzike ne dešavaju se u praznom, vanvremenom, idealizovanom i univerzalnom prostoru metafizike umetnosti, već u konkretnom prostoru provokativnih arhitektonskih fragmentarnih scena i, svakako, u izuzetnom prostoru diskurzivnih anticipacija teorije (dekonstrukcija, teorija pogleda, filozofija tela, teorija recepcije, kritika fikcionalnosti i kritika doslovnosti). Paripović ukazuje na nužni hijatus modernizma (idealnog zatvorenog prostora dela) i postmodernizma (odnos odnosa, trag traga, mimezis

mimezisa, premeštanje premeštanja, otvaranje zatvorenog). Paripović u središte okulocentrizma modernističke zidne minimalističke postavke uvodi strani nekonzistentni element: potencijalni zvuk.

Nastaju apstraktne, monumentalne i zidne primarne strukture. U vršačkoj Konkordiji bili su izloženi svi radovi. U velikoj sali su izvedene Zvučna strana kvadrata naspram Horizonta, a na bočnom zidu monumentalna postavka rada Presek zraka. U hodniku je postavljena Tangenta, a u jednoj od bočnih soba na naspramnim zidovima strukture Između crvene i plave i Leva strana rama.

Pokazuje se odnos bojene površine (crtež fikcionalnog geometrijskog tela) i objektno linije (konkretno zategnute žice). Pokazuje se opozicija linije i površine, optičke prisutnosti boje i odsutnosti zvuka. Nastaje razlikovanje tela koje gleda i tela koje bi moglo da stvara zvuk. Odi-grava se pozicioniranje plošnog geometrijskog tela entropije i tela akumulacije boje ili zvuka. Uspostavljen je odnos pikturalne forme i arhitektonske protežnosti, suočene su izvedene iluzije i potencijalno nago-veštene aluzije. Arhitektura je uvede-na u delo: podlogazid, konture koje



Vršac, N. Paripović pored rada Leva strana rama, 1996, crtež na zidu, drvo





nameće pod i plafon, arhitektonska granica naspram geometrijske granice crteža. Razlikuje se kontrolisani gest i obećanje slučaja u recepciji.

Između crvene i plave. Odnos plave vertikalne linije koja vodi od plafona ka podu, zategnute dijagonalne žice koja spaja plavu i crvenu liniju i crvene vertikalne linije koja vodi od poda ka plafonu. Obećanje dodira i izmicanje zvuka. Zamena funkcija praznog i punog. Punjenje (akumulacija) i pražnjenje (entropija). Konkretna linija i fikcionalna linija. Materijalizovana objektna linija i linija kao trag slikarstva. Delo je doslovna činjenica samog prisustva koje se otvara optičkom, telesnom i, neočekivano, potencijalno zvučnom doživljaju.

Presek zrakova. Paralelni optički odnos ogledala i zategnute žice (verzija postavljena u Galeriji SKCa). Paralelni optički odnos prozirnog stakla i zategnute žice (verzija postavljena u Konkordiji). Ogledalo čini mogućim iluzionistički prostor inverzne perspektive, prozirno staklo dokida iluziju, mada je obećava. Ogledalo realizuje fikcionalnu moć vizuelnog predočavanja. Prozirno staklo nas uvodi u vizuelne mogućnosti fikcije i vizuelnu fikciju poništava prozirnošću.

Horizont. Spiralna linija iscrtna olovkom, odnos obline linije i granice zida i poda (horizont). Konstrukcione linije spirale izvedene zategnutom žicom. Kleovska spirala, istorijske konotacije nisu zanemarljive. Spirala pokazuje svoje fizičko prisustvo, gotovo telesni odnos prema granici poda i zida, odnosno, prema telu posmatrača. Zategnuta žica (u tri tačke) konceptualna je konstitutivna linija i poremećaj (suprotnost grafičnoj liniji spirale).

Objekti različitog karaktera: svojstva svetlosti i svojstva boja, svojstva boja i svojstva zvuka. Pogledajmo delo Presek zrakova. Konkretizam linija na zidu, iluzija obrnute perspektive u ogledalu i prekid nastao prozirnom deobom prostora staklom. Doslovni učinci konkretističkog čina i iluzionistički efekti fikcionalizacije stvaraju izvesnu napetost, koju rečotički pojačava monumentalnost dela (dimenzije koje nadmašuju dimenzije ljudskog tela). Pogled se kreće. Prisustvo i njegova inverzija: ontologija slike i ontologija traga naspram obećane, ali ne i ostvarene, morfologije zvuka. Pogled, dodir, zvuk... Oko, telo, uho...

Uvođenje potencijalnog zvučnog aspekta (fenomena) u autonomno modernistički poredak vizuelnih, pikturalnih (bojena površina), plastičkih (odnos površine i predmetnosti) i prostornih odnosa (instalacija, zid, scena, arhitektura) jeste dekonstruktivni gest kojim se jedna disciplina u svom formativnom (autonomno pikturalnom i plastičkom) smislu neočekivano suočava sa asimetričnim spoljašnjim fenomenom (zvukom) koji je njoj stran (likovno neprihvatljiv). Pokazuje se da umetničko delo nema jedan jedinstven izvor (poreklo). Umetnost, za Paripovića, postoji kao pojavnost razlika prisutnosti i odloženosti (potencijalnosti) umetnosti i njenih istorija. Ali, to nije izvedeno tematizovanjem ili pripovedanjem, već uspostavljanjem posebnog i izuzetnog TU postavljenog ili potencijalno nagoveštenog traga. Teatralizacija traga. Paripović u ontologiju pikturalnog i plastičkog poretka uvodi karakterizacije sasvim drugačije ontologije (potencijalne ontologije zvuka). Zategnuta žica nije muzika i nije zvuk, žica je trag (ostatak, beleg, upis) zvuka i, možda, čak muzike kao umetnosti. Poslednji trag. U dekonstruktivnom smislu suočene su granice međusobno različitih disciplina koje pokazuju u doslovnosti (prisustvo) i nedoslovnosti (iluzije) kako se disciplina umetnosti dovodi do pojavljivanja efekta na sceni pogleda i na sceni jezika.

#### Zaključak. Ukazaćemo na četiri specifične karakterizacije:

(I) do dekonstrukcije Paripović dolazi 'autorefleksijom' umetnosti kao mogućeg sveta proizvođenja okvira egzistencije (prva faza), efekata prikazivanja prizora ili figure slikom (druga faza) i suočenja granica (tragova) paradigmi umetnosti (treća faza), a ne iz primene, prenosa i vizuelizacija filozofskih teoretizacija u umetnost;

(II) naslovi Paripovićevih dela u trećoj fazi rada (Zvučna strana kvadrata, Leva strana rama, Tangenta, Između crvene i plave, Presek zraka i Horizont) onaj su semantički višak koji u odnosu na vizuelnu strukturu na zidu, potencijalni zvuk i arhitektonski okvir dela deluje kao obećanje: obećanje sublimnog (kao kod Newmana), obećanje egzistencijalnog (kao kod Stelle), obećanje obećanja (kao kod Clementea), obećanje ideje (kao kod Sol LeWitta), odnosno, pokazuje se da se jedno delo istovremeno prostire u više različitih fenomenološki odvojenih registara (koncept, projekt, vizuelno, prostorno, materijalno, zvučno, prisutno, potencijalno, sintaktičko, semantičko i pragmatičko);

(III) Paripovićev rad nastaje relativno kasno u odnosu na referentne trendove ili pojave (konceptualna umetnost, fikcionalna i eklektična postmoderna i modernizam posle postmodernizma), što znači da on zauzima poziciju asimetričnog Drugog u odnosu na imanentno i doslovno stvaranje umetnosti (on je onaj spoljašnji Drugi koji posmatra i dovršava paradigmatički razvoj jednog umetničkog ciklusa formulišući njegov krajnji smisao: realizovano delo); i

(IV) on ne koristi medij (fotografija, film, video, crtež, instalacija) kao sredstvo proizvodnje (opredmećenja estetskih i umetničkih intuicija), već kao retoričku figuru kojom 'govori' o umetnosti i njenom refleksivnom samopokazivanju granica smisla, pojavnosti i prisustva.

Košava br. 34–35, Vršac, 1997, str. 50–53

Neša Paripović, Katalog izložbe "Zvučna strana kvadrata", Beograd, 1997.

**LITERATURA:**

- \* Jacques Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.
- \* David Carroll, *Paraesthetics – Foucault \* Lyotard \* Derrida*, Methuen, New York London, 1987.
- \* Jacques Derrida (temat), *Delo br. 1–2 i 3–4, Tekst 2a i 2b*, Beograd, 1992.
- \* Peter Brunette, David Wills (ed), *Deconstruction and the Visual Arts – Art, Media, Architecture*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1994.
- \* Miško Šuvaković, *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.
- \* Neša Paripović, Miško Šuvaković, *Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću*, Prometej, Novi Sad, 1996.
- \* Miško Šuvaković, *Asimetrični Drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.

## **DRAGOMIR UGREN: OD SLIKE KAO OBJEKTA DO PROSTORA KAO SLIKE**

### **JEŠA DENEGRİ**

Kada jedan umetnik radi četkom i bojom na platnu, kada svoje tako nastale produkte postavlja na zidu, za takvog umetnika obično se kaže da je slikar, njegova dela nazivaju se slikama, disciplina kojom se bavi imenuje se slikarstvom. Sve to važi i za praksu Dragomira Ugrena, a ipak u njegovom slučaju nije reč o uobičajenim karakteristikama i definicijama ovog trinoma pojmova (slikar–slika–slikarstvo). Zbog neuobičajenih formata (najčešće su posredi vrlo dugačke horizontalne ili vertikalne obojenom gazom prekrivene drvene ploče ili motke). Ugrenovi produkti nisu klasične slike, primerenije je reći da su to slike–objekti, no zbog načina njihove postavke (koja zahteva veliki iako prazni okolni galerijski prostor) još primerenije je reći da su to, zapravo, ambijentalne slike ili slike instalacije, pri čemu ovi (možda isuviše komplikovani) termini treba da označe vrlo tesnu, u suštini neodvojivu povezanost slike kao materijalne podloge s prostorom u kome je takvo telo slike ne samo i naprosto smešteno, nego se s tim prostorom stopilo do potpunog fizičkog, vizuelnog, optičkog, a u krajnjoj konsekvenciji i do spiritualnog sjedinjenja.

Posle nedavnog izlaganja u Budimpešti (Galerija Dorottya, mart 1997), Ugren je dobio priliku da iste radove postavi u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu, no zbog (iako neznatne) razlike u karakteru izlagačkog prostora obe galerije umetnik je bio ponukan da na izmenjeni, dotle nepredviđeni način izvrši postavku tih radova (zapravo njihovih elemenata) saobraženih drugačijoj arhitekturi izlagačkog prostora. Otuda proizlazi da čin postavke rada u prostoru postaje maksimalno važna karika u procesu nastanka idovršenja ove umetnosti. Jer, rad je u ateljeu – iako potpuno završen u svojim materijalnim svojstvima – tek pripremljen za izlaganje, a način izlaganja elemenata pojedinih “komada” tog rada razrešava se na licu mesta (in situ), zavisno od prostora koji umetniku stoji na raspolaganju. Definitivnu odluku o završnom izgledu rada umetnik donosi posle dugog bavljenja u izlagačkom prostoru i svog saživljavanja s tim prostorom, a pre te definitivne odluke prethodile su probe, ispitivanja, traženja najpogodnijih rasporeda elemenata. A kada je takva odluka najzad doneta, podloga–osnova (ono što u klasičnoj slici čini platno) u ovoj vrsti slikarstva postaje galerijski zid koji zavisno od arhitekture zna da bude po nekoliko metara dužine i visine. Na takvoj osnovi–podlozi, na takvom nosiocu, ugrađuju se ili se naprosto raspoređuju (prislanjaju) pojedini bojeni elementi (“komadi”) ili njihove skupine, koje zajedno sa celinom zida čine sliku (ambijentalnu sliku, sliku–instalaciju) čiji je izgled umetnik dovršio u trenutku dovršenja postavke u galerijskom prostoru (a ne, kao u klasičnom slikarstvu, u trenutku kada je slikana površina u ateljeu bojom prekrivena).

Na istom principu bila je izvršena postavka Ugrenovih radova u prostorijama vrsačke Konkordije, svakako najboljem izlagačkom prostoru koji jednom umetniku među galerijskim institucijama sadašnje jugoslovenske umetničke scene može da se ponudi. Koristeći takve pogodnosti izlagačkog prostora, Ugren je obavio postavke niza novih radova kao svojevrsne zidne slike ili slike–instalacije prilagođene, naravno, veličini arhitektonskog prostora i njegovom osvetljenju u svakoj od sala koje je umetnik mogao da upotrebi. Nastale su tako bogate i raskošne, ali u isto vreme i delikatne i diskretne postavke bojenih elemenata, uvek drugačijih po dimenzijama i kolorističkoj obradi površina (po prvi put u Ugrenovoj gami javlja se bela) a sve te postavke svojim vizuelnim i plastičkim svojstvima upotpunile su repertoar dosadašnjih Ugrenovih rešenja, pokazujući i potvrđujući da formalna sažetost ove umetnosti nije dužnik minimalističke logike (po kojoj “manje je više”) nego, naprotiv, iz “više” (kao raznovrsnog i raznolikog) proizlazi “još više”. Drugim rečima, proizlazi pravo obilje senzacija što se nude zadovoljstvu gledanja, a da pri tome ovo apstraktno (ili možda ispravnije reći “konkretno”) slikarstvo uvek ostaje maksimalno čisto u formi, jasno i zvonko u boji, kao takvo sasvim sraslo s prostorom u kome je takvo slikarstvo našlo svoju privremenu ali i optimalnu lokaciju.

Problematika kojom se ovaj umetnik bavi razvijajući je od jednog do drugog nastupa krajnje konsekventno i stalno podižući vrednosni nivo rada jeste problem konstitucije slike, ispitivanje uloge njenih osnovnih gradivnih faktora, iskušavanje modaliteta njenog vizuelnog i prostornog dejstva. Kada se u Ugrenovom slučaju pomene slika, ne misli se (samo) na oslikanu površinu nego na sliku kao totalitet plastičkog organizma koji osim te površine čini i kompleks arhitektonskog prostora namenjen izlaganju umetničkog produkta. Da bi takva prostorna (ili oprostora) slika bila oformljena, najpre je obavljena njena dekonstrukcija, svođenje na monohromne elemente od kojih je potom izvedena njena konstrukcija u završnom stadijumu u kojem je slika ponuđena ne samo gledanju takve slike nego i ulasku gledaoca u njenu prostornu okolinu. Posredi su proble-



mi koji od umetnika zahtevaju strogu mentalnu koncentraciju na svaki konkretni zahvat, pri čemu mentalno nije isto što i konceptualno, nego je udruženo s empirijom manuelnih, u ovom slučaju oblikovnih praksi koje valja obaviti u nizu različitih iako principijelno srodnih slikarskih intervencija. A te intervencije zahtevaju posebnu senzibilnost za suptilne detalje, sposobnost finih tonskih i kolorističkih distinkcija, smisao za meru u kojoj će sve u takvom delu biti na nekom podjednako precizno promišljenom i proosećanom mestu. Bitno je istaći da u osnovi svih tih zahvata ne stoji jedino vrlo odnegovani likovni ukus, nego se u tim zahvatima zapravo ogleda sâm umetnikov karakter i njegov sveobuhvatni "pogled na svet". Jer, svim svojim svojstvima, svojim izgledom u celini, delo odaje prefinjeni ali i ozbiljni psihološki profil svoga autora, a istovremeno s time upućuje i na načine njegovog delovanja i ponašanja u kulturnom i socijalnom prostoru u kojem ovaj umetnik obavlja svoje mnogostruke aktivnosti. Podjednako svojim slikarskim delom i svojim kulturnim ulogama, Ugren je na ovdašnjoj umetničkoj sceni jedan od ključnih nosilaca novog konstruktivnog mentaliteta neophodnog pri obnovi vrednosti u ukupnoj duhovnoj klimi devedesetih.

Košava br. 34–35, Vršac, 1997, str 65–66

## **IDEALNO SJEDINJENJE OBLIKA I PROSTORA**

### **JEŠA DENEGRİ**

Neša Paripović i Dragomir Ugren u Konkordiji, Vršac, maj–juni 1997.

Dva učesnika ciklusa izložbi Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma i izložbe Retoričke figure devedesetih – Neša Paripović i Dragomir Ugren – po treći put za relativno kratko vreme opet zajedno, ovoga puta u paru, u velikim, prostranim, savršanim prostorima vršačke Konkordije. To što su oni ponovo zajedno nipošto ne znači da su ostali sudionici pomenutih izložbi bilo zbog čega otpali; to, naprosto, znači da su dvojica umetnika u ovom slučaju našli još jednu zajedničku nit u radu, a nit koja ih sada povezuje jeste problem zidnog ili ambijentalnog slikarstva, slikarstva instalacija, kako (naravno, uvek uslovno) mogu da se imenuju vrste i rodovi umetničkih produkcija koje su ovi autori specijalno za sale vršačke galerije na licu mesta (in situ) realizovali.

Za Paripovićevu prethodnu umetničku praksu rečeno je: "On prestaje da slika, ali ne prestaje da bude slikar. Egzistencija sveta slikarstva postaje objekt fotografskog, filmskog i video-prikazivanja" (M. Šuvaković). No 1995. na izložbi Scene pogleda Paripović napušta (ili tek privremeno ostavlja po strani) pomenute tehničke medije registracije prizora, da bi se po prvi put posvetio radovima na zidu (što, naravno, nije povratak slikarstvu u klasičnom smislu reči). Otada dalje uslediće niz njegovih velikih zidnih crteža ili, drugim rečima, slikarskih instalacija koje će obeležiti Paripovićevu produkciju tokom poslednjih par godina, a kruna te produkcije biće nedavne realizacije na zidovima vršačke Konkordije i upravo ta produkcija učiniće ga danas gotovo po opštem mišljenju jednim u najužem krugu vodećih umetnika na sceni u kojoj deluje.

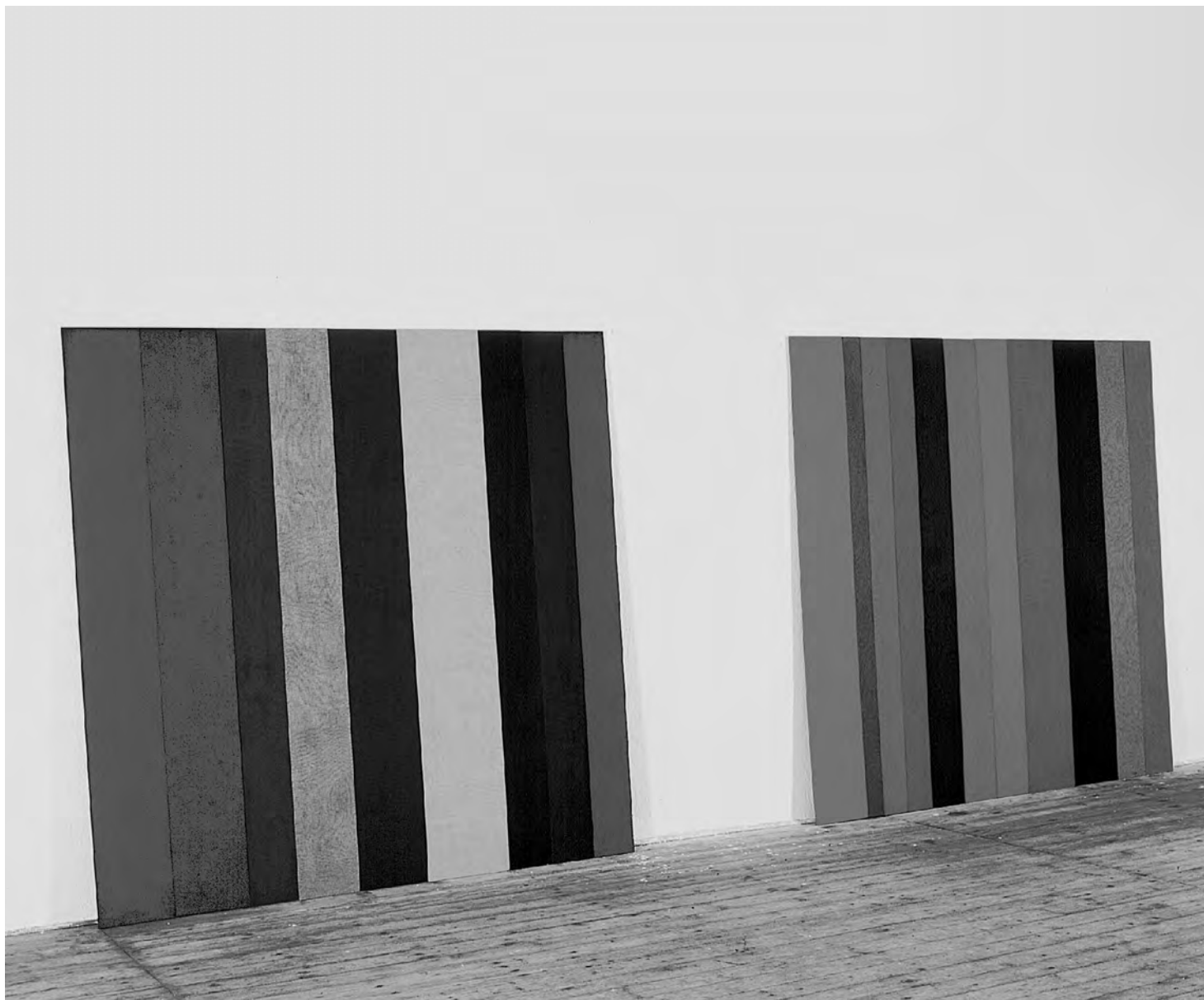
Paripovićevi zidni crteži zaista su fascinantni radovi koji plene vizuelnom čistotom i elegancijom, to su krajnje sažeti geometrijski likovi iscrtani olovkama u boji direktno na belom galerijskom zidu, uz dodatke premetnih elemenata (zategnuta žica, drveni okvir, staklo, ogledalo i dr.), ali što je podjednako bitno posredi su radovi zasnovani na vrlo prefinjenoj konceptualnoj spekulaciji na temu primarnosti slikarskog čina, slikanja koje prethodni slici, slikanja koje se ne služi sredstvima slikarstva, slikanja koje ne dovodi do materijalizacije objekta slike itd. U vezi konceptualne osnove ove umetnosti pomenut je filozofski pojam dekonstrukcije (u smislu dovođenja problema do njegove metafizičke granice), no na optičkom planu efekat ovih realizacija je konstrukcija idealnih formi čija se duhovnost ukazuje tim produbljenijom što je fizička postojanost ovih privremenih radova in situ kratkotrajnija.

Na drugi način, Ugren je takođe zaokupljen praktičnim proverama i posledicama spekulacije na temu odnosa slikar–slika–slikarstvo. On je, naime, slikar koji ne proizvodi finalne i gotove objekte slika nego pre njene elemente ("komade" od drvenih ploča prekrivenih obojenom gazom), a takve elemente na različite načine postavlja (ugrađuje ih ili naprosto prislanja) na zidove galerijskog prostora zavisno od svojstava arhitekture sa kojom ovakav rad na licu mesta (in situ) srasta. U prostranim salama vršačke Konkordije Ugren je našao dosad možda najpovoljnije lokacije za takve svoje ambijentalne slike ili slikarske instalacije: svaka od sala nudi mu i zahteva drugačiju postavku, utisak tih postavki kulminira u zadovoljstvu gleda-



nja ovih krajnje prefinjenih bojenih i tonских kompozicija, punoća njihovog utiska stiće se tek kada se te postavke vide i dožive u sadejstvu s ambijentom u kome su našle svoje idealne pozicije, iako prethodno za te ambijente nisu bile predviđene. U Ugrenovom slučaju postavka je, dakle, poslednji čin i faktičko dovršenje rada, nipošto samo unošenje i raspoređivanje gotovih radova u neutralnom prostoru galerije koja je umetniku prepuštena za izlaganje. A posledica takvog plastičkog razmišljanja i prakse koja iz toga proizlazi jesu ovi raskošni ali ujedno i diskretni, optički bogati ali pre svega mentalno strogo zasnovani radovi koji upravo tim svojim kompleksnim osobinama indirektno odaju karakter i ponašanje njihovog tvorca, takođe jedne od najvrednijih i najpozitivnijih autorskih ličnosti (autorskih, jer u ovom slučaju nije reč jedino o slikarskim dometima nego i o širim kulturnim angažmanima ove ličnosti) na savremenoj jugoslovenskoj umetničkoj sceni.

Dnevnik, br. 18099, Novi Sad, 18. VI 1997, str. 16





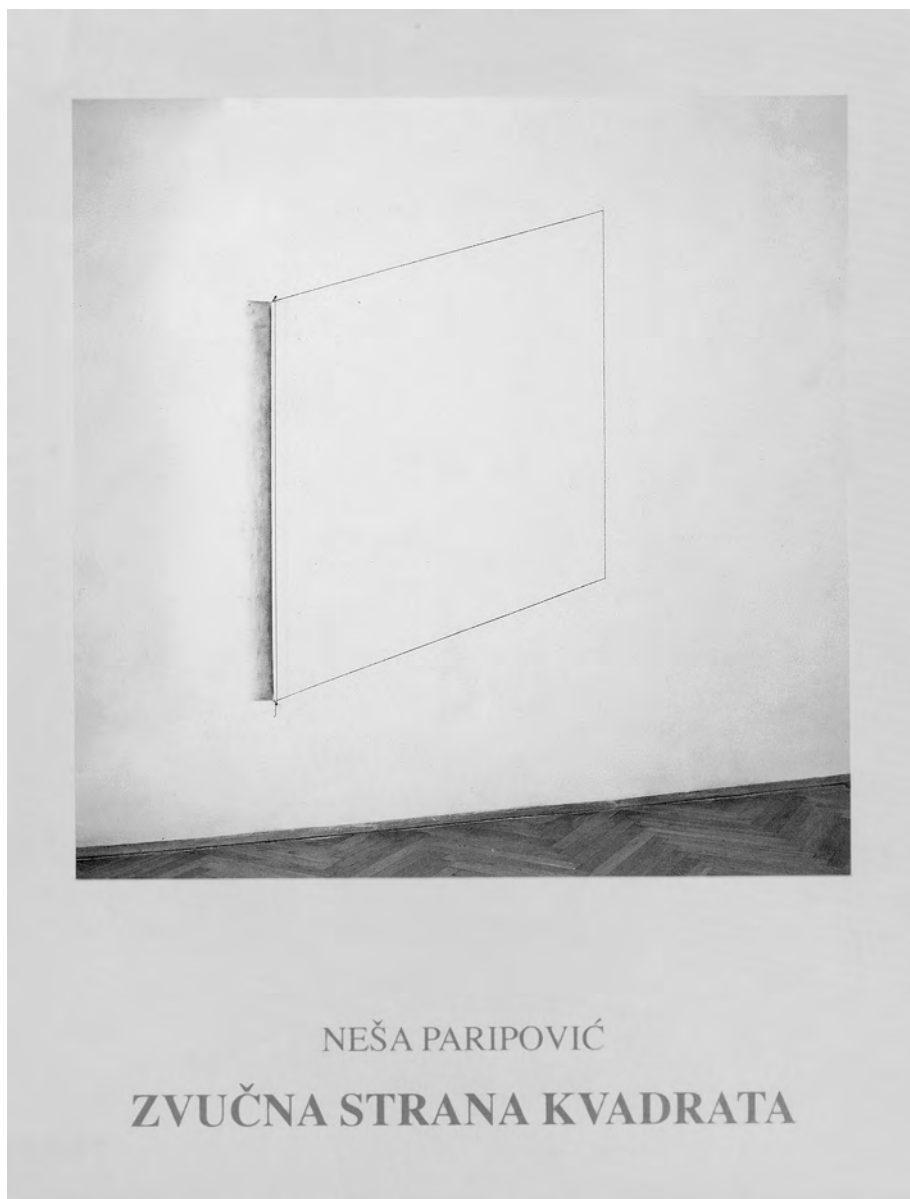
## TRAJNOST PRIVREMENIH DELA

### JEŠA DENEGRİ

Neša Paripović, Zvučna strana kvadrata, uvodni tekst M.Šuvaković, Izdanje Centra za savremenu umetnost i štamparije Publikum, Beograd 1997.

Pod nazivom Zvučna strana kvadrata, ovaj katalog (tematska monografija, zapravo dopuna i dodatak monografiji Autoportreti Neše Paripovića, Novi Sad 1997) dokumentuje seriju zidnih crteža i instalacija koje je ovaj umetnik izveo između 1995–97, povodom svojih nastupa na grupnim izložbama Scene pogleda, Beograd 1995, Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Novi Sad, Beograd 1996, 19. memorijal Nadežde Petrović, Čačak 1996, te samostalno u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu 1997. i zajedno sa D. Ugrenom na izložbi u prostorijama Konkordije u Vršcu takođe 1997. Reč je o seriji od sedam radova koji nose zasebne nazive: Zvučna strana kvadrata, Leva strana rama, Vrata, Tangenta, Između crvenog i plavog, Presek zraka, Horizont; radova čije je bitno zajedničko svojstvo to da su po pravilu realizovani na mestu izlaganja, in situ, direktno na galerijskom zidu, što znači da po završetku izložbi, da bi se zid vratio u pređašnje stanje, ovi radovi podležu uništenju, fizičkom i materijalnom nestajanju, te otuda jedini javni trag o njima predstavlja fotografska dokumentacija sabrana u koricama ove zbog toga tim dragocenije publikacije.

Upravo s radovima objavljenim u ovoj publikaciji Neša Paripović – posle protagonističke uloge u zasnivanju nove umetnosti sedamdesetih u Beogradu i posle svog diskretnog učešća u postmodernističkom pluralizmu osamdesetih – beleži u devedesetim svoj spektakularni povratak u same matice aktuelnih zbivanja na beogradskoj (srpskoj, sadašnjoj jugoslovenskoj)



NEŠA PARIPOVIĆ

ZVUČNA STRANA KVADRATA

umetničkoj sceni. S iskustvom medijskog autora koji se pretežno i suvereno bavio fotografijom, filmom i videom, s harizmom umetnika koji je tu harizmu stekao pre na tačno doziranoj strategiji uvek uočljivog prisustva – odsustva (ili obrnuto, odsustva – prisustva) nego na preteranim i spolja ambicioznim nastupima koji prestižu ozbiljnog umetnika više štete nego koriste, Paripović je čak i dobre poznavaoce svoga dela iznenadio vrstom i tehnikom novih radova (zidni crteži, instalacije), a takođe je iznenadio i učestalošću svojih nastupa u kojima je za relativno kratko vreme zaokružio ceo jedan ciklus potpune tematske i problemske doradenosti. Najmerodavniji tumač Paripovićevog opusa M. Šuvaković će problematiku ovog ciklusa upravo u uvodnom tekstu publikacije o kojoj je reč označiti kao dekonstrukciju slike, tela, zvuka i arhitekture, podrazumevajući pod time, zapravo sledeće: "Paripović se vraća problematizovanju ontološkog TU prisustva umetničkog dela. Prisustvo, predmetno i arhitektonsko prisustvo, nije uspostavljanje znaka (simbola, metafore, alegorije) već postavljanje doslovnog i fikcionalnog traga. Prisutnost, na koju ukazuju Paripovićeve instalacije, jesu trag traga, trag brisanja traga. Paripović izlaže arheologiju naslojavanja tragova slikar-



stva". I u istom tekstu malo dalje: "Paripović ukazuje na nužni hijatus modernizma (idealnog zatvorenog prostora dela) i postmodernizma (odnos odnosa, trag traga, mimezis mimezisa, premeštanje premeštanja, otvaranje zatvorenog). Paripović u središte okulocentrizma modernističke zidne minimalističke postavke uvodi strani nekonzistentni element: potencijalni zvuk ... Uvođenje potencijalnog zvučnog aspekta (fenomena) u autonomno modernistički poredak vizuelnih, pikturalnih (bojena površina), plastičkih (odnos površine i predmetnosti) i prostornih odnosa (instalacija, zid, scena, arhitektura) jeste dekonstruktivni gest kojim se jedna disciplina u svom formativnom (autonomno pikturalnom i plastičkom) smislu neočekivano suočava sa asimetričnim spoljašnjim fenomenom (zvukom) koji je njoj stran (likovno neprihvatljiv). Pokazuje se da umetničko delo nema jedan jedinstven izvor (poreklo). Umetnost, za Paripovića, postoji kao pojava razlika prisutnosti i odloženosti (potencijalnosti) umetnosti i njenih istorija".

Paripović je umetnik formiran u klimi avangarde sedamdesetih, za njegov tadašnji rad karakteristična je sklonost ka novim tehničkim i multiplikativnim medijima u koje uključuje autoportretne i autobiografske teme u duhu umetničkog "govora u prvom licu". Zidni crteži i instalacije otkrivaju, međutim, jedan znatno drugačiji Paripovićev umetnički lik: lik umetnika koji stvara naizgled impersonalna, po statusu unikatna i jednokratna, ali po značenju sublimna dela organski srasla s arhitekturom u kojoj ta dela nalaze svoj privremeni smeštaj. Na ovom primeru pokazuje se i potvrđuje kako jedan umetnik izrastao u klimi konceptualističkih preispitivanja prirode umetnosti, kada stigne u zrele životne i autorske godine počinje da gaji umetnost koja iako po materijalnom trajanju i dalje nepostojana, ipak rezultira realizacijama uzvišenih sadržaja i konstatnih vrednosti.

Dnevnik, Novi Sad, 4.II 1998, str. 16.

stih", strogh racionalnih oblika mišljenja i puteva saznanja."

Doista, kakav divan, postmodern prizor!

Nenad Daković

## GALERIJE

### IZLOŽBE U VRŠAČKOJ

„KONKORDIJI“\*  
(januar–jun 1997)

Gotovo da se može utvrditi jedno pravilo po kome je svaka nova umetnost tražila i pronalazila onu vrstu izlagačkog prostora koji joj je ponajbolje pristajao, odnosno omogućavao da maksimalno istakne svoje plastičke potencijale. Tako je Umetnički paviljon „Cvijeta Zuzorić“, kada je podignut na Kalemegdanu 1928. godine, potpuno odgovarao stilističkim poetikama modernizma srpske umetnosti međuratnog razdoblja. Otvaranja Muzeja savremene umetnosti na Ušću 1965. godine označilo je triumf jugoslovenske umetnosti visokog modernizma a njegovi veliki, svetli, luksuzni, transparentni prostori na pet nivoa odgovarali su potrebama i intencijama socijalističkog estetizma

\*Emitovano tokom 1997. godine.

posleratne savremene umetnosti. S druge strane, nova umetnička praksa sedamdesetih godina povlačila se iz najzvaničnijih izlagačkih prostora tražeći one alternativne ambijente koji su joj omogućavali da ostane dosledna na proklamovanim idejnim načelima oblikovanja – najčešće dematerijalizujućim radnim postupcima. Takođe je i postmoderna osamdesetih tražila i pronalazila alternativne prostore koji su pojačavali neka od njenih ionako prenaplašenih plastičkih svojstava.

Tokom poslednje decenije i po formirali su se brojni izlagački prostori koji su primili novu umetnost i omogućili joj da pokaže neke od svojih najvrednijih osobina. Tako su u ovom najnovijem periodu u Beogradu otvoreni Bioskop „Rex“ i Paviljon „Veljković“, u Novom Sadu Galerija „Zlatno oko“, u Vršcu „Konkordija“, itd. Među svima njima upravo vršačka „Konkordija“ važi za trenutno najbolji, najatraktivniji i najveći izlagački prostor u sadašnjoj Jugoslaviji. Naravno da je „Konkordija“, čiji je umetnički rukovodilac Živko Grozdanić Gera, i sam umetnik školovan u Sarajevu, iskoristila svoje mogućnosti i za protekle dve godine, koliko postoji, načimla nekoliko zaista značajnih i velikih umetničkih projekata koji su praktično i obeležili ovo vreme, karakteristično po mnogobrojnim otvorenim pitanjima o značenju i smislu recentne umetničke produkcije.

Ova značajna serija „Konkordijinih“ izložbi započela je novoustavljanim Bijenalom mlade jugoslovenske umetnosti 1994. godine...

Slika je kao umetnički predmet tokom modernizma XX veka pretrpela mnogobrojne transformacije. Te promene su najčešće išle u pravcu njenog preispitivanja, problematizovanja svakog od njenih tradicionalnih elemenata i formalnih postulata, vizuelnih karakteristika, poetičkog ili semantičkog sadržaja itd.

U periodu istorijskih avangardi na početku veka slika je bila najpre načeta u svom likovnom statusu redukcijom složenog pikturnalnog sadržaja koji je formiran u njenoj dugoj povesti, kada je ona ipak zadržala makar izmenjeni fizički izgled jednog umetničkog predmeta, dok je u najradikalnijim slučajevima ona bila zamena nekim drugim, neumetničkim objektima koje su autori činom proglašavanja uvodili u čisto estetsko polje.

Deo ovih plastičkih aktivnosti tokom modernizma mogao bi se posmatrati i kao određeni *eksperiment sa konstrukcijom slike*. Taj proces je iniciran u epohi *kubizma* i on se tada ipak zadržao na površini slikarskog platna. *Konstruktivizam* u ruskom umetničkom eksperimentu druge decenije podvrgao je sumnji tradicionalnu predstavu slike uvodeći je u polje reljefa, odnosno objekta koji kombinuje osobine slike i osobine skulpture: slika je tu ostala kao eho pikturnalnosti a skulptura se istovremeno pojavila sa svojim volumenom, trećom dimenzijom, potrebom za fizičkim oporostorovanjem.

Umetnici aktuelnih shvatanja današnje prakse finalizuju ove procese, kombinuju ih, ukrštaju, recikliraju sa jasnom namerom da još jednom

(re)definišu status novog umetničkog rada. Za širu javnost potpuno nepoznati vršački slikar Miroslav Pavlović dolazi u red takvih autora koji se na evidentno problematski način postavio prema kompleksu estetičkih pitanja kojima se bavi tekuće stvaralaštvo. Pavlović je rođen 1952. godine u Vršcu, Likovnu akademiju je završio u Bukureštu 1978, a odmah zatim i postdiplomske studije na istom institutu. Dosada je izlagao u Rumuniji, Jugoslaviji, skandinavskim zemljama i Sjedinjenim Američkim Državama. Na izložbi u vršačkoj „Konkordiji“ pokazao je preko šezdeset slika-objekata i isti broj radova na hartiji, nastalih tokom petnaestak godina.

Ova velika galerija, koja dolazi u red naših najboljih izlagačkih prostora, omogućila je Pavloviću da svoju izložbu подели i postavi u nekoliko ciklusa radova, onako kako su oni i nastajali, a koji očigledno sadrže jedinstvenu unutrašnju kreativnu ideju. Može se upravo reći da je praktično do istog cilja Pavlović dolazio koristeći različite oblikovne postupke. Jedan od njih se bazira na analitičnosti i primarnosti monohromnog slikarstva kada se tretiraju bazični elementi – boja, i uopšte pikturnali sloj, proces slikanja: način nanošenja kolorističke materije na osnovu slike, a čak se i sama površina platna, postupak njene pripreme, tekstura, tehničke karakteristike – promovišu u legitimne i konstitutivne elemente dela. Drugi postupak je strukturisanje opšteg izgleda, ranije se govorilo – poetike, slike po geometrijskim postulatima, a tokom osamdesetih godina radilo se o jednoj vrsti simulacije plastičkog govora u



neogeometrijskim sintaksama kraja modernizma. Treći je dekonstruktivistički faktor recentne umetničke produkcije kada se bilo koji element sadržaja slikarstva ili svi zajedno razlažu na nezavisne estetičke komplekse koji i u takvom *fraktalnom* stanju ipak grade jedinstvenu sliku-predstavu.

Nikako nije moguće posmatrati ovaj opus Miroslava Pavlovića, s obzirom na njegovo veliko uzdržavanje od izlaganja u Jugoslaviji, kao puki početnički eksperiment sa neizvesnim vrednosnim ishodom. Pavlović je ubedljivo, razložno i utemeljeno pokazao jedan potpuno definisan slikarski koncept koji se diže na poslednjim tragovima poznog modernizma, preciznije, u onom kompleksu likovnih pitanja koja su danas teorijski usmerena ka ideji *novе* ili *druge moderne* na kraju veka i u finalu ove velike umetničke epohe.

I ma kakav bio konačan odgovor na pitanje o ciljevima i značenju slikarskih radova Miroslava Pavlovića, njegovo delo će nesumnjivo ući u najuži sadržajni krug onog jugoslovenskog tekućeg stvaralaštva koje istinski pomiće granične linije unutar ovog umetničkog medija.

U delu aktuelne likovne kritike devedesetih godina formirala se jedna posebna teorijska situacija koja promišlja aktuelnu umetničku produkciju na specifično nov način. Tako se govori o *diskretnoj obnovi modernizma* (Sava Stepanov), o *modernizmu posle postmodernizma* (Misko Šuvaković), o *novoj ili drugoj moderni* (Ješa De-negri). Sasvim je očigledno da se ovaj kritički trend nimalo diskretno nije postavio spram danas dominantne

umetnosti koja je u osamdesetim bila definisana kao *postmodernia*, a sada živi jedan mirniji estetički život na samom kraju veka u mnogim svojim fenomenima koji su sa novopridošlim generacijama umetnika poprimili vidno drugačiji izgled i formu.

Završni stav eseja „Projekti i sudbina“ Đulija Karla Argama, napisanog 1964. godine, glasi: *Opstanak umetnosti u sutrašnjem svetu, ma kakav bio, zavisan je samo od projekta koji današnja umetnost čini za umetnost sutrašnjice*. Kanonizujući ovu Argamovu opštu ideju projekta u umetnosti i definitivno stvarajući od nje aksiom, zagovornici nove ili druge moderne u jugoslovenskoj umetnosti devedesetih očigledno recikliraju još jedan krug tog teorijskog diskursa. Oni umetničkoj produkciji danas nastoje ponovo da obezbede *dalji razvoj, progres i vitalitet* kao osnovne karakteristike moderne paradigme. Po ovom tumačenju, ti principi obnavljanja modernizma u devedesetim godinama vide se u neekspresivnosti, konstrukcijama, minimalizmu, analitičnosti, istraživanju u domenu jezika i prirode medija umetnosti, itd. A aktuelizovana vrednost i potvrda ovakve kritičke matrice može se pratiiti u umetničkoj praksi nekih stvaralaca. Da li je, posmatrajući istovremenu izložbu Neše Paripovića i Dragomira Ugrena u vršačkoj „Konkordiji“, moguće dati za pravo ovakvom pristupu? Neophodno je, za pravo, uočiti distinkcije koje njihov rad čine drugačijim od primera zaka-snelog modernizma, toliko čestih u recentnoj umetnosti, ili od neomodernizma koji je u našim uslovima postao gotovo opšte mesto.

Dekonstruktivizmu u oblasti arhitekture odgovara nova apstrakcija u slikarstvu. Pozivanjem na „samoutemeljeni“ aistorijski jezik moderne, dake uz korišćenje vokabulara oslobođenog istorije, novi pravac gradnje okreće se od svrhovitog racionalističkog funkcionalizma. Slično istorizirajućoj postmoderni, dekonstruktivizam nastoji da ostvari jednu likovnu arhitekturu i da time ponovo zadobije fiktionalni karakter umetničkog dela. Ovo se odvija putem razbijanja i cepanja zatvorene forme... Ono što, međutim, pluralističkoj sceni daje neočekivane akcente, to je nova apstrakcija. Ona nije više argument u jednom zatvorenom diskursu avangarde, već je sastavni deo jednog iscrpljivog potencijala, jednog obuhvatnog fundusa modusa. Ovi nisu više zatočeni u ili-ili posledicu napretka i ostanjanja, već su se oslobodili tereta stalnog dokazivanja. Iz postmoderne scene stilske šarolikosti izdvaja se tendencija ka jednoj neprogramski slobodnoj apstrakciji koja više nije pozvana da avangardistički dolazi na kraj slike ili da se nastavlja na ivici fiktionalnosti.

Na antitetičkim linijama Argam-Bodrijar, odnosno sintetičkim Bodrijar-Kloc moguće je formirati jedan od kritičkih fenomena referentnih za zbivanja na jezičkom području recentne umetničke produkcije. Primeri novih radova Neše Paripovića i Dragomira Ugrena s razlogom se uzimaju za paradigmatске takvog stanja.

Neša Paripović (Beograd, 1942) primarno se nalazio u najužem jezgru jugoslovenske konceptualne umetnosti sedamdesetih godina, uz Marinu Abramović, Rašu Todosijsjevića, Eru

U pomoć za bolje razumevanje problema (novog/drugog) modernizma u situaciji postmodernističke ekspanzije prizvaćemo Žana Bodrijara iz njegovog eseja „Kraj modernosti ili doba simulacije“ (1980); na tom mestu stoji – kao prvo: *Doba ideologija je završeno, i s njim doba modernosti... ništa više nije moderno u odnosu na neku drugu stvar: sve je savremeno, te ovaj termin (moderno) pokriva simultanost svih mogućih formi*. Kao drugo, pita se Bodrijar, kakva se to peripetija zbila i: *taj termin (moderno – J. D.) ispraznila od svakog značenja, ispraznila projekat i mit od njegove supstance, učinila forme i sadržine modernosti takvim da se o njima do prejedne generacije još moglo govoriti i sanjati, a danas su prosto isparile u jednom neodređenom svetu, u kojem više nema mesta za ideal ili ideologiju promene, ideal novatorskog raskida?*

Kao treće: *Nalazimo se sada u razdoblju modela koji se tradicionalnim vrednostima ne suprotstavljaju samo kao modernije ideje: suprotstavljaju se uporedo modernosti i tradiciji, povezani i dalje dijalektičkim odnosom prevazilaženja ili kompromisa, da bi započeli i otvorili razdoblje simulacije.*

Treba uočiti preokretanje konstruktivističkog procesa modernizma u dekonstruktivizam umetnosti devedesetih. Eklektični diskursi dekonstrukcije odgovaraju hibridnosti, kolažnom izgledu i teatralnim montažama aktuelne umetnosti. Kao i postmodernizam, dekonstruktivizam je u polju estetske fiktionalnosti prvo registrovan u arhitekturi. Tim povodom Han-jnih Kloc (*Umetnost u XX veku*, 1990) kaže:



Milivojevića i dr. Njegovo tadašnje mesto u sistemu nove umetničke prakse najtačnije je odredio J. Denegri kao strategiju *ni delanja ni nedelanja*. Niz tada izvedenih njegovih radova registrovanih fotografijom, filmom i videom stoje kao primeri dematerijalizujuće umetničke prakse koja je iz polja umetnosti definitivno otklonila sam umetnički predmet. Povratak predmeta u umetnost tokom osamdesetih godina proficao je u jednom delu scene sa punom svešću o prethodnim procesima i sa naročitom pažnjom je zasnovan njegov novi dignitet *post-objektne objektivnosti*. Paripović je danas, ako uzmemo u obzir njegovu recentnu produkciju, zasigurno naš najprezentativniji slučaj dekonstrukcije novog umetničkog predmeta kao istraživanja prirode i novih granica njegovog smisla i značenja. Velike zidne instalacije izvedene za jednokratnu izlagaku upotrebu u prostorima „Konkordije“ kao dekonstruktivistički likovni diskursi postavili su još jedno u nizu finalnih pitanja o jeziku vizuelne umetnosti, o njegovom fenomenu koji je pokazao toliko novih i drugačijih lica tokom ovog veka. Paripović, dakako, ne daje odgovore na ovako definisane probleme, već kreira jedan relevantan predložak koji pomaže u preciznom razumevanju tog problema. Tumačenja koja se u njegovom slučaju provode približavaju nas epicentru događaja – najdelikatnijem mestu gradnja jednog posve izmenjenog primeru umetničkog rada koji je svakako paradigmatičan i obavezujući za angažovano razmišljanje o tome šta se zapravo zbiva u današnjim stvaralačkim procesima.

Sasvim ista stvar, posmatrano u problemskoj ravni nove umetnosti, stoji i sa radovima Dragomira Ugrena (Bosanska Krupa, 1951). I on je već ranije prošao kroz jedan ciklus slika znakovne predmetnosti izražene krajnje svedenom prizornošću u samom graničnom području pluralizma osamdesetih. Te slike male plastičke retoričnosti ostaće u njegovom opusu kao izraz za njega neophodne iskustvene pikturalne prakse koja je jezik slikovnog umetničkog medija razumela i praktikovala jedino s ciljem neekspresivnog iskaza skrivenih individualnih svetova. Nakon takvog subjektivnog iskustva na red je došao novi ciklus potpuno promenjenih slika-predmeta koje sada utvrđuju jedan opštiji, objektivni smisao fenomena umetničke produkcije iz estetičkog repertoara i kreativnih potreba devedesetih godina. U semantičkoj mreži nove apstrakcije druge moderne nije pogrešno istraživati smisao Ugrenovih radova, a to praktično znači da se izvan nekadašnjeg bučnog progresističkog diskursa moderne danas stvara jedna tiha neprogramska, individualna, posvećena geometrijska apstrakcija dosad nepoznatog i jedva приметnog poetičkog sadržaja. Ovi Ugrenovi monohromi krajnje neobičnih dimenzija – veoma uski i veoma dugački, mali i multiplikovani, postavljeni su poput promenljivih instalacija u galerijskom prostoru u jednom dugotrajnom postupku kontemplacije kada se traže najbolja vizuelna, kompoziciona, uravnotežena rešenja prihvatljiva samo za taj posebni slučaj izložbene postavke. U nekoj drugoj (i svakoj prethodnoj) prilici ovi ili njima slični i isti radovi biće am-

bijentalizovani na posve drugačiji način u zavisnosti od zadatih uslova prostora, konteksta i sadržaja izložbe, trenutnog raspoloženja i namera autora, itd.

Ova dva primera umetničkog rada sa samog vrha estetičke aktuelnosti u savremenom jugoslovenskom stvaralaštvu pokazuju više nivoa značenja nego što ih njihovi (novomodernistički) kritičari identifikuju. Iako su i Ugren i Paripović pošli iz različitih praksi – ako se međusobno upoređuju, iako su bitno transformisali jezičku strukturu i medijsku postavku vlastitog rada – ako se posmatraju nezavisno jedan od drugog, po pokazanim osobinama, mentalitetu i intencijama, očigledno je da poseduju dovoljno sličnosti koje omogućavaju da se o njima misli kao o jedinstvenoj stilskoj pripadnosti unutar ovog vrlo diferenciranog i razloženog, estetičari bi napisali – fraktalnog umetničkog trenutka.

U kompeticiji koja se vidno vodi među *mnogim svetovima* tekuće umetnosti (a koju potenciraju posvećeni kritički zastupnici), protagonisti prakse dosad su uspeli da ostanu nepovredeni u delikatnosti vlastitoga stvaralačkog čina. Zasad je – a to se jasno vidi u najboljim primerima poput Paripovića i Ugrena – njihova osobena i naglašena osetljivost za estetička strujanja ovog vremena sačuvana u izvornoj potrebi za neometanim delovanjem koje skrivene ili otvorene namere estetičara i teoretičara sve energičnije narušavaju. Istovremeno, bitka na javnoj kritičkoj sceni vodi se zasad do linija neprikladnosti umetničkog stvaralaštva i integriteta umetničkog predmeta. Zasad, to napominjemo

ne bez razloga jer je ovaj front sasvim približen zabranjenoj zoni. Kritika danas može sve – da dikтира umetničke mode, da propisuje obavezne stilске karakteristike, da zamenjuje umetnost sa pseudoumetnošću, da dokazuje nedokazivo, dakle *sve izuzev da sama stvara umetnost*. No, *kako smo započeli život u svetu posve pomešanih stvarnosti, nije nemoguće da ova specijalizovana kritička produkcija konačno zauzme mesto umetničke*.

I da završimo parafrazujući Boudrijara: (nova/druga) modernost ne sme biti ono što je nekada bila – jer u suprotnom, poput nostalgije, (nova/druga) modernost postaje i sama samo još jedan bedni učinak nostalgije. A tada će se u delovanju i umetnika i kritičara upravo reprodukovati poznati neurotični stav istovremenog ponavljanja i odbijanja. Ove opasnosti, kako vidimo, nisu dovoljno svesni neki teorijski zastupnici tekućeg finalnog ciklusa modernizma u ovom veku.

Trenutno se u „Konkordiji“ održava velika izložba mlade beogradske umetnice Mirjane Petrović (Sarajevo, 1965) koja je ispunila sve njene velike i mnogobrojne dvorane novim radovima: crtežima, slikama – uljanim i zidnim, grafikama, objektima i instalacijama.

Prvi put samostalnom izložbom Mirjana Petrović predstavila se beogradskoj publici početkom 1996. godine u Galeriji Kulturnog centra Beograda. Ako se zna da je ona u poslednjem velikom talasu izbeglica iz Sarajeva (u kome je završila Likovnu akademiju) u Beograd došla tokom poslednjeg rata, u novoj sredini našla se praktično ponovo na početku. Ova



vista slikarstva koju Mirjana Petrović praktikuje sasvim je specifičan fenomen koji nismo imali prilike da posrednih godina vidimo u Beogradu.

Pišući o njenoj prethodnoj izložbi kritika je ustanovila nekoliko osobina. Najpre je utvrdila jasnu „školu“ karakterističnu za sarajevsku umetničku scenu druge polovine osamdesetih godina na kojoj je dominirala jedna opšta atmosfera „velikog zezanja“ koje je, savim razumljivo, moralo završiti u onakvom krvoproliću. Zapravo iste umetničke forme tada smo mogli pratiti od tzv. seriozne umetnosti poput filma, književnosti, pozorišta ili likovnih umetnosti, do popularne muzike, dizajna, načina života samih protagonista te scene. Opšteprihvaćena stilska odrednica takvog ponašanja i estetičkog shvatanja bila je „novi primitivizam“.

U takvoj kreativnoj klimi Mirjana Petrović je počela da stvara, ne pokazujući isprva te simptome, budući da je bila tek završila Akademiju, odnosno još se osećala odgovornost „školovanog slikara“ prema uzusima tek stečenog zvanja i profesionalnog statusa. Vremenom, iz njene memorije počće da izvire upravo vizuelni i plastički sadržaji koje je ona očigledno stekla kao trajnije oblikovne karakteristike. To se sasvim jasno moglo videti na njenoj prvoj beogradskoj izložbi.

Ikonološki veoma neobične, tadašnje njene slike i objekti-predstave, art-rukotvorine privukli su pažnju jedinom plastičkom specifičnošću koja joj je odmah osigurala istaknutu poziciju u našoj likovnoj umetnosti. Ta ikonografija je „čitana“ kao simbolička

predstava o traumama proteklog perioda, izražena jednim neobičnim jezikom formi koje su imale dvostruku ulogu: najpre su, kao prvi utisak, izazivale humorna osećanja, ali su zatim upozoravale i na sasvim vidnu klimu duhovne teskobe, posvemašne skučenosti i horora našeg svakidašnjeg života. Koloristička „veselost“ pikturalnog sloja koja je dominirala tim slikama bila je istovremeno potiskivana jednim drugim fenomenološkim slojem koji se sastojao od različitih kreitura, beštija i rugoba uglavnom zadržavajućeg izgleda. Taj duh u slikarstvu bio je, svakako, prenet iz opšte estetike „neoprimitivizma“ koja je zahvatila praktično sve oblasti masovne kulture mladih. U beogradskoj sredini ovaj „import“ je dobro primljen i doneo je jedno osveženje u ponešto posustaloj situaciji koju je izazvala pojava novih konstruktivističkih tendencija druge moderne početkom devedesetih godina.

Postavka izložbe bila je posebno sačinjena upravo prema potrebama umetnosti koju je Mirjana Petrović stvarala. Na glavnom zidu galerije načinjen je jedan svojevrsni friz sastavljen od više zona duž njegove celine, a koji su činile brojne slike koje su dovođene u neposrednu, katkada neobičnu vezu. Uz njih su bile postavljene i mnogobrojne „igračke“ – naslikani dvodimenzionalni predmeti u onim formama koje se nalaze i na slikama, pa je time bio izazvan utisak kao da su se oni razmislili po okolnoj zidnoj površini. Ovaj optički i fizički dimenzionalizam koji je bio toliko karakterističan za tu izložbu, postao je potpuno definisan programski i konceptijski na

njenoj sadašnjoj ekspoziciji u „Konkordiji“. Uspesnoj razradi i eksplicaciji ove koncepcije svakako je doprineo i sam izgled te prostorne mogućnosti „Konkordije“.

Izložba se zapravo sastoji iz nekoliko segmenata koji s jedne strane odgovaraju načelima umetničkih tehnika koja ona upražnjava, a s druge strane, konceptu definisanja pojedinih celina-ambijenata koje je formirala specifičnim izborom te postavkom svojih raznorodnih i po izgledu i po značenju, radova.

Koristeći upravo te mogućnosti, Mirjana Petrović je razvila svoju ideju u nekoliko celina-ambijenata postavljnih u različitim po veličini sobama ove galerije. Nekadašnje art-rukotvorine sada su dobile specifikovanje nazive: „kameleoni“. I oni su se ovom prilikom razmislili praktično po svim ovim prostorima, zidovima, plafonima... Načinjeni su različitim tehnikama: uljem na platnu, lesonitu, medijapanu, akrilikom na lesonitu i na natron-papiru, suvom iglom na papiru, perom na papiru, radovima od papira, itd. A tim postupcima načinjene su instalacije, ambijenti, zidne kompozicije, slike, igračke-objekti, crteži, grafike, itd.

Iako je najveća izložbena prostorija „Konkordije“ primila najveće po formatima slike Mirjane Petrović, a na centralnom zidu je postavljena jedna kristolika kompozicija sastavljena od četvorodelnog „Kameleona“, uz jednu ambijentalnu postavku slika na ostalim zidovima koji izazivaju utisak zidnih frizova, ipak su u koncepcijskom smislu koji izvire iz ideje samih slika, najupečatljivije prostorije u ko-

jima je ona na drugačiji način postavila neke svoje radove. Tako vrlo ubedljivo stoje njene grafike postavljene u jednoj prostoriji koje su asimetrično instalirane u grupama istih i sličnih listova, tako da stvaraju situaciju vizuelno blisku južnoameričkim kamenim frizovima i reljefima starih civilizacija. U drugoj je na sredini postavljena jedna bogata kompozicija „trpeza“ pod nazivom „Posluženje na stolu“, koja dočarava porodični skup sa šarenim dakonijama. Ovi predmeti-igračke izvedeni su od medijapana, i bogato ukrašeni raznim kolorističkim dodacima, formiraju zaista neobičnu i vizuelno veoma atraktivnu situaciju. Ista vrsta aktivne vizuelne animacije postignuta je i u sledećoj sali, u kojoj su se po galerijskim zidovima „razmislile“ tzv. igračke – dvodimenzionalni, po formama i koloristički veoma živopisni predmeti nepravilno raspoređeni. Ova „kompozicija“, uz prethodno spomenutu „trpezu“, zapravo predstavlja najdoslednije dosad u ovoj vrsti ambijentalizacije postignutu likovno-prostornu postavku, koja je pokazala i najzanimljiviju vrstu plastičkog interesovanja Mirjane Petrović.

A novost na ovoj izložbi je zapravo realizacija nekoliko u formalnim i značenjskom pogledu istoznačnih predstava koje je Mirjana Petrović izvela slikajući direktno po zidovima „Konkordije“. U jednoj dvorani oslikane su crnobelom tehnikom uobičajene njene predstave po zidovima dimenzionirajući ih na jedan poseban način. Naime, poput njenih „igračaka“ koje su se razmislile po galerijskim zidovima, ove „freske“ su se razlile po zidnim površinama nespudano prelaze-

ći sa jednog zida na drugi, ili sa zidova na plafon. Ovim autorka kao da je naslutila jednu novu mogućnost za povećavanje dinamičnog prisustva svojih radova, čime je potencirana njihova plastička verodostojnost i koncepcijska doslednost.

Ovakav primer rada ne psotoji u našem sadašnjem likovno-umetničkom sistemu. Njegova specifičnost u ovdašnjim uslovima je sasvim vidna. Iako je bilo pojedinih i sporadičnih slučajeva umetnosti grafita u jugoslovenskom stvaralaštvu, izgleda da smo tek sa pojavom najnovije umetničke produkcije Mirjane Petrović dobili, doduše, modifikovanu i u duhu devedesetih, predstavu muralnog slikarstva, bez obzira na to da li je ono izvedeno direktno na zidnoj površini ili je na nju aplikovan posebno obra-

den predmet i izveden u duhu tog slikarstva.

Ova tri različita umetnička primera ukazuju na izlagačke mogućnosti vršačke „Konkordije“. Specifičnost ovih primera nimalo nije narušena u realizaciji niti im je izneveren smisao, što je danas dosta redak slučaj u standardnim izlagačkim ambijentima. Naprotiv, izgled „Konkordije“ potencirao je te specifičnosti na najbolji način, potvrđujući ono što smo više puta istakli: da je ona danas zasigurno ne samo najveći već i najbolji izlagački prostor sadašnje Jugoslavije. Otuda je razumljiva i sve veća potražnja upravo „Konkordije“ za promociju recentne umetničke produkcije.

Jovan Despotović



## MODERNA I POSTMODERNA KRITIKA





# **KRITIKA, METAKRITIKA, KRITIKA KRITIKE, DEKONSTRUKCIJA KRITIKE I KRITIKA U SRBIJI**

## **UVOD**

### **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

#### **1. Uvod u teoriju i istoriju kritike**

Kritika je teorijska i praktična disciplina koja inicira, prepoznaje, artikuliše, prati, posreduje i teorijski interpretira aktuelnu umetničku produkciju i život sveta umetnosti. Kritika je u odnosu na umetničku praksu drugostepena disciplina pošto artikuliše, govori i piše o umetnosti, ali u odnosu na druge teorijske discipline o umetnosti (istoriju umetnosti, sociologiju umetnosti, semiologiju umetnosti, estetiku) ona je prvostepena praksa pošto kroz saradnju sa umetnicima, galeristima, kustosima, izdavačima, publikom i kolekcionarima konstituiše aktuelni i konkretni svet umetnosti. Kritika je nastala sa nastankom moderne umetnosti krajem XVIII veka (doba prosvetiteljstva) kada su nastale kao posebne autonomne discipline estetika, istorija i teorija umetnosti. Razlikuju se dva osnovna modela umetničke kritike: (1) kritika koja prati dešavanja u umetnosti, i (2) kritika na delu.

Kritika koja prati dešavanja umetnosti je drugostepena teorijska interpretativna praksa čiji je zadatak da prepozna je aktuelna dešavanja u svetu umetnosti, da ih opisuje, objašnjava, interpretira i vrednuje. Odnos između kritike i umetnosti se koncipira kao odnos između produkcije i potrošačevog odziva na tu produkciju, odnosno, na njene produkte, preko kojih se produkcija određuje kao smislaona značenjska delatnost. Kritika je posrednik između umetnika, sveta umetnosti i kulture. Rad kritike se odvija u području: (1) informisanja sveta kulture o dešavanjima u svetu umetnosti i (2) tržišnih, ideoloških, umetničkih i estetskih vrednovanja i interpretiranja umetničkih dela. Kritika se razvija kao dnevna novinska kritika, kao kritika u stručnim časopisima, galerijsko–muzejska kritika i univerzitetska kritika. Dnevna novinska kritika je oblik tekstualnog novinarskog i popularnog pisanja o aktuelnoj i tekućoj izložbenoj produkciji u svetu umetnosti. Stručno kritičko pisanje se razvija u umetničkim časopisima u rasponu od informativnih preko istorijskih do teorijskih tekstova. Galerijsko–muzejska kritika je oblik prezentovanja, opisivanja i objašnjavanja aktuelne umetničke prakse u institucijama galerije i muzeja. Galerijska kritika je usmerena na prezentaciju aktuelnog rada, a muzejska i na istorizaciju aktuelne umetničke prakse. Galerijskom i muzejskom kritikom se bave galeristi i kustosi koji organizuju izložbe, priređuju kataloge, monografije i prateće informativne i pedagoške programe. Univerzitetska kritika je usmerena na: (1) obrazovanje kritičara, istoričara i teoretičara umetnosti, i (2) teorijska i istorijska objašnjenja i interpretacije kojima se aktuelna praksa prikazuje u širim istorijskim, značenjskim i vrednosnim okvirima, i (3) razvijanje metakritike ili teorije kritike, tj. kritika se izučava kao posebna istorijska i metodološka teorijska disciplina. Univerzitetska kritika svoju metodologiju razrađuje u okvirima teorije umetnosti, nauka o umetnostima i estetike.

Kritika na delu se pojavljuje nakon Drugog svetskog rata kada kritičar preuzima aktivnu ulogu u dešavanjima sveta umetnosti. Kritičar na delu nije privilegovani teoretičar, već saučesnik ili učesnik dešavanja u svetu umetnosti. Kritičar kao saučesnik jeste neposredni pratilac umetnika ili delatnik koji sa umetnikom stvara atmosferu nastajućeg umetničkog pokreta. Kritičar–učesnik na scenu umetnosti iznosi kritički čin kao stvaralački čin preoblikujući svet umetnosti. Zadatak kritičara na delu je da u sistemu umetnosti izgradi svoju autonomnu i specifičnu egzistencijalnu poziciju i da preuzme ulogu protagonista u promociji umetnosti. U postmodernoj umetnosti je u pitanju način teatralizacije rada kritičara koji nastupa kroz medij izložbe, gde se sama izložba tretira kao masovni medijski spektakl. Iz tišine prostora umetnikovog ateljea delo se uz podršku kritike, uz njenu interpretaciju i javnu medijsku promociju, uvodi u spektakularni, haotični prostor javnosti, ne sa ciljem da bi bilo neposredno izloženo, nego da bi ujedno postalo i posrednik kojim kritika obelodanjuje sopstvenu estetsku, umetničku, etičku i političku ideologiju, tj. sopstveni pogled na globalne probleme umetnosti u jednom trenutku aktuelnosti ukupne civilizacijske realnosti. Kritika na delu ukazuje na promenjenu civilizacijsku situaciju krajem XX veka: (1) umetnost nije samo umetničko delo, već i globalni pogled na civilizaciju, društvo, kulturu i umetnosti, i (2) kritika nije samo pratilac i naknadni interpretator umetničkog dela, već je aktivni učesnik u stvaranju umetničkog dela, sveta umetnosti kao umetničkog dela i kulture koja kao pozna postcivilizacija prikazuje sebe kroz sopstvene slikovne i diskurzivne predstave. Poseban slučaj kritike na delu predstavljaju teorijski žurnalizam i kritika kao poližanrovska produkcija. Teorijski žurnalizam je oblik kritičke i interpretativne produkcije usmeren na generisanje diskursa u žargonima egzoterične masovne i medijske kulture. Teorijski žurnalizam simulira diskurse masovnih medija (televizije, rok kulture, magazina tipa Playboy, kompjuterskih časopisa) i aktuelnih žargona vladajućih moda u kulturi,



da bi se o umetnosti govorilo kao društvenom proizvodu produkcije, razmene i potrošnje smisla, vrednosti i predstava. Kritika kao poližanrovska produkcija se realizuje postignućem interpretativne autonomije. Kritika u razvijenom i entropijskom postmodernom svetu gubi obavezu da prati umetnost, odnosno, da interpretira umetnost. Ona postaje autonomna produkcija smisla, vrednosti i značenja. Realizuje se intertekstualnim procedurama citata, kolaža, montaže i simulacije. Granice žanra se prekoračuju i kritički tekst preuzima pojavnosti i funkcije modnog, književnog, filozofskog, ideološkog ili introspektivnog (autobiografskog) teksta.

Razvoj kritike posle Drugog svetskog rata može se pratiti po etapama smene pokreta, stilova i kulturoloških epoha: (1) modernistička kritika (1945–68), (2) poznomodernistička i postavangardna kritika (posle 1966) i (3) postmodernistička kritika (posle 1973).

Modernistička kritika posle Drugog svetskog rata se na kulturološkom planu razvija kao evropska modernistička kritika i američka visokomodernistička kritika.

Evropsku modernističku kritiku karakterišu spekulativni spojevi tehničkih teorijskih jezika (egzistencijalizam, fenomenologija, strukturalizam i kibernetika) sa razrađenom levičarskom kritičkom teorijom koja ima ishodišta u kritičkoj teoriji frankfurtske škole, situacionizmu, Althusserovom strukturalističkom marksizmu i ideologiji nove levece. Njen razvoj se odvijao kroz tri etape: (1) egzistencijalističko–fenomenološka etapa, (2) konkretno utopijska etapa, i (3) strukturalističko kibernetička etapa. Egzistencijalističko–fenomenološka kritika je svojstvena za pedesete godine. Ona govori o posleratnoj krizi subjektivnosti, naglašenom individualizmu apstraktnog ekspresionizma i enformela, oblicima apstraktno ekspresije i vizuelnoj (likovnoj) percepciji koja umetničko delo vidi kao organski direktno likovni izraz egzistencijalne (ljudske) nužnosti i drame. U teorijskom smislu bitni su uticaji Sartreovog filozofskog egzistencijalizma i Merlo–Pontyevog fenomenološke teorije vizuelne percepcije. Predstavnicima su Michel Tapié, Michel Ragon, Herbert Read. Konkretno utopijska etapa vizionarskog modernizma sa prelaza pedesetih u šezdesete godine pripada kretanjima od umetnosti posle enformela ka novim tendencijama i formuliše se kao društveno kritička teorija preobražaja umetnosti u društvenu praksu. Umetnost se interpretira kao realizacija etičkog, političkog, tehnološkog i time utopijskog projekta modernosti. Predstavnicima su Giulio Carlo Argan, Filiberto Menna, Gilo Dorfles, Pierre Restany, Miodrag B. Protić, Mića Bašičević, Matko Meštrović, Vera Horvat Pintarić, itd. Strukturalističko–kibernetička kritika je teorija prve polovine šezdesetih godina i nju karakteriše pronaučni pristup interpretaciji umetničkog dela. Kritičar i teoretičar umetnosti preuzimaju funkcije naučnika koji zasniva formalnu ili egzaktnu raspravu likovnih, vizuelnih, prostornih i medijskih aspekata dela i njegovog recepcijskog konteksta. Strukturalistička kritika predstavlja oblik diskurzivno–tekstualnog istraživanja vizuelnih fenomena paralelno i analogno istraživanjima likovnih umetnika. Ovaj pristup kritici se zasniva na teoriji strukturalizma, semiotici i teoriji informacija. Predstavnicima su: Umberto Eco, Max Bense, Oto Bihalji Merin, Jack Burnham, Abraham Moles, Umberto Apollonio, Frank Popper.

Za razliku od evropske kritike, američka kritika visokog modernizma od kasnih tridesetih do 1968. ima evolutivan razvoj od marksističke (trockističke) društveno i kritički orijentisane kritike (poznih tridesetih i četrdesetih) ka likovno–formalističkoj i apolitičkoj kritici visokog modernizma. Kritika visokog modernizma se zasniva na tezama: (1) da je likovna umetnost vizuelna autonomna apstraktna disciplina čijoj nemosti kritika kroz svoje opise, objašnjenja i vrednovanja daje glas, i (2) da kritika gradi autonomni tehnički jezik opisivanja, interpretacije i vrednovanja autonoman u odnosu na teoriju književnosti, ideologiju, svakodnevni život, etiku i nauku. Neposredno posle Drugog svetskog rata američka kritika se oslanjala na jungovsku teoriju arhetipa i francuski egzistencijalizam. Tokom pedesetih i ranih šezdesetih ona je izgradila autonomni pragmatični jezik opisivanja interpretacije i vrednovanja kojim se podražava apstraktna umetnost i pojam modernosti. Za nju je modernost doseg radikalne redukcije i autorefleksivnog pročišćavanja slikarskog medija apstraktno umetnosti. U fenomenološkom smislu ona se zalaže za čistu i direktnu nediskurzivnu percepciju umetničkog dela. Američki kritički pragmatizam odbacuje metafizičke i društveno–političke spekulacije u ime direktnog perceptivnog iskustva, doživljaja i ukusa. Ukus je kategorija koja se ne može svesti na konceptualno razumevanje dela. Vodeći predstavnik američke kritike visokog modernizma je Clement Greenberg, a značajni predstavnici su Michael Fried, Harold Rosenberg.

Paralelno evropskoj i američkoj kritici, od kasnih četrdesetih do ranih šezdesetih u britanskoj analitičkoj estetici je razvijena meta–estetika definisana kao filozofska kritika zabluda, omaški i metodoloških problema književne, likovne i muzičke

kritike. Po analitičkoj estetici zadatak moderne estetike nije stvaranje novih metafizičkih teorija umetnosti, projekata društveno–umetničkih transformacija ili bavljenje konkretnim umetničkim delima, već rasprava i analiza jezika kritike, odnosno, istraživanje interpretativnih moći i učinaka kritike na stvaranje pojma modernog umetničkog dela. Analitička metaestetika je uticala na američku književnu novu kritiku i posredstvom nje na likovnu kritiku visokog modernizma. Uticaj književne nove kritike na američku likovnu kritiku visokog modernizma se ogleda u shvatanju umetničkog dela kao celovitog zatvorenog sistema vrednosti i postupka kritike kao autorefleksivne i autokritičke prakse koja raskida sa metafizičkim i spekulativnim zahtevima tradicionalne interpretativne teorije umetnosti. Poznomodernistička i postavangardna kritika nastaju u Americi prevladavanjem estetskog formalizma visokog modernizma ('grinbergijanske' kritike), a u Evropi na radikalizaciji kritičke svesti i interpretativnom građenju smislaonog okvira za postlikovna dela. U okviru visokomodernističke estetike Harold Rosenberg, Lorence Alloway i Donald Judd razmatraju granična područja modernističke umetnosti stvarajući prostor za postslikarsku i postskulptorsku praksu minimalne umetnosti, pop arta i procesualnih umetnosti (neodada, fluksus, hepening, land art, body art, anti form umetnost). Za poznu modernističku i ranu postavangardnu kritiku druge polovine šezdesetih u Americi značajna su metakritička razmatranja Susane Sontag usmerena protiv interpretacije i svest o značaju teorijskih spisa umetnika. Kritičari zasnivaju metode doslovnog opisivanja i dokumentovanja rada. Status doslovnih opisa i dokumentacija rada umetnika i delovanja pokreta je analogan statusu umetničkog dela. Tako nastaju kseroks knjige Sefa Siegelauha koji sakuplja i prezentuje rad konceptualnih umetnika ili dokumentacije o umetničkim dešavanjima Lucy R. Lippard, Ursule Mayer, K.L. Mcshine i W. Sharpa. Američku poznomodernističku i postavangardnu kritiku sedamdesetih godina karakteriše delovanje umetnika kao kritičara na delu (Robert Morris, Joseph Kosuth, Mel Ramsden, Douglas Davis) i razvoj univerzitetske kritike. Američka univerzitetska kritika se razvijala u dva smera: (1) evolucija tradicionalne estetičke teorije (analitička estetika, kritička teorija frankfurtske škole, psihoanalitička teorija umetnosti, fenomenološka teorija, estetički pragmatizam) u kritičko osmišljavanje i interpretiranje aktuelne umetničke prakse (Richard Wollheim, Arthur Danto, Donald Kuspit, Leo Sfenberg), i (2) recepcija francuske poststrukturalističke i semiotičke teorije u kritici koja prati postavangardna dešavanja (performans, konceptualna i ambijentalna umetnost) sedamdesetih godina (njujorški časopis Oktobar, Rosalind Krauss, Benjamin Buchloh, Douglas Crimp, Craig Owens). Recepcija poststrukturalizma u krugu autora oko časopisa Oktobar je stvorila prostor i duhovnu atmosferu za razvoj postmodernističke kritike, teorije i istorije umetnosti osamdesetih godina.

Poznomodernistička i postavangardna kritika kasnih šezdesetih i sedamdesetih je u Evropi znatno razuđenija nego u SAD. Karakteriše je nekoliko međusobno suprotstavljenih i suparničkih tendencija: (1) akritička kritika nastaje odbacivanjem spekulativne i metafizičke proteorijske kritike zalaganjem za praktično i dokumentarističko delovanje kritičara (Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Udo Kulterman, Harold Szeemann, Biljana Tomić), (2) kritika kritike je nastala evolucijom neoavangardističke strukturalističke teorije postavljanjem zadataka da kritičar posmatra i problematizuje sopstveni jezik, kontekst i istoriju saglasno tehnikama strukturalizma, semiotike, analitičke filozofije, psihoanalize, odnosno, kritika kritike se oslanja na tradiciju evropskog književnog formalizma i strukturalizma (Filiberto Menna), (3) poststrukturalistička kritika nastala prevladavanjem strukturalizma razvija spekulativne postsemiotičke, semiološke, dekonstruktivističke i lakanovske psihoanalitičke metode interpretacije slikarstva (Marcelin Pleynet, Jean–Louis Schefer, Marc Devade, Braco Rotar), (4) analitičko–marksistička kritika nastala spojem post–šezdesetosmaške novolevičarske kritike društva i lingvističko–semiotičkih izučavanja jezika umetnosti (T.J. Clark, Charles Harrison, Art&Language, Catharine Millet, Renato Barilli, Nena Baljković) i (5) sintetička kritika objedinjavanja raznih poznomodernističkih i postavangardnih tendencija kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina u jedinstven kompleks nove/druga umetnosti (Manfred Schneckeburger, Rudy Fuchs, Tomaž Brejc, Ješa Denegri).

Postmodernistička kritika nastaje odbacivanjem formalne estetike visokog modernizma i koncepta umetnosti kao projekta društvene revolucionarne promene i progresu. Postmodernistička kritička situacija je pluralistička pošto je karakteriše odsustvo dominantne tendencije i postojanja otvorenog ili nomadskog teorijskog, značenjskog i vrednosnog raskola koji ne može biti razrešen teorijsko–vrednosnom pobedom jedne tendencije. Ona se razvija u više različitih kritičkih svetova: (1) postkritika kao strategija kritičara na delu (Achille Bonito Oliva), (2) postkritika kao dekonstrukcija teorijskog govora o umetnosti zasnovana ukazivanjem da je likovna kritika prešla prag književnog narativnog diskursa (Antonio D'Avossa, Lorenzo Mango, Harold Szeeman, Katy Acker, Richard Prince, Lidija Merenik, Željko Kipke), (3) postkritika kao introspektivni, neokonzervativni i lokalni



diskurs kojim se sprovodi dekonstrukcija savremenosti, internacionalnog jezika umetnosti i ideje umetničkog i društvenog progressa, na primer, Jean Clair poziva na povratak na figuru i zanat tražeći spas od modernosti u regionalnom, lokalnom i pojedinačno francuskom (evropskom) duhu kulture i umetnosti, a Harold Szeemann u raspravama o 'celokupnom umetničkom delu' (Gesamtkunstwerk) ukazuje na nastajanje srednjoevropskog kritičkog diskursa u kome se spekulativno metaforijski i alegorijski prožimaju postfrojdotske, postmarksističke i postantropozofske vizije zatvorenog, ali utopijskog i traumatičnog, i ekstatičkog, sveta Srednje Evrope, (4) postkritika kao kritička dekonstrukcija oblika prikazivanja realnosti, značenja i vrednosti u postmodernom društvu prožimanja visoke i masovne–medijske umetnosti tipična je za anglo–američku kulturu osamdesetih i devedesetih godina (Gregory Ulmer, Douglas Crimp, Craig Owens, John Welchman, Henry Sayer, Andrew Benjamin), (5) analitičko–postmarksistički pristup engleskih autora zasnovan na kritičkom istorijskom realizmu bavi se problemima prikazivanja (društvenih odnosa, ideoloških vrednosti, statusa subjekta) kao modela formiranja društvenog subjekta (svesti), pri tome se formiranje specifičnog tipa značenja i oblika prikazivanja objašnjava kao posledica društveno–istorijske nužnosti (Charles Harrison, David Betcholer, Paul Wood, Grizelda Pollock, Fred Orton), i (6) simulacionistička teorijska kritika nastala na lakanovskoj psihoanalizi, filozofiji jezika i bodrijarovskim postkritičkim teorijama društva razvija se kao govor o umetnosti jezikom koji u telu teorije simulira sinhronu učinke umetničkog i teorijskog kao oblika realnosti savremene umetnosti, odnosno, za nju se može reći da je postmodernistička verzija kritike kritike (Marcelin Pleynef, Joseph Kosuth, Victor Burgin, Jean Francois Lyotard, Slavoj Žižek, druga generacija slovenačkih lakanovaca, Marina Gržinić, Alenka Zupančič, Marsel Štefančič jr, beogradska teorijska grupa ZzIP).

Tokom devedesetih izlazi niz istorijskih i kritičkih studija koje posredstvom postmodernističkih decentriranosti (otklona i asimetrija) preispituju temeljna pitanja modernizma. Kao da se celokupna postmoderna umetnička i teorijska eksplozija dogodila samo zato da bi se ponovo pokrenula preispitivanja ontoloških, produktivnih, ideoloških, psiholoških i duhovnih granica modernizma. Nastaju različite rasprave Charlesa Harrisona, Paula Wooda, Francisa Frascine, W.J.T. Michela, Martina Jaya, Rosalind Krauss, Yve–Alain Boisa, Therya de Duvea, Charlesa Altiera,...

## 2. Moderna i postmoderna kritika u Srbiji – prednacrti

Evolucije i, ređe, revolucije moderne i postmoderne kritike u Srbiji su višeznačne, protivurečne i divergentne. Višeznačnost kritike u Srbiji se ogleda u razumevanju statusa kritike. Mogu se izdvojiti sledeće karakteristične koncepcije: (1) kritika se definiše kao sekundarna prateća diskurzivna disciplina koja posreduje između umetničkog stvaralaštva i publike (najčešće se određuje kao novinska kritika ili pragmatični kritički rad galerista i kustosa), (2) kritika se definiše kao oblik institucionalne artikulacije umetničke scene (u rasponu od političke intervencije u kulturi u realsocijalističkom periodu preko osnivanja relativno autonomnih umetničkih institucija do menadžerskog i donatorskog uticaja u postkomunističkom periodu), (3) kritika se definiše kao konstitutivni oblik sveta umetnosti, odnosno, umetnik i kritičar preuzimaju gotovo podjednake kompetencije u realizaciji aktuelne scene, pokreta, pojave ili individualnog rada (karakteristično za neoavangardne i postavangardne pojave), (4) kritika kao oblik teorijske delatnosti (univerzitetska kritika, kritika kao oruđe teorije i istorije umetnosti, metakritika i kritika kao tekstualna produkcija) i (5) preuzimanje kompetencija kritike od strane umetnika (preispitivanje statusa umetnika, problematizovanje statusa kritičara, dekonstrukcija moći kritičara, preuzimanje diskurzivne i institucionalne moći kritičara). Između naznačenih tipova kritike često su postojale jasne razlike (suprotstavljenosti), ali i kritična preklapanja.

Istorija moderne i postmoderne kritike u Srbiji bi mogla da se prikaže shematski sledećim fazama:

(a) Period socijalističkog realizma od 1945. do sredine pedesetih, a postoje posredni uticaji i učinci u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Nastaje kontrolisana ideološki naddeterminisana i utilitarna kritička interpretacija. Važeći su kriterijumi: partijnosti, klasnog determinizma, teorije prikazivanja (odraza, optimalne projekcije) i socijalističkog internacionalizma, koji ubrzo zamenjuju kulturološki modeli socijalističkog nacionalnog i umereno modernističkog identiteta.

(b) Period konstituisanja modernizma (od sredine pedesetih do 1970. godine). U pitanju je globalna emancipatorska koncepcija modernizma kao umetnosti savremene epohe, društvenog progressa i relativne autonomije umetnosti. U celovitom telu modernizma naslućuju se i izvesne razlike koje će tokom šezdesetih i početkom sedamdesetih usloviti raslojavanje srpske umetničke scene. Na primer, transformacija od socijalističkog realizma ka internacionalnom radikalnom modernizmu (Oto Bihalji Merin), transformacija od internacionalnog jezika modernizma ka nacionalnoj istoriji umetnosti (Lazar Trifunović),

uspostavljanje visokomodernističke koncepcije projekta savremenosti (Miodrag B. Protić), ukazivanje na kontinuitete modernizma kroz uvažavanje njegovih umerenih varijanti (Aleksa Čelebonović), rasprava visokog i radikalnog modernizma (Ješa Denegri), utvrđivanje jezika nove figuracije kao modernističkog izraza (Irina Subotić), kretanje od modernizma ka antimodernizmu (Dragoš Kalajić), itd.

(c) Period između 1968. i 1971. godine predstavlja izuzetni prelazni period u kome se jedinstveno telo modernizma grana i umnožava u produktivnim i ideološkim razlikama. Dolazi do razdvajanja između modernističke umetnosti (umereni modernizam, visoki modernizam), antimodernističkih tendencija (disidentski realizmi i aktuelizacije narativne figuracije i fantastičkog realizma) i postslinarske poznomodernističke umetnosti (od konkretističke, fluksusovske i neodadaističke neoavangarde do konceptualističke postavangarde). To je period kada se pojedini umetnici okreću kritičkom radu u rasponu od književnog citatno-kolažnog eksperimenta (Bora Ćosić i njegova koncepcija mixed media) preko akritičke kritike (kritika na delu Biljane Tomić, kritika kao informacija Bogdanka Poznanović) do metakritike (kritička analiza kao delo konceptualne umetnosti Vladimira Kopicla i Balinta Szombathya).

(d) U sedamdesetim godinama postslinarske tendencije se u potpunosti analitički, kritički i bihevioralno odvajaju od modernističke matice postajući deo internacionalnog, ali i jugoslovenskog, toka nove umetnosti, nove prakse umetnosti, druge umetnosti. Istoričar umetnosti Ješa Denegri sa punim pravom za takvu situaciju izvodi pojam druga linija.

(e) Raspored odnosa u osamdesetim ostaje i dalje takav da se može govoriti o dominantnoj liniji (umereni modernizam i tada nastajući umereni postmodernizam kao postistorijska eklektička transformacija modernizma) i o drugoj liniji (od eklektičnog neoekspresionističkog postmodernizma do neekspresionizma). Postoje jasne i kritične razlike između postmodernističkih koncepcija eklektičnog postmodernizma kao evolucije umereno modernističkih figurativnih i dekorativnih formulacija i eklektičnog postmodernizma kao preobražaja i autokritike radikalno modernističkih formulacija, pre svega, formulacija minimalne i konceptualne umetnosti. U domenu kritičkog diskursa nastupaju karakteristična pluralistička razlikovanja između mekog pisma postkritike na tragu Olive (Bojana Pejić, Lidija Merenik, Mileta Prodanović) i poststrukturalističkih deridijanskih i lakanovskih rasprava (Zoran Belić W. i pisac ovih redova).

(f) Prva polovina devedesetih ukazuje se kao izuzetan period u kome se umetnička scena pluralistički umnožava do nekoliko isprofilisanih, često i konkurentskih kritičkih diskursa: (f1) pomak od mekog pisma postkritike ka tekstualnom žurnalizmu ili tekstualnoj produkciji koja subvertira formalne reference između umetničkog dela i diskursa o umetničkom delu otvarajući kritički diskurs književno-spekulativnom ili introspektivno-simulacijskom govoru (Jovan Čekić i New Moment, Branislav Dimitrijević, Dejan Sretenović), (f2) pomak od mekog pisma ka postfeminističkom diskursu (Branka Arsić), (f3) različite antimodernističke tendencije konstituisane oko zamisli slikovnog prizora (Dragoš Kalajić, Đorđe Kadijević, Dejan Đorić), (f4) različite umereno modernističke i postmodernističke varijante kritičkog diskursa (najčešće dnevna novinska kritika), i (f4) kritički diskurs koji zastupa koncepcije modernizma posle postmodernizma (Ješa Denegri, Sava Stepanov i autor ovog teksta).

### 3. Sažeta antologija ili DRUGA KRITIKA

Sažeta antologija moderne i postmoderne kritike u Srbiji je zamišljena kao predstavljanje jedne od mogućih linija kritičkog diskursa o umetnosti. Antologiju ne karakteriše iscrpnost prikazivanja slučajeva kritičkog diskursa, već usredsređenost na karakteristične kritičke, teorijske i istorijske detalje. Odcrtavaju se asimetrične interpretativne prakse. Kriterijumi izbora su sledeći:

- pravovremenost: kritičko prikazivanje pojava u trenutku ili na vrhuncu njihovog nastupanja,
- kosmopolitizam: eksplicacija internacionalnih (moderna) ili transnacionalnih (postmoderna) identifikacija umetničke pojave, pokreta, tendencije ili individualne prakse,
- asimetrija: kritički i ekstatički otkloni od dominantne linije umereno modernističke i umereno postmodernističke kritike,
- istoričnost: specificiranje istorijske pozicije i istorijskog smisla za određeni tip umetničkog rada i oblika produkcije,
- autorefleksivnost: problematizovanje granica kritike kao tekstualno-teorijske produkcije i prakse pisanja o umetnosti,
- teoretičnost: prepoznatljive relacije za teorijskim interpretativnim modelima i kontekstima (od egzistencijalizma i fenomenologije preko strukturalizma, marksizma, filozofije jezika do postmodernističkih teorija),
- tip umetnosti: opredeljenje za radikalne, kritičke i analitičke (visoki modernizam, neoavangarda, rana postavangarda) ili ekstatičke postmodernističke prakse, odnosno, za primere druge linije.

Ako sada pogledamo izabrane autore, mogući su sledeći kratki indeksno upućujući komentari:

Pavle Stefanović reprezentuje visokomodernistički humanistički diskurs koji nas suočava sa tradicijom prosvetlene moderne i izuzetnošću individualne lucidnosti doživljaja i razumevanja umetničkog dela, umetnika i sveta umetnosti. Pavle Stefanović je muzikolog i likovnim umetnostima se obraćao u trenucima velikih drama i preobražaja savremenosti. Njegova dva karakteristična teksta su tekst o skulpturi Olge Jevrić (visoki modernizam) i tekst o slovenačkoj grupi OHO (pozni modernizam i preobražaj objektne u postobjektu umetnost).

Miodrag B. Protić konstituise diskurs visokomodernističkog projekta i velike apstrakcije. Protićev diskurs za srpsku kulturu predstavlja istorijski kôd visokomodernističke vizije savremene umetnosti prema kome se mogu zauzimati konkretne, pragmatične, operativne i istorijske pozicije identifikovanja modernizma. Projekt modernosti Protić je realizovao kroz nekoliko razlikujućih nivoa: realizacija projekta apstraktnog slikarstva, formulisanje koncepcije visokog modernizma, realizacija muzeja savremene umetnosti, istorizacija modernizma kroz monografske retrospektivne izložbe jugoslovenske umetnosti XX veka.

Oto Bihalji Merin govori o internacionalnom radikalnom modernizmu kao suštinskoj (ontološkoj) instanci savremenosti. Bihalji je učesnik značajnih internacionalnih procesa u modernoj umetnosti od avangarde poznih dvadesetih i tridesetih godina preko angažovane umetnosti i umetnosti socijalističkog realizma do revitalizacije radikalno modernističke umetnosti (neoavangarda: neodada, neokonstruktivizam, kinetička umetnost). Značajno mesto u njegovom kritičkom opusu pripada istraživanjima naivne umetnosti i umetnosti vanevropskih kultura. Bihalji jev kritički i teorijski položaj je indikativan i ekskluzivan pošto njegov rad, sa svim protivurečnostima, predstavlja jedan od retkih primera moderne tradicije (kontinuiteta modernosti) u srpskoj kulturi.

Ješa Denegri je polazne kritičke pozicije formulisao u teorijama visokog modernizma i neoavangarde pedesetih i šezdesetih godina. Te formulacije se odnose na ideje projekta (Giulio Carlo Argan), ideologije umetnosti (Matko Meštrović), odnosa umetnosti i kulture (Vera Horvat-Pintarić), inovacije (Argan, Filiberto Menna, Pierre Restany), autonomije umetnosti (Clement Greenberg), dematerijalizacije umetnosti (Lucy Lippard, Germano Celant) i sistema umetnosti (Achille Bonito Oliva). Tokom sedamdesetih i osamdesetih Denegri izvodi sintetički zahvat konstituisanja i razrade pojma druge linije jugoslovenske umetnosti. Pojmom druge linije interpretira se jedno stanje razlika i raskola u poznom modernizmu. Takođe, uspostavlja se i operativni model kojim se zasnivaju interpretacije razlika (drugosti) u istoriji umetnosti XX veka. Ukazuje se na razlikovanje dominantnog, visokog, ili češće, usmerenog modernizma i radikalnog modernizma, odnosno, umetnosti koja uspostavlja svoju teritoriju dominacije i umetnosti koja kritički i analitički preispituje prirodu i značenjske, likovne, ideološke, kulturne i smislaone granice umetnosti, istorije umetnosti, i teorije umetnosti. U sedamdesetim godinama u okviru druge linije načelno se razlikuju bihevioralna kritika (umetnost se opisuje kao sistem socijalnih odnosa i oblika ponašanja), ideološka kritika (umetnost se opisuje kao kritika i subverzija sistema ideoloških naddeterminacija i anomalijskih efekata koje one proizvode) i analitička kritika (umetnost se opisuje kao paradigma, koncept i praksa jezika, diskursa i tekstova).

Bora Ćosić ukazuje na granične domene književnog i kritičkog diskursa. On pokazuje kako postoji hermeneutičko kruženje između pisma kao književnog eksperimentalnog dela i pisma kao diskursa o savremenoj eksperimentalnoj, ekscesnoj i prevratničkoj (fluksus, neodada, mixed media) umetnosti. Ćosić je raspravama i tekstualnim produkcijama pokazao kako se teme umetnosti kao života fikcionalizuju do proznog dela i kako se narativno književne strukture mogu defikcionalizovati do tautološkog dela, do ideje kao umetničkog dela ili samog života koji postaje umetničko delo (koncepti fluksusa).

Biljana Tomić uspostavlja novi diskurs kritike kroz kôdiranja prirode umetnosti u rasponu od akritičke kritike preko konceptualne kritike do kritike kao postpedagogije. Njeni sažeti i usredsređeni diskursi ukazuju na ponašanje kritičara na delu, odnosno, na one suptilne domene delovanja u kojima kritičar preuzima izvesne bitne kompetencije umetnika (kreativnog aktera sveta umetnosti). Zatim, ona pokazuje kako se kompetencije umetnika i kritičara preobražavaju u specifičan vid postpedagogije. Ona razvija postupke post-akadenskog obrazovanja ili refleksivno-produktivne situacije paralelne akademskom obrazovanju mladih umetnika kroz delovanje u sistemu internacionalne/transnacionalne umetnosti.

Bogdanka Poznanović je serijom tekstova nazvanih Informacije ukazala na prirodu akritičke kritike, to znači na specifikatorski, dokumentarni, doslovni, neutralni i konceptualno definisani diskurs (informacije = umetnost). Njene informacije su na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine predstavljale oblik umetničkog, etičkog, intelektualnog i teorijskog stava, ali i iskorak iz informacijske zatvorenosti realsocijalističke distribucije značenja, smisla i vrednosti.



Vladimir Kopicl je svoju javnu aktivnost započeo kao konceptualni umetnik, a kasnije je prešao u područja književne i pozorišne kritike. Ranom aktivnošću (1970–71) pokazao je kako je u konceptualnoj umetnosti došlo do identifikovanja kritičkog diskursa i konceptualnog umetničkog dela. On je prvi put u srpskoj kritici postavio problem metakritike (kritike kao autorefleksije i diskursa o paradigmi, diskursu i propozicijama kritike).

Balint Szombathy je konceptualni umetnik, performer, video–umetnik i vizuelni pesnik. On deluje u egzistencijalnom i fikcionalnom međuprostoru mađarske i jugoslovenske kulture. Kritički diskurs formulisao je kao izraz umetničkog nomadizma (umetnik kao kritičar) i kao jezičko–semiotičkog oblika opisivanja pojavnosti jezičkih inovacija u umetnosti.

Nikola Vizner je ukazao na emancipaciju kritike od formalističke likovne kritike o delu kao završenom komadu ka kritičkom diskursu o eksperimentima i iskoracima (dematerijalizacijama) iz objektivne umetnosti u konceptualnu i bihevioralnu praksu. Njegov kritički rad je povezan sa postobjektnom praksom grupe šest umetnika iz SKCa (Marina Abramović, Neša Paripović, Era Milivojević, Gergelj Urkom, Raša Todosijević, Zoran Popović).

Jasna Tijardović ukazuje na poznokonceptualističku problematiku autokritike sistema umetnosti i njegovih ideoloških i kulturnih granica smisla, vrednosti i funkcija. Njen diskurs nastaje u korespondencijama sa levičarskim, subverzivnim i kritičkim diskursima njujorškog Art&Languagea. Kritički diskurs preuzima kompetencije, retoriku i tematizaciju političke i kulturološke rasprave. Kritika se usredsređuje na funkcionalne odnose u društvu i kulturi.

Mirko Radojičić je konceptualni umetnik koji u jednom trenutku preuzima funkcije kritičara i istoričara da bi opisao, objasnio i interpretirao mogući društveno i institucionalno marginalizovani, ali radikalni, svet umetnosti. Njegov kritički diskurs bio je usmeren ka rekonstrukciji dramatične i apokaliptičke novosadske alternativne umetničke scene kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina.

Liuba Gligorijević kao teoretičar umetnosti i pedagog demonstrira procedure bliskog čitanja (close reading) likovnog dela. On smešta kritički diskurs u područje fenomenološke analize. Umesto istorijskog pristupa, on primenjuje interslikovne procedure refleksivnih korespondiranja različitih dela i njihovih aspekata. Delo ili kontekst delovanja umetnika postaju ishodišta mogućeg sveta refleksija i reakcija. Kritičar i teoretičar umetnosti u delu traži fenomenološke interslikovne okidače koji uzrokuju interpretativni diskurs. Kritičko–teorijski diskurs je ambivalentan: emocionalno i izražajno se približava delu (prodire u aru dela) i delo analitički raslojava do likovno bihevioralnih elemenata i odnosa.

Bojana Pejić pleće niti mekog pisma stvarajući tekst kao primer postmoderne diskurzivnosti i kao kôd postmoderne fascinacije izuzetnošću sveta umetnosti. Njen diskurs ukazuje na pomake od analitičko–interpretativnog ka fikcionalno–ekstatičkom. Ona efekte mekog pisma formuliše iz autokritike i dekonstrukcije konceptualistički racionalizovanog proanalitičkog diskursa.

Lidija Merenik je karakteristični predstavnik postkritike, a to znači pokretanja produktivnih (fikcionalnih, narativnih, simboličkih, erotizovanih, dekorativnih) potencijala teksta. Njeni tekstovi pokazuju kako se jezikom kritike konstituše hipoteza subjekta (subjektivnosti, racionalnosti) kritičara i fikcionalizuje moć ili nemoć umetničkog ili teorijskog čina u uživanju u slikanju, vajanju, činjenju, govoru ili pisanju.

Danijela Purešević ukazuje na urbani diskurs druge scene na kojoj se ezoterični i egzoterični modernizmi suočavaju. Ona specificira specifične urbane senzibilitete i njihove oblike prikazivanja, izražavanja, označavanja. Deluje u domenu televizijske kritike i razvija medijski–diskurs na granicama egzoteričnog i ezoteričnog modernizma.

Sava Stepanov kôdira problem druge moderne ili modernizma posle postmodernizma ukazujući na kritiku kao na novu racionalnost i novi pragmatizam doslovnog pristupa delu. Racionalnost i pragmatizam u promenljivim okvirima postmodernizma su kôdovi kritičkog otklona od entropije smisla, značenja i vrednosti ekstatičkog i eklektičnog postmodernizma. Ukazuje se na obrt od citatno–kolažnih značenjskih simulacija značenja i smisla ka teškim pitanjima morfologije i ontologije umetničkog dela i čina.

Branislava Anđelković i Branislav Dimitrijević ukazuju na tekstualnu produktivnost autonomnu u odnosu na značenja, pojavnost i izgled dela. Kritički tekst je paralelan i sinhron umetničkom delu. Egzistencijalni (ne interpretativni) paralelitet dela i kritičkog diskursa određuju umetničku scenu u njenim estetskim, semantičkim, bihevioralnim, vrednosnim, fantazmatiskim i fikcionalnim dimenzijama. Njihov kritički diskurs je nomadski. Oni se produktivno–jezički kreću od žargona istorije umetnosti do žargona žurnalizma i masovne kulture.



Jovan Despotović

## KRITIKA KRITIKA KRITIKE

Ovaj osvrt je napisan povodom teksta Miška Šuvakovića "Kritika, meta-kritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike" objavljen u časopisu *Projeka(r)t*, 7, Novi Sad, 1996. Iako je bio najavljen i dogovoren sa glavnim urednikom časopisa, redakcija je ipak odbila da ga objavi. Formalni izgovor je pronađen u njegovoj dužini (mada časopis u svakom broju ima dva-tri teksta sličnog obima), pravi se verovatno nalazi u njegovom sadržaju.

Prim. autora

Tekst objavljujemo jer smatramo da njegov sadržaj nudi elemente za kritičko promišljanje i sagledavanje ukupnog stanja u našoj likovnoj umetnosti, i ujedno pozivamo zainteresovane da se uključe u raspravu.

Prim. red.

### Uvod

Ono što sam govorio o umetnosti kaže Miško Šuvaković na jednom mestu (**Likovna umetnost osamdesetih i devedestih u Beogradu - razgovori**, ured. i izd. Zoran L. Božović, Beograd, 1996, gde stoji: *Borba za teritorije je mnoštvo osvajačkih ratova koji se vode na različitim nivoima i za različito shvaćene teritorije. Ne postoji jedna jedinstvena teritorija, već više teritorija koje se vremenski poklapaju i prekrivaju, odnosno, deluju tri sinhrono scene a nešto dalje ih specifikuje kao 1. antimodernizam, 2. umereni modernizam i postmodernizam, i 3. visoka kosmopolitska umetnost*), odnosi se i na kritiku. Ako se ovaj iskaz uzme kao iskreno priznanje, a on to svakako jeste, onda se i neka njegova shvatanja izneta u tekstu **Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike** (*Projeka(r)t*, 7, Novi Sad, 1996, str. 28-93) koji je predmet ovog osvrta, mogu bolje razumeti. Povezivanje i upoređivanje tog teksta sa njegovim istovremenim projektom-izložbom **Primeri apstraktne umetnosti - jedna radikalna istorija** (Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", april-maj 1996) proizvode jedinstvene zaključke koji se mogu istovremeno odnositi i na jedan i na drugi - praktični i teorijski Šuvakovićev poduhvat. Kako su ova dva velika i du-

#### Napomena:

U primedbi autora, objavljene uz tekst "Kritika kritika kritike" u časopisu *Iskustva*; Godina 2-broj 5-6-7-8 - januar-decembar, Beograd 1997, na strani 243, navodi se da je tekst prethodno bio najavljen i dogovoren za časopis *Projeka(r)t*, a potom da je odbijen zbog svoje dužine.

Tekst jeste najavljen, ali je ponuđen a ne dogovoren sa mnom da se objavi u časopisu *Projeka(r)t*.

Takva mogućnost je prihvaćena uz uslov da tekst koji Jovan Despotović priprema bude, u profesionalnom pogledu, korektan.

Kao razlog za neobjavljivanje teksta preneo sam Jovanu Despotoviću, pre svega, ocenu redakcije da ga smatra neodmerenim i nekorektnim.

boka zahvata u istoriju, kritiku i teoriju srpske umetnosti i umetničke kritike XX veka zapravo komplementarni, međusobno uslovljeni i dopunjujući te organski povezani, a kako smo na izložbu već učinili primedbe (*Borba*, 31. VIII/1.IX, 2.IX, 3.IX, 1996) *na ovom mestu slično, sa istim ciljem, postavili smo se spram novog Šuvakovićevo nesporazuma: razumevanja i tumačenja Moderne i postmoderne kritike u Srbiji* kako glasi nadnaslov njegovog rada izvađen iz samog teksta, odnosno, kako je imenovan ovaj temat *Projekta/r/ta*.

Kako praktično kroz iste teorijske naočare, prema vlastitom priznanju koje smo utvrdili na početku, Miško Šuvaković gleda i na deo umetnosti i na deo kritike, mogu se na jednostavan način i u jednoj i u drugoj interpretaciji identifikovati potpuno isti nedostaci i greške. Dakle, sasvim načelno govoreći - opšta kritika i ovog Šuvakovićevo teksta lako se strukturiraju u dve celine: nedostaci i pogreške. Kako nije moguće detaljno popisati i analizirati sve nedostatke i pogreške koje je Miško Šuvaković izneo u svojoj **Kritici**, zbog, za takav cilj, ipak nedovoljnog prostora makar i u časopisu kakav je *Projekta/r/ta*, ovog puta ograničimo se tek na najdrastičnije.

## 1.

M. Šuvaković je podelio svoj tekst na tri poglavlja. Najpre je **Uvod u teoriju i istoriju kritike** gde je predstavio dva modela: 1. Kritika koja prati dešavanja i 2. Kritika na delu, podeljene u tri perioda: 1. Modernistička kritika, 2. Poznomodernistička i postavna modernistička kritika i 3. Postmodernistička kritika, - kritike na opštem planu svetskih zbivanja u ovoj oblasti.

U drugom delu **Moderna i postmoderna kritika u Srbiji - prednacti** razlučio je pet karakterističnih koncepcija, odnosno statusnih definicija kritike, kao: 1. sekundarne prateće diskurzivne discipline, 2. institucionalne artikulacije umetničke scene, 3. konstitutivnog oblika sveta umetnosti, 4. oblika teorijske delatnosti i 5. preuzimanje kompetencija kritike od strane umetnika, razvrstanih u šest vremenskih faza: a/ Period socijalističkog realizma od 1945. do sredine pedesetih a posredno do sedamdesetih, b/ Period konstituisanja modernizma od sredine pedesetih do 1970, c/ Prelazni period između 1968. i 1971, d/ Sedamdesete kao period druge umetnosti i druge kritike, e/ Osamdesete kao period podeljen između dominantne linije - postmoderna kritika i druge linije (ova potonja je, kako ćemo dalje videti, prespavala Umetnost osamdesetih), f/ Devedesete koje je Šuvaković podelio čak na pet podperioda.

Najzad, treće poglavlje nosi naslov **Sažeta antologija ili DRUGA KRITIKA** u kome je Šuvaković objasnio kriterijume za takav izbor a uz to, ilustrirao ga je sa primerima 24 kritičkih tekstova odabranih od 19 autora - prepos-

tavka je da su u pitanju oni kritičari koji su zaista pisali likovnu kritiku, a ne puki dokazi Šuvakovićevim tezama. Za svaki od ovih primera Šuvaković je napisao i prigodni uvodni komentar sa posebnim obrazloženjem i uputom u teorijski segment kome autor, odnosno njegov(i) i tekst(ovi) pripada(u).

## 1a.

U prvom poglavlju nailazimo na osnovne, opšte definicije kritike. One su zaista mnogobrojne i kada se neko opredeli da ih kompilira koristeći istovremeno nekoliko izvora, mora se postarati da sačuva makar elementarnu logiku kako samom sebi ne bi proivurečio iz rečenice u rečenicu. Kritika je: teorijska i praktična disciplina koja inicira, prepoznaje, artikuliše, prati, posreduje i teorijski interpretira aktuelnu umetničku produkciju i život sveta umetnosti\* piše Šuvaković. U ovoj definiciji ima i viška i nedostatka u postavljanju sadržaja ovog pojma. Šuvaković je zaboravio, na primer, na njene važne funkcije saznanja (epi-stemološka), tumačenja (ontološka) i vrednovanja (aksiološka) umetničkog stvaralaštva - koje on naziva produkcijom. (Produkcija se kao termin odskora upotrebljava, i može se odnositi, isključivo na recentno stvaralaštvo devedesetih godina usled mnogih promena njenih tehnčko-tehnoloških krakteristika - do sada, računajući i praksu dematerijalizacije umetničkog predmeta, umetnost se opisivala isključivo kao oblikovanje, kreacija umetničkog dela jer za to postoje razlozi koji leže u načinu njenog realizovanja.)

Višak u ovoj definiciji je stav da kritika inicira umetničku delatnost, a to je jasno i samom Šuvakoviću jer u suprotnom ne bi napisao rečenicu koja joj sledi u istom tekstu: *Kritika je\* (u) odnosu na umetničku praksu drugostepena disciplina pošto artikuliše, govori i piše o umetnosti\* ... dakle, ona se ovde tačno određuje kao sekundarna aktivnost u odnosu na samu primarnost umetničkog čina. Ako je redosled ovakav, onda je logično da se isključuje mogućnost da kritika istovremeno bude i inicijator umetnosti iza koje dolazi. Kritika, barem do sada sama nije stvarala umetnička dela, ukoliko ipak jeste, red bi bio da nas Šuvaković o tome obavesti - dakako sa primerima.*

U vremenu konceptualne umetnosti kritika je počela da menja svoju tradicionalnu poziciju i postaje, kako je Dermano Čelant utvrdio - critica acritica - akritička kritika, informativna i arhivistička, odričući joj ranije sve saznanje, tumačeće i vrednujuće uloge. A tek sa umetnošću osamdesetih, odnosno sa postmodernizmom, što će se u našim uslovima sasvim jasno videti tek u poslednjoj deceniji veka, kritika preuzima inicijativu, pa tako delimično postaje aktivni i paralelni učesnik u umetničkoj produkciji karakterističnoj za to vreme. Kritika kao

deo medija izložbe ili njen potpuno samostalni smisao (koji je dao Harald Zeman, a prakticalno Filiberto Mena i Ahile Bonito Oliva, na primer) u gotovo svim autorskim ekspozicijama devedesetih godina postaje dominantna, jasno pokazujući svoje promotivne i inauguracione namere. Za kritiku tek tada sama idejna i teorijska pitanja umetnosti kao i vlastita, postaju primarna i ona ih neposredno iskazuje kroz medij jedne kompleksne izložbe. Toga je dakako svestan i Šuvaković kada kritiku na delu u najnovijem periodu određuje na sledeći način: Kritika u razvijenom i entropijskom postmodernom svetu gubi obavezu da prati umetnost, odnosno, da interperetira umetnost. Ona postaje autonomna produkcija smisla, vrednosti i značenja.

Pošto smo u ovu početnu konfuziju uneli neophodni red idemo do sledeće Šuvakovićeve omaške. On piše: "Kritika koja prati dešavanja umetnosti je drugostepena teorijska interpretativna praksa... Ako smo se oko uvodnih definicija razumeli, onda bi ispravno napisan ovaj stav trebalo da glasi: Kritika koja prati dešavanja u umetnosti je prvostepena teorijska interpretativna praksa...", jer kritika je u odnosu na druge teorijske discipline o umetnosti... prvostepena praksa" kako joj je u istom tekstu sam Šuvaković odredio mesto. Ovakva vrsta konfuzije provlači se kroz ceo tekst, a da ne bismo sa tim potpuno potrošili prostor, nadalje ćemo u obzir uzimati samo faktografske - istorijske i semantičke pogreške, dok vidna Šuvakovićeva ogrešenja o etički i profesionalni kodeks ostavljamo za neku sledeću, sasvim izvesnu priliku.

### 1b.

Određujući vreme nastanka likovne kritike Šuvaković piše: "Kritika je nastala sa nastankom moderne umetnosti krajem XVIII veka (doba prosvetiteljstva) kada su nastale kao posebne autonomne discipline estetika, istorija i teorija umetnosti." U ovom jednostavnom i kratkom određenju Šuvakoviću su se potkrale čak dve greške. Najpre, moderna umetnost nije nastala krajem XVIII veka, što i sam Šuvaković zna tvrdeći na drugim mestima: na primer, u **umetnosti 1854-1996** i za tu priliku on, očigledno je već iz samog naslova, tačno postavlja početke moderne umetnosti u sredinu XIX veka; dok u svojoj knjižovnomniku **Postmoderna** (Narodna knjiga, Beograd, 1995) taj pojam je vremenski odredio kao skup umetničkih pojava nastao krajem XIX veka.

Iako su u istoriji i teoriji umetnosti une-koliko podeljena mišljenja o tome kada je zapravo počela Moderna, što se može pročitati i u Šuvakovićevim edukativnim tekstovima, ipak je za većinu ovaj trenutak nastao u drugoj polovini XIX veka - tačnije u epohi impresionizma. Literatura o tome je zaista obimna, od

rečničko-enciklopedijskih odrednica do velikih korpusa koji se u najvećem delu slažu oko njenog početka. A da bi objasnio zašto na ovom mestu misli da je moderna umetnost počela krajem XVIII veka Šuvaković je morao, upravo kako je sam vrlo precizirao u drugim svojim teorijskim radovima, tačno da navede referentna uporišta u postojećoj literaturi ovakvim njegovim reformatorskim idejama. Ukoliko se pak ne radi o jednom originalnom doprinosu periodizaciji modernizma - koja se u takvom slučaju mora i dokazati. Ni jedno ni drugo nismo imali prilike da uočimo u tekstu **Kritika**.

Druga pogreška navedena u istoj sentenci tiče se njegovog brkanja pojmova estetika, istorija i teorija umetnosti, jer u rečenici koja predhodi ovoj stoji da su sekundarne teorijske discipline kritičkom pisanju o umetnosti istorija umetnosti, sociologija umetnosti, semiologija umetnosti, estetika, a nešto dalje dodaje i nauku o umetnosti. Dakle, ponovo u dve rečenice koje idu jedna za drugom Šuvaković stvara zbrku oko toga da li su istorija i estetika teorije (o) umetnosti ili su izvan nje i od nje nezavisne. Da ne bi od ovoga dolazilo, uobičajeno je razlikovanje kritike i nauke o umetnosti u koju spadaju: istorija umetnosti (koja jeste teorija, ali je ona istovremeno i praktična i istraživačka disciplina) i teorija umetnosti (u užem smislu gde se razlikuju njene specifične oblasti poput sociologije umetnosti, psihologije umetnosti, semiologije umetnosti, lingvistike, teorije informacije i komunikacije itd). Najzad, kao najudaljenija u odnosu na samu umetničku delatnost i izvan naučnog metoda stoji filozofija umetnosti sa njenom specijalizovanom disciplinom koja se isključivo bavi pojmovima i definicijama umetnosti kakva je estetika. Dakle, jasno se razlikuju kritika, istorija i teorija umetnosti kao nauke o umetnosti te (filozofija umetnosti) estetika, što je razumljivo, prihvaćeno i uobičajeno, pa nema nikakve potrebe brkati ih pogotovo ne u ambicioznom poduhvatu kakav je istorizacija (srpske) kritike.

### 1c.

Posle utvrđivanja dva osnovna modela kritike, kako smo videli na početku, Šuvaković je opisao njen razvoj posle II svetskog rata - što je čudno ako se zna da je ovaj period u likovnoj kritici zapravo organski povezan sa onim zbivanjima koja su mu prethodila i koja su bila u najtežnjoj relaciji sa međuratnim i onim još starijim primerima koji dosežu do samih početaka srpske kritike, a svet-ske još očiglednije.

Krajnje je nejasno zašto Šuvaković započinje periodizaciju modernističke kritike tek od 1945. godine. Moguće je naslutiti dva odgovora: jedan se odnosi na njegovo nepoznavanje umetnosti (što je bilo evidentno i na izložbi **Primeri apstraktne umetnosti**... koju je radio uz konsultacije sa Ješom Denegrijem tako

da je bila otklonjena opasnost da se tu pojave velike greške, dok je istu vrstu nepoznavanja nedvosmisleno otkrio u ovom tekstu budući da ga je očigledno sa-mostalno radio) i umetničke kritike pre ovog perioda, kada je njegov tek fragmentarni uvid u ove oblasti zaista nedovoljan za celovitiji opis stanja. A drugi podrazumeva njegovu jasnu potrebu za koncipiranjem dva u suštini nezavisna toka kritičke misli: na opštem, internacionalnom planu i u jednom posebnom, srpskom kulturnom korpusu: kasnije u tekstu Šuvaković daje detaljan prikaz moderne i postmoderne kritike u Srbiji - isključivo, takođe, nakon II svetskog rata.

### 1d.

Kako moderna kritika prati ili se odnosi upravo i direktno na modernu umetnost, adekvatno bi bilo imenovati na isti ili vrlo približan način i njihove periode. Upoređivanje ovih paralelnih tokova u tekstovima Miška Šuvakovića izgleda ovako.

U knjizi **Postmoderna** on Modernu određuje i periodizuje na sledeći način: moderna (skup procesa i pojava krajem XIX veka od simbolizma do secesije i impresionizma - kako li su samo secesija i simbolizam došli ispred impresionizma u ovoj hronologiji?); rani modernizam (pojava od poznog realizma preko simbolizma do impresionizma i postimpresionizma - dakle ista greška koja pokazuje da se ne radi o omašci); avangarda, (moderna ostvarena kroz ekscese, političke i inetmedijalne aktivnosti); umereni modernizam (nastao u tri momenta - pred Prvi svetski rat, između dva Svetska rata i posle Drugog svetskog rata - baš precizno navedeno!); krize socijalističkog realizma u SSSR-us i New Deal-a u SAD-u); visoki modernizam (u likovnim umetnostima počinje u vreme Drugog svetskog rata kada umetnici emigriraju u Francusku, Englesku i SAD - a centar je u Njujorku); pozni modernizam (šezdesete i rane sedamdesete godine, tačnije postobjektna ili konceptualna umetnost).

Upoređivanjem sa njegovim novim tekstom vidimo kako umetnost moderne, ranog modernizma, avangarde, umerenog modernizma iz dva perioda (pred I i između dva svetska rata) i kriza modernizma nisu više od interesa za autora. No, ostali su ovom prilikom umereni modernizam (posle II svetskog rata), visoki modernizam i pozni modernizam kojima odgovaraju modernistička, poznomodernistička i postavangardna, te postmodernistička kritika kako smo već videli.

Uobičajena periodizacija Moderne, da opet ukažemo samo na najelementarnije i najstandardnije poznavanje, u istoriji umetnosti podrazumeva: protomodernu (pokreti u umetnosti koji su inaugurisali pojedine modernističke fenomene u vremenu pre njene pojave); istorijsku ili pionirsku modernu (od impresionizma do pojave avangardi u prvoj i drugoj deceniji XX veka); modernu (u

najjužem značenju ovog fenomena koja je dominirala u umetnosti između dva svetska rata); retromodernu (vrsta anitmodernistička tendencija u istom periodu, a posebno naci-kunst i socrealizam); visoku modernu (1945-1960, kod nas posle 1950. godine kao zamena dogmatske estetike socijalističkog realizma i formiranje socijalističkog estetizma); poznu ili kasnu modernu (1960-1980, a u istom periodu kao njena paralelna i najradikalnija negacija stoji Nova umetnička praksa, ili konceptualna umetnost, kod nas poznata i kao Druga linija kao poslednja avangarda XX veka); postmodernu (kod nas najčešće pominjana kao Umetnost osamdesetih zbog nedefinisanih u potpunosti stilskih karakteristika koja traje i danas u svim njenim formalnim i semantičkim licima). U ovom poslednje periode u srpskoj umetnosti odigravala se i takozvana anitmoderna osamdesetih, a potom nova (druga) moderna devedesetih bilo kao kontra-fenomeni ili paralelne pojave (svetovi) sa postmodernom paradigmom i velikim brojem neo-varijacija. *Ovaj potonji oblik reinkarnirane moderne, kako misle njeni zastupnici, u kritici se još pominje kao ultra, hiper ili super moderna.*

### 1e.

Ovakvoj periodizacija moderne umetnosti u veku i po njenog postojanja odgovara adekvatna podela modernističke kritike. Oдавde je već vidljivo da smo sami skloni da postmodernu u umetnosti i postmodernu u kritici za sada tumačimo kao poslednju fazu moderne, dakle kao umetničko i teorijsko poglavlje koje u svakom slučaju vremenski i epohalno stoji u njenoj najvećoj blizini bez obzira na pojedine ideje koje su u nekim slučajevima iznete sa namerom dekonstruisanja, preplitanja i ukrštanja, simulacije i teatralizacije itd. temeljnih načela moderne civilizacije, kulture i posebno njene umetnosti.

### 1f.

*Po analitičkoj estetici zadatak moderne estetike nije stvaranje novih metaizičkih teorija umetnosti, projekata društveno-umetničkih transformacija ili bavljenje konkretnim umetničkim delima, već rasprava i analiza jezika kritike, odnosno, istraživanje interpretativnih moći i učinaka kritike na stvaranje pojma modernog umetničkog dela\* stoji u Šuvakovićevom tekstu i taj iskaz može se uzeti kao glavna pozicija za razumevanje njegovih shvatanja umetnosti. Budući da se u suštini bavi jednom specifičnom aktivnošću čije je polazište u estetici, dakle, filozofijom umetnosti koja ima cilj da stvori pojam modernog umetničkog dela, postaju jasni razlozi njegovog nedovoljnog poznavanja i nedovoljnog razumevanja procesa karakterističnih za istoriju umet-*



nosti koja, nadamo se da ni za Šuvakovića nije sporno, sadrži sopstvene naučne propozicije. Sasvim je razumljivo da Šuvaković ne mora da te pretpostavke poznaje, ali je krajnje neodgovorno da sa takvim nedostatkom postavi sebi ambiciozan, i za njega očigledno nesavladiv problem istorizacije i periodizacije srpske likovne kritike. Takođe je razumljivo da estetika nema interesa da se bavi konkretnim umetničkim delom već njegovim pojmovnim određenjima, a shodno tome ni kritikom već analizama jezika kritike, ali je neshvatljivo kako se onda neko može baviti pitanjima koja su postavljena u ovaškom radu. Šuvaković je oboleo od poznatog (najčešće lokalnog) sindroma pokrkanih kompetencija, ili pomešanih oblasti delovanja. Loši učinci takvog shvatanja veoma se lako identifikuju a jedan od reprezentativnijih primera je i ova Šuvakovićeva **Kritika**.

## 2.

U uvodnim razmatranjima teorije i istorije kritike Miško Šuvaković je pokazao zavidni nivo opšte obaveštenosti o događajima koji su karakteristični za njen život na svetskoj sceni: evropskoj i američkoj. Makar da je samo deo tolike informisanosti (namerno ne upotrebljavamo drugi termin) pokazao i u razmatranju srpske moderne i postmoderne kritike, ovaj njegov rad bi se pojavio u sasvim drugačijem svetlu. I ovdje ćemo izneti samo najdrastičnije, među mnogobrojnim primerima pogrešnog tumačenja njene istorije, ličnosti i fenomena u poslednjih pedeset godina. U njegovom tekstu nema ni pomena o izložbama o kojima je ta kritika pisala, nema pomena časopisa u kojima je ona objavljivana, nema makar uslovnog definisanja teorijske škole, ili škola iz kojih je ona nastajala (a to bi pre svega trebao da bude zadatak jedne teorije kritike), nema uputa na osnovnu literaturu, nema popisa publikovanih antologija i hrestomatija...

Kada se tekstu da naslov **Moderna i postmoderna kritika u Srbiji**, odnosno kada se na početku napiše: *Istorija moderne i postmoderne kritike u Srbiji bi mogla da se prikaže shematski sledećim fazama* \* (a već smo videli Šuvakovićeve smisao za pisanje istorije), tada se podrazumeva nekoliko obaveznih stvari. Jedna od njih je i adekvatnost vremenskog perioda obuhvaćenog tom temom. Druga je takođe adekvatan izbor onih autora (makar i u jednoj sažetoj antologiji\*) čiji tekstovi zbilja označavaju neke ili sve – što bi bilo poželjnije – tačke u njenoj povesti. Treća podrazumeva makar minimum neophodnih primera tekstova koji jasno ilustruju temu koju je pisac pred sebe stavio. Videćemo da Šuvakovićev ambiciozni rad ne doseže ni do jednog od ovih zadata, a kamo li da na njih odgovori na zadovoljavajući način.

## 2a.

Naveli smo već na koji je način Šuvaković periodizovao modernu i postmodernu srpsku kritiku. Da pogledamo sada malo detaljnije ovu zanimljivu istoriju\* sa mnogobrojnim nedoslednostima - a uz ostale, i materijalnim pogreškama. Budući da se prihvatio zaista teskog i do sada neuradenog posla sistematizovanja umetničke kritike u Srbiji posle 1945. godine (izuzimajući antologiju **Srpska likovna kritika** Lazara Trifunovića koja u svom završnom delu zalazi u posleratni period) i mada se ta vremenska odrednica ne nalazi u naslovu ovog rada i ovog njegovog poglavlja što je zaisa čudno, pri čemu mu sasvim vidljiva i specifična erudicija nimalo nije pomogla da prebrodi makar formalne probleme - da ne spominjemo suštinske koji se direktno tiču njegove, pretpostavljamo, sasvim slobodno odabrane teme rada, bilo je neophodno da se sasvim ozbiljno, promišljeno i na adekvatan način posvetio ovom poslu. Miško Šuvaković je naprotiv, usled neutemeljenosti vlastitog teorijskog diskursa, oskudnog znanja iz ove oblasti i nedovoljnog iskustva, a to je najveći njegov problem u ovoj stvari, u iznetom poznavanju i razumevanju istorije umetnosti i istorije kritike, ispoljio nedopustivo visok nivo nonšalantnog odnosa koji se vidi u netačnosti eksplikacije, pogrešnim početnim premisama i zaključcima u temi koja je znatno premašila njegovu obaveštenost i poznavanje ove oblasti.

Vrlo je čudno da Šuvakovićeva istorija moderne srpske kritike započinje sa 1945. godinom. Kao da modernizam srpske umetnosti i srpske kritike ne postoji pre te godine! Kako on u tekstu ne daje ni jedno objašnjenje zašto svoj pregled započinje baš sa tom godinom, moguća su mnoga nagađanja: od toga da on zapravo i ne zna šta se ranije događalo u srpskoj umetnosti i umetničkoj kritici, do toga da ga zapravo to i ne zanima mada ima pretenziju da izvodi opšte i sveobuhvatne zahvate u ovim za njega nepoznatim i neprozirnim oblastima. Možda je u pitanju čak treći razlog: ako bi tekst započeo sa stvarnim početkom srpske moderne kritike, a on se, prema dosad utvrđenim i neosporenim činjenicama, postavlja sa nastankom modernog srpskog slikarstva u prve godine ovog veka i ako bi odatle nastavio povest o tom njenom razvoju, konstatacije koje je o njoj učinio pokazale bi se kao čista besmislica.

Ako je karakteristično da ova vrsta teorijskog nasilništva (osobnog isključivo za jednu specifičnu vrstu sveznajuće estetike), redovno otkriva nedostatak stvarnog uvida čak i u najnovijoj umetničkoj produkciji, dakle u sam istorijski i savremeni izgled, ideju i status umetničkog dela, što je dobrobrano i Šuvaković više puta ponovio (na izložbama **Hijatusi...**, **Primeri apstrakcije...**), ipak je neprihvatljiv odnos ignorisanja osnovne informacije u ovim oblastima, one bez koje

studenti Istorije umetnosti ne mogu upisati drugu godinu. Osnovno, opšte poznavanje literature podrazumeva pre svega knjige Lazara Trifunovića (**Srpska likovna kritika**, 1967), Vladimira Rozića (**Likovna kritika u Beogradu između dva svetska rata**, 1983. - zbirku koju Šuvaković ne navodi ni u najsžećijoj literaturi na kraju teksta), te nekoliko specijalizovanih studija poput onih Miodraga B. Protića i Ješe Denegrija. Apsolutno je zaprepašujuće, pogotovo za nekoga sa najvišim akademskim zvanjem, da se i bez konsultacije početničke literature upusti u ambiciozan posao istorizacije i periodizacije srpske likovne kritike.

## 2b.

Nepominjanje ove druge knjige zapravo svedoči u prilog tezi da Šuvaković nema ni najelementarnijeg pojma o kritičkim primerima modernizma u Srbiji između dva rata, a to opet znači da ništa ne zna ni o radovima iz takvih temeljnih opusa u našoj umetničkoj kritici kakvi su oni Rastka Petrovića, Branka Popovića, Todora Manojlovića, Mihaila S. Petrova, da navedemo samo one autore na koje je ukazao Ješa Denegri u tekstu **Osvrt na kritiku treće decenije** (katalog izložbe **Treća decenija - konstruktivno slikarstvo**, MSU\*, 1967). *Ili, ako mu je bilo teško da prođe kroz rasutu kritičku literaturu u brojnim časopisima koji su izlazili pred II svetski rat, i ako nije imao volje da konsultuje pomenute knjige L. Trifunovića i V. Rozića, mogao je makar letimično da pogleda već sistematizovane i publikovane pojedinačne kritičarske opuse sledećih autora: Dimitrija Mitrinovića, Todora Manojlovića, Moše Pijade, Milana Kašanina, Miodraga Kolarića, Momčila Stevanovića, Rastka Petrovića, Branka Popovića, da opet spomenemo samo najsintetičnije i najobuhvatnije studije o kritičarskom delovanju u srpskoj umetnosti, koji sadrže i potpune popise njihovih tekstova.*

## 2c.

Ali, da se bezvoljno pomirimo sa razlozima, ma kakvi da su, što je Šuvaković započeo istoriju srpske moderne kritike sa 1945. godinom pa da prethodni period sada ostavimo po strani i da vidimo šta Šuvaković misli da se dogodilo posle te godine. Prvo je nastao, što je jedino nesporno, period socijalističkog realizma, ali taj povoljan utisak - jedan od retkih, Šuvaković odmah kviri produžavajući njegovo delovanje do sredine pedesetih godina. Kako nema primera socrealističke umetnosti, pa ni socrealističke kritike posle 1950. godine, on ih naravno ni ne navodi u tekstu. Ali ne navodi ni one koji su stvarno napisani i koji su načinili ogromnu štetu našoj umetnosti - uključujući i tekstove Ota Bihalji

- Merina koga inače potpuno amnestira i sa vidnom rehabilitacijom uvrštava u svoju sažetu antologiju. Ovaj prominentni marksistički pisac i svojevremeno rasrđeni komunistički komesar spada u najgore denuncijante tzv. buržoaske, dekadentne umetnosti (kako su ovi ideološki ostrašćenici od 1945. do 1950. godine pisali o najboljim primerima svetske i srpske umetnosti međuratnog perioda), koga je srpska kritika ikada imala. A za Šuvakovića on je primer kritičara koji je načinio transformaciju od socijalističkog realizma (kao da ga on nije ovde i utemeljio - prim. J. D.) do internacionalnog radikalnog modernizma. Ako je već započeo svoju istoriju sa 1945. godinom mogao je makar u bibliografiji navesti brojne Bihaljijeve tekstove iz perioda socrealizma (publikovao ih je *Nolit\** kao **Bio-bibliografiju** u posebnom izdanju 1976. godine povodom njegove pedesetogodišnjice kritičarskog rada 1925-1975) čime bi opravdao ovakav početak teksta. Ovo svojevrsno falsifikovanje stvarnog stanja u srpskoj likovnoj kritici posle II svetskog rata ide čak dotle da u Izabranoj bibliografiji koju je dao na kraju, Šuvaković ne navodi ni jedan tekst iz vremena socijalističkog realizma - kao da ih nije ni bilo! (Za eventualne prigovore kako socrealizam i ne spada u Modernu, podsećamo da je Šuvaković u svojoj **Postmoderni** napisao da socijalistički realizam, uz fašističku umetnost i američku umetnost New Deal-a pripada **krizama modernizma\***.)

O ovom kritičaru Šuvaković piše u periodu konstituisanja modernizma (od sredine pedesetih do 1970). Strukturirajući ovu epohu u srpskoj kritici Šuvaković uz primere Miodraga B. Protića (visokomodernistička koncepcija projekta umetnosti), Alekse Čelebonovića (umerene varijante modernizma), Ješe Denegrija (radikalni modernizam) i Dragoša Kalajića (od modernizma ka antimodernizmu) što je tačno, navodi još Lazara Trifunovića (transformacija od internacionalnog jezika modernizma ka nacionalnoj istoriji umetnosti), i Irinu Subotić (nova figuracija kao modernistički izraz), što je u prvom slučaju totalno pogrešno, a u drugom tek delimično odgovara istini.

Da je pročitao samo one tekstove koje je sam naveo u izabranoj bibliografiji Šuvakoviću se ne bi dogodile ovolike greške. Jer da je konsultovao, da je makar u ruke uzeo dvotomne **Studije, ogledi, kritike** Lazara Trifunovića (MSU, \* 1990) već iz sadržaja bi video da se, *recimo, tu nalaze i tekstovi Umetnost oktobra, Savremena američka umetnost i Enformel u Beogradu*, pa, s jedne strane ne bi ove tekstove morao posebno da navodi u bibliografiji, a sa druge, pokazuje da je upravo Trifunović bio veoma udaljen od pojma nacionalne istorije umetnosti \*- ako pak pod ovom **edrednicom** Šuvaković ne misli, svako navođenje te imenice u naslovima umetničkih studija i kritika. *Predaleko bi otišli da ovde raspravljamo o Trifunovićevom shvatanju nacionalnog pitanja u*

umetnosti – dovoljno je uputiti na njegove obimnije tekstove poput **Stara i nova umetnost**, **Moša Pijade - borac za umetničku istinu**, **Srpska likovna kritika**, ili kraće recenzije kakve su **Likovni izraz kosovskog predanja**, **Mit o Meštroviću**, **Lubardina slika Kosovski boj** itd. u kojim se može pročitati široki repertoar tumačenja ovog problema u savremenom likovnom stvaralaštvu kako ih je video Lazar Trifunović. (Zanimljivo je da se zbog ove greške Šuvaković svrstao u red poznavalaca kakav je recimo i Dragoš Kalajić koji takođe ne zna za ove radove L. Trifunovića a ambiciozno pravi izložbu **Balkanski istočnici srpskog slikarstva 20. veka**, odnosno, ako Šuvaković Lazara Trifunovića vidi kao nacionalistu, tradicionalistu, lokalistu, Kalajić, sasvim suprotno od njega o ovom našem najpoznatijem istoričaru moderne umetnosti misli kao o levičaru, internacionalisti, nenaacionalisti). Svodenje kritičarske delatnosti Lazara Trifunovića isključivo na područje nacionalne istorije umetnosti teško je ogrеšenje nedostojno doktora estetike i profesora univerziteta. Stvar je još i gora: u Šuvakovićevoj **Sažetnoj antologiji** nema ni jednog teksta Lazara Trifunovića!

U istoj sažetoj antologiji nema ni teksta *Irine Subotić*. A ako je tek delimično tačno da je ona pisala i o novoj figuraciji u srpskoj umetnosti, još je tačnije da ona nije i najprezentativniji primer za tu vrstu kritike (što priznaje i Šuvaković navodeći u bibliografiji tek jedan njen tekst koji se odnosi na ovu temu). Mogu da razumem da je Šuvakoviću mrsko ono što piše Dordle Kadijević, ali ne mogu da razumem da ga ne pominje kao najznačajnijeg kritičara *Nove figuracije u srpskom slikarstvu*. Ovoj pojavi više od 1. Subotić pisali su još i Zoran Markuš, Dragoslav Đorđević, Dragoš Kalajić, Boda Ristić itd. Iz daljeg čitanja teksta Miška Šuvakovića ispadalo da on zna samo za kritike svojih poznanika i prijatelja - sve do devedesetih godina kada se odjednom probudio kao estetičar, istoričar umetnosti/kritike i kritičar te polako razabire da se kritikom bave i pisci izvan serkla druge linije u kritici.

No, to mu naprasno saznanje nije pomoglo da za kratko vreme savlada oblast sa kojom se uglavnom neuspešno rve u svom tekstu. Šuvaković kaže: "Period između 1968. i 1971. godine predstavlja izuzetni prelazni period u kome se jedinstveno telo modernizma grana i umnožava u produktivnim i ideološkim razlikama." A tu Šuvaković vidi Boru Ćosića, Biljanu Tomić, Bogdanku Poznanović, Vladimira Kopicla, Balinta Sombatića i - nema i, ovde se završava spisak kritičara ovog izuzetnog perioda. A šta je sve stalo u te tri-četiri godine može se kod Šuvakovića pročitati: razdvajanje između modernističke umetnosti (umereni modernizam, visoki modernizam), anitmodernističkih tendencija (disidentski realizmi i aktualizacije narativne figuracije i fantastičnog realizma) i postlikarske poznomodernističke umetnosti

(od konkretističke, fluksusovske i neodadaističke neoavangarde do konceptualističke postavangarde)\* - to su sve obavili gore pomenuti autori koji su u ovom periodu napisali, svi zajedno, manje likovnih kritika nego što ih je na broju.

## 2d.

U sedamdesetim godinama se postlikarske tendencije u potpunosti analitički, kritički i bihevioralno odvajaju od modernističke matice postajući deo internacionalnog, ali i jugoslovenkog toka nove umetnosti, nove prakse umetnosti, druge umetnosti. Istoričar umetnosti Ješa Denegri sa punim pravom za takvu situaciju izvodi pojam druga linija - i to je sve što Šuvaković ima da kaže o deceniji najtemeljijeg oblikovnog preispitivanja poslednje avangarde XX veka koja je dovela do epohalnog procesa idejne i praktične dematerijalizacije radova likovnih umetnosti. Pored netačne odrednice "nova praksa umetnosti" - treba "Nova umetnička praksa", on Denegrijev pojam druga linija\* prekrštava u drugu umetnost\*. Da je Denegri tako mislio, bez sumnje bi to i napisao. No, Šuvakoviću ova promena treba da bi mu omogućila da uspostavi nešto što samo on razume kao "druću kritiku". Upravo je i ceo ovaj njegov tekst postavljen u smislu nekakve druge kritike\*. Ovaj napor bi možda i bio vredan pažnje, bez obzira na pogreške, da se pisac bar držao jedinstvene metodologije i ispravno utvrđenog cilja u svom radu.

Analogno drugoj liniji u umetnosti, videli smo - prema ideji J. Denegrija, Šuvaković zapravo želi da formira drugu liniju u kritici trapavo i neopravdano je proglašavajući drugom kritikom\*. Pri tome, trebalo bi da zna (jer je taj tekst uvrstio u sažetu antologiju) da je Denegri pod drugom linijom podrazumevao sledeće pišući o našim konceptualnim umetnicima:

To je u jugoslovenskim posleratnim prilikama verovatno bila prva generacija umetnika čije se formiranje od samog početka odvijalo mimo nosiljke za lokalnim i patrijarhalnim obzirima, što je zapravo i uslovalo njihov kritički, čak i otvoreno odbojni odnos kako prema glavnini njim a neposredno prethodnog umetničkog nasleđa, tako i prema ogromnoj većini tekućih umetničkih pojava. Otuda su se sami smatrali odvojenim i izdvojenim iz takve dominantne baštine i njenih savremenih posledica, a za protivtežu tražili su u domaćoj sredini retke bliske ali njima stoga tim dragocenije prečke i prethodnike u međuratnom (zenitizam, dadaizam, konstruktivizam) i posleratnom periodu (Exat-51, Nove tendencije, Gorgona, radikalni enformel), kako bi zajedno s njima sačinjavali kompleks pojava, shvatanja, senzibiliteta, mentaliteta, ponašanja, jednom rečju pogleda na svet, nipošto nekih ho-

mogenih i kompaktnih stilskih celina, za čije je obležavanje predložen uslovni, sigurno ne sasvim precizni ali ipak možda dovoljno razumljivi i operativni pojam druga linija.

Dakle, vrlo pipavo, strpljivo, oprezno definisanje tokom skoro dve decenije jedne realne kritičke i teorijske odrednice koja je, kao najopštiji pojam obuhvatila sve radikalne kreativne postupke tokom jugoslovenske istorijske avantgarde, radikalnog enformela, najzad, primere ponašanja u novoj umetnosti sedamdesetih godina, u brojnim Denegirijevim tekstovima dokazivana kao druga linija\*, Šuvaković grubo, užurbano, neoprezno - i pogrešno, konstituise kao drugu kritiku\* sa potpunim odsustvom odgovornosti za stvarno stanje u likovnoj kritici.

A Druga kritika bi trebalo da označi dve stvari. Jedna je moguće razložna i efikasna ideja o drugoj liniji u kritici \*koja bi antologizovala jedan realni korpus kritičkih i teorijskih tekstova koji se odnose na umetničku drugu liniju\*. Tada bi potpuno bilo prihvatljivo izostavljanje iz ovog Šuvakovićevog teksta svih autora - od Lazara Trifunovića i kritičara koji su pisali o mnogobrojnim umetničkim pojavama lirske i geometrijske apstrakcije, tradicionalne i nove figuracije, o realizmima najrazličitijeg porekla, poetika i sadržaja itd, do Dejana Sretenovića i još mladih koji pišu o umetnosti osamdesetih i devedesetih godina. Tada bi bilo takođe opravdano i njegovo nepoznavanje onih umetničkih pojava koje su na najodlučniji način stvarale sliku o srpskoj umetnosti posle 1945. godine. Uz nekolicke nužne izmene, ovaj Šuvakovićev rad mogao bi se prihvatiti kao skica takve, vrlo selektivne po nabrojanim fenomenima a sadržinski sasvim iscrpno priredene hrestomatije.

Druga je potpuno pogrešna, neutemeljena ideja da se Moderna i postmoderna kritika u Srbiji\* razume i tumači kao druga kritika\*. Druga \*u odnosu na šta? O kriterijumima za izbora tekstova za ovu sažetu antologiju\* ponešto ćemo reći u 3. odeljku a to će ujedno biti i odgovor na prethodno postavljeno pitanje.

## 2e.

Danas je već postalo poslovično i to da je Šuvaković prespavao osamdesete godine kada je potpuno mimo njega i njegovog teorijskog interesovanja proticala postmoderna u umetnosti i kritici te se ova njegova zakasnela i naknadna reakcija na ove pojave sada vide kao izrazito netačne interpretacije koje je očigledno propustio da uobičajeno odn. pravovremeno iznese u vremenu njihovog nastajanja.

Da nije tako, ne bi se dogodilo da u istom stilu koji smo prethodno uočili naš probudeni i bunovni teoretičar i novonastali istoričar nastavi ovako:

*Raspored odnosa u osamdesetim ostaje i dalje takav da se može govoriti o dominantnoj liniji (umereni modernizam i tada nastajući umereni postmodernizam kao postistorijska eklektička transformacija modernizma) i o drugoj liniji (od eklektičkog neoekspresionističkog postmodernizma do neekspresionizma). Postoje jasne i kritične razlike između postmodernističkih koncepcija eklektičnog postmodernizma kao evolucije umereno modernističkih figurativnih i dekorativnih formulacija i eklektičnog postmodernizma kao preobražaja i autokritike radikalno modernističkih formulacija, pre svega, formulacija minimalne i konceptualne umetnosti.*

Šuvaković se zaista probudio, ali sa mamurlikom koji ga onemogućava da bistro misli. Ako smo ga dobro razumeli, što moguće da i nije slučaj, on u postmodernizmu vidi dve eklektičke koncepcije: jedna je evolutivna i zasniva se na (neo)tradicionalističkim figurativnim i apstraktnim tendencijama, a druga je autokritična i bavi se minimalnom i konceptualnom umetnošću radikalnog modernizma. Prvoj pripadaju kritičari Bojana Pejić, Lidija Merenić, Mileta Prodanović, drugoj Zoran Belić W. i pisac ovih redova\* kako za sebe sasvim skromno nekoliko puta navodi u svom tekstu. Dakle, ne samo da je prespavao postmodernu osamdesetih nego je usput sanjao da je bio postmoderni kritičar! Kada, gde, kojim tekstom? (Lako je na ovaj način proizvoljno pisati kada se ne pozna predmet pisanja. Lako je pisati o umetničkom delu kada se ono ne pozna već se o njemu misli samo kao o pojmovnoj kategoriji. Estetika boluje od jedne bolesti, neutemeljeni estetičari od mnogih.)

## 2f.

Ionako komplikovna umetnička i kritička scena u devedesetim godinama zbog mnogih razloga, dodatno je zakomplikovala Šuvakovićevim tumačenjem. Ipak, glavni spor se vodi oko smisla recentne (u estetičkom pogledu) produkcije. Iznete su valjane argumentacije u prilog postmoderne paradigme i u prilog nove (druge) moderne. Zbog brojnih definicija postmoderne moguće je razumeti je i kao završnu fazu moderne, i kao jednu, dosad nepoznatu epohalnu promenu koja se gotovo redovno događa krajem veka, ovog puta i milenijuma. Za neke kritičare, kojima pripada i Šuvaković, postmoderna je samo eksces, ispad iz trasiranog kontinuiteta i postignuća projekta modernosti, sa vrlo ograničenim vremenom trajanja, koje je zapravo već i isteklo - misle oni. Za njom dolazi jedna nova (druga) moderna koja vraća umetnost na proverene i poverljive stvaralačke kva-

litate. Tako Šuvaković u pomenutim **Razgovorima** kaže: Za mene su interesantne one tendencije ili individualne prakse koje kritički preispituju i dovode pod sumnju današnji postmoderni trenutak (imanentna kritika ili zavošenje postmodernizma modernizmom), odnosno, istražuju otvorene hijatuse modernizma i postmodernizma - što je dakako legitimni teorijski stav, ali je pogrešan kada se želi napisati tekst pod naslovom **Moderna i postmoderna kritika u Srbiji**. On tako smatra da je postmoderna u umetnosti završila svoj život a danas su za njom još pretekli poneki njeni kritičari koji književno-spekulativnim ili introspektivno-simulacijskim govorom pokazuju jedino volju za finansijskom ili institucionalnom vlašću. Da bi ublažio ovu za njega vruću temu u kojoj je do sada već nekoliko puta bivao ozbiljno izvrnut kritici, Šuvaković pribegava konstruisanju jedne komplikovane situacije u kojoj razlikuje čak pet posebnih slučajeva tokom prve polovine devedesetih: (1) pomak od mekog pisma postkritike ka tekstualnom žurnalizmu..., (2) pomak od mekog pisma ka postfeminističkom diskursu, (3) različite antimodernističke tendencije, (4) različite umereno modernističke i postmodernističke varijante kritičkog diskursa,\* (5) kritički diskurs koji zastupa koncepcije modernizma posle postmodernizma. Predviđamo da, što za njega bude nepovoljnije mesto u tekućoj kritici druge polovine devedesetih godina, da će ovih posebnih slučajeva biti znatno više. Na ovu temu vratilićemo se još jednom.

### 3.

Miško Šuvaković ovako definiše svoju početnu antologičarsku nameru: Sažeta antologija moderne i postmoderne kritike u Srbiji je zamišljena kao predstavlanje jedne od mogućih linija kritičkog diskursa o umetnosti\*. Antologiju ne karakteriše iscrpnost prikazivanja slučajeva kritičkog diskursa, već usredsređenost na karakteristične kritičke, teorijske i istorijske detalje. S obzirom na dosad pokazano, dobro je što je izbegao opasnost iscrpnog prikazivanja mada to nikako nije karakteristično za antologijski pristup - ostaje da vidimo kako navedeni detalji izgledaju. Spisak koji nadalje sledi tim je čudniji ako se pomenu Šuvakovićevi kriterijumi izbora kako ih je sam definisao:

- pravovremenost: kritičko prikazivanje pojava u trenutku ili na vrhuncu njihovog nastupanja,
- kosmopolitizam: eksplikacija internacionalnih (moderna) ili transnacionalnih (postmoderna) identifikacija umetničke pojave, pokreta, tendencije ili individualne prakse,
- asimetrija: kritički i ekstatički otkloni od dominantne linije umereno modernističke i umereno postmodernističke kritike,

- istoričnost: specificiranje istorijske pozicije i istorijskog smisla za određeni tip umetničkog rada i oblika produkcije,
- autorefleksivnost: problematizovanje granica kritike kao tekstualno-teorijske produkcije i prakse pisanja o umetnosti,
- teoretičnost: prepoznavanje relacije za teorijskim interpretativnim modelima i kontekstima (od egzistencijalizma i fenomenologije preko strukturalizma, marksizma, filozofije jezika do postmodernih teorija),
- tip umetnosti: opredeljenje za radikalne, kritičke i analitičke (visoki modernizam, neoavangarda, rana postavangarda) ili ekstatičke postmodernističke prakse, odnosno, za primere druge linije.

Dakle, čak je i tip umetnosti o kome je pisala kritika bila kriterijum za antologiju sa ovakvim naslovom! Razložno je očekivati da je za svaki od primera autora i tekstova koji su uneti u ovu antologiju podložan kriteriološkoj proveri i verifikaciji. Međutim, čak ni to nije dostatna osobina Šuvakovićevog rada. Jer od antologizovanih autora: Pavle Stevanović, Miodrag B. Protić, Oto Bihalji Merin, Ješa Denegri, Bora Ćosić, Biljana Tomić, Bogdanka Poznanović, Vladimir Kopicl, Balint Sombati, Nikola Vizner, Jasna Tijađović, Mirko Radojičić, Ljuba Gligorićević, Bojana Pejić, Lidija Merenić, Danijela Purešević, Sava Stepanov, Branislava Anđelković i Branislav Dimitrijević, tek se za M. B. Protića (visoka moderna), J. Denegrija (visoka moderna, konceptualizam, druga moderna), B. Tomić, N. Vizner, J. Tijađović, M. Radojičić (konceptualizam - koji je očigledno najdominantiji u ovoj antologiji koja i iz tog razloga nosi pogrešan naslov) Lj. Gligorićević visoka moderna, konceptualizam), B. Pejić, L. Merenić, D. Purešević, B. Anđelković, B. Dimitrijević (postmoderna) i S. Stepanov (poznata moderna, druga moderna), može reći da su prema iznetim kriterijumima opravdali svoje mesto. Da nešto nije u redu sa ostalim autorima iz ovakvog izbora svestan je i Šuvaković jer u protivnom ne bi za neke od njih dao i ovakva obrazloženja:

- Pavle Stefanović reprezentuje visokomodernistički humanistički diskurs koji nas suočava sa tradicijom prosvetne moderne i izuzetnošću individualne lucidnosti doživljaja i razumevanja umetničkog dela, umetnika i sveta umetnosti. Pri tome, P. Stefanović (1901-1984), muzikolog i muzički kritičar, objavio je četiri likovne kritike: **Otvaranje izložbe zagrebačke grupe "Exat 51"** (1953), **Vajarski start Matije Vukovića** (1954), **Ispovest i poruka jednog savremenog vajara** (Olga Jevrić, 1958, uvršćen i u Šuvakovićevu antologiju) i **Marginalije povodom jedne izložbe slovenačkih mladića** (1969, o OHO grupi čijim je radom Šuvaković ionako godinama opsednut i preko kojih je i čuo za P. Stefanovića). Bez obzira na objektivnu vrednost likovnih kritika ovog autora, taj opus je toliko malobrojan i nepotvrđen u stručnom svetu da se on može event-

ualno uvrstiti tek u jedan kompletan pregled srpske likovne kritike, ili pak u mnoga grafske publikacije umetnika o kojima je pisao.

O O. Bihali-Merinu već su načinjene stanovite napomene, a činjenicu da neigov rad sa svim protivurečnostima koje i Šuvaković spominje, pre ulazi u pregled kritike socijalističkog realizma ili naive umetnosti - čiji je on jedan od prvih jugoslovenskih zagovornika i promotera na internacionalnoj sceni.

Stvar sa kritikama B. Čosića je još beznađežnija. On bukvalno nije napisao ni jedan kritički tekst o likovnoj umetnosti i umetnicima, a nekoliko njegovih literarnih opservacija o umetnicima (Radomir Reljić ili Vladan Radovanović, Dušan Otašević, OHO grupa - dakle, ponovo Šuvakovićeva opsesija, koji se počinju u njegovoj knjizi **Mixed Media**) ne spada u kritiku, pa time ni u nekakvu kritički antologiju ma kako da se njen autor slobodno i neobavezno odnosi prema ovoj temi. Zanimljivo je da čak i Šuvaković slično misli, jer n e bi za ovog pisca vrlo zamršeno i nejasno naveo sledeće:

Bora Čosić ukazuje na granične domene književnog i kritičkog diskursa. On pokazuje kako postoji hermeneutičko kruženje između pisma kao književnog eksperimentalnog dela i pisma kao diskursa o savremenoj eksperimentalnoj, ekscennoj i prevratničkoj (fiksus, neodada, mixed-media) umetnosti. Čosić je raspravama i tekstualnim produkcijama pokazao kako se time umetnosti kao života fikcionalizuju do proznog dela i kako se narativno književne strukture mogu defikcionalizovati do tautološkog dela, do ideje kao umetničkog dela ili samog života koji postaje umetničko delo (koncepti fluk-susa).

Za kritičare umetnosti poput B. Poznanović (njene informacije - kao primeri umetničke kritike kako Šuvaković misli - J. D. su na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine predstavljale oblik umetničkog, etičkog, intelektualnog i teorijskog stava, ali i iskorak iz informacijske zatvorenosti realsocijalističke distribucije značenja, smisla i vrednosti), V. Kopicla (koji je svoju javnu aktivnost započeo kao konceptualni umetnik, a kasnije je prešao u područja književne i pozorišne kritike), B. Sombatija (koji je kritički diskurs formulisao kao izraz umetničkog nomadizma/umetnika kao kritičar/ i kao jezičko-semiotičkog oblika opisivanja pojavnosti jezičkih inovacija u umetnosti), moguće je sa krajnjim naporom prihvatiti kriteriološku argumentaciju samo pod uslovom da se radi o isključivo privatnom, naučnom i disciplinski neutemeljenom razumevanju ove teme, naravno i sa potpuno drugačijim naslovom rada da bi se Šuvakovićeva namera uopšte razmatrala.

A sa izabranim tekstovima stvar stoji još nepovoljnije ne samo u odnosu na samoodređene Šuvakovićeve kriterijume već zacelo i u odnosu na istorijsku i

predmetnu faktografiju. Na primer, opširan esej M. B. Protića koji ima malo veze sa kritikom **Od umetnosti do života** napisan je 1965. godine, te s obzirom na temu vremena u kome ga Protić interesuje - pedesete godine, odnosno mukotrpne zamene socrealizma visokom modernom i uopšte osiguranim prirodne pozicije i slobode izražavanja savremene umetnosti u našoj kulturi, nije pravovremen. *Bibliografija ovog vodećeg srpskog kritičara šeste decenije sadrži mnoge i značajnije jedinice sa ovom temom, naravno pravovremeno napisane što je, uostalom, kriterijum koji je s pravom sam Šuvaković odredio, poput: Diskusija povodom IX prolećne izložbe ULUS-a (1950), Tamo gde humanizam počinje - dogmatika prestaje (1951), Nekoliko refleksija o apstraktnoj umetnosti i još nekoliko refleksija o apstraktnoj umetnosti (1955), Umetnički kriterijum i sloboda (1975) itd.*

Za svaku je pohvalu što Šuvaković čita Protića, a da je u pripremi za pisanje teksta **Moderna i postmoderna kritika u Srbiji**, koristio i njegov tekst **O našoj umetničkoj kritici (Delo\*, 1956)** bio bi mu od velike koristi jer bi tu našao neophodne činjenice koje bi svakako pomogle da otkloni neke probleme i nesporazume što su se isprčili između njega i stvarnosti. Razmatrajući ideje, odnosno zablude kritike socijalističkog realizma Protić je na tom mestu na primer napisao i sledeće:

Ovim napomenama, prirodno, nikako se ne pledira za odvajanje umetničke kritike od filozofije ili sociologije. Njihov cilj je upravo suprotan: ne da odvoje umetničku kritiku od njih, nego da se one, filozofija i sociologija - onda kada govore o umetnosti - ne odvoje od same umetnosti, njene prirode, osnovnih materijalnih faktora i njihovih intencija. Jer bliži je suštini umetnosti skroman posetilac izložbe koji, na primer, pred nekom Lubardinom slikom kaže: Ovo na mene deluje kao velika letnja vrućina, žega, - nego filozof koji bi - videći da delo nema određenu temu - umesto njega kritikovao program apstraktne umetnosti, kako ga je Kandinski formulisao u svojoj poznatoj knjizi, ili sociolog koji bi, iz istog razloga, govorio o - propasti društva i umetnosti. Jer, kroz estetsko osećanje, prvi pošto je našao relaciju sa životom; drugi - uspostavlja odnos sa pojmovima i teorijama - ne sa životom supstancijom samog dela. Zato je uvek kada se kritika služi neobrazloženim konstrukcijama, kada je bez obzira na činjenice i svoj program subjektivistička, kada se odvija od stvarnog, individualnog bića umetničkog dela, od njegove materijalne strukture - uvek je u takvoj prilici spasonosno setiti se one skeptične, trezne i trezvene, formalističke definicije Morisa Denija o slici kao ravnoj površini pokrivenoj bojama i linijama u izvesnom međusobnom redu, koju smo ranije naveli, i koju, uostalom, formuliše već Vazari i antucipiraju renesansni traktati,

puni opaski o bitnim činiocima slikarstva - boji, liniji, obliku prostoru. Ko intimo ne zna i ne oseća te osnovne elemente, njihovu psihologiju, njihovu istorijsku evoluciju, dijalektiku njihovih međusobnih odnosa, neminovno pada na proizvoljnost i, pošto mu je jezik slikarstva stran, pred slikom - bez obzira na inače solidno poznavanje sociologije i filozofije - ostaje nemoćan. Ko ne shvata - a ne može da shvati dok ne oseti - misiju jedne žute pored jedne ljubičaste, ili crne pored ružičaste, ili prave pored krive, nema mogućnosti da razume slikarstvo, jer je njegova suština izražena upravo tim odnosima.

Sa najvećim brojem objavljenih tekstova - od kojih dva zbilja spadaju u kritiku, jedan je *in memoriam*, a dva su zapravo potpuno u ideji kritike kao umetničkog rada, različitog kvaliteta i tematskog područja kome pripadaju, dakle ovakvim izborom tekstova Biljane Tomić, Šuvaković je na malom uzorku pokušao da dokaže mnoge stavove u svojoj **Kritici**. U bibliografiji B. Tomić, zapravo postoje i reprezentativniji tekstovi koji bi bolje objasnili njenu teorijsku i kritičarsku poziciju - a ne poziciju našeg antologičara. Ispada da i kada je nametljivo blagonaklon i subjektivan prema određenim fenomenima u srpskoj kritici ni tad nije sposoban da ne načini stanoviti propust. I ova mana je dakako proizašla iz Šuvakovićevog osnovnog problema koji uporno otkriva - nedovoljnog znanja da bi rešavao složena pitanja iz njegove teme. Ista stvar stoji i sa tekstom Jasne Tijardović koji je takođe neadekvatan upravo za ovu temu antologije; i njena bibliografija obiluje znatno kvalitetnijim primerima koji bi tačnije pokazali ideju i ciljeve kritike u vremenu konceptualne umetnosti, kojoj ona pripada u njegovom najprominentnijem sloju.

I Bojana Pejić i Lidija Merenik su veoma loše prošle zbog Šuvakovićevog nepoznavanja pa stoga i nerazumevanja i kritike posle 1980. godine. B. Pejić je, tako predstavljena isključivo kao kritičar umetnosti osamdesetih i postmodernizma, što se sugeriše i njenom bibliografijom na kraju teksta koja počinje od 1981. godine u kojim nema ni pomena o kritikama pisanim o konceptualnoj umetnosti tokom sedamdesetih godina. A ona uz J. Denegrija, B. Tomić i J. Tijardović spada u naše najreprezentativnije, katkada i najradikalnije, protagoniste tekstualne prakse, i ne samo tekstualne već i galerijsko-promotivne aktivnosti. U slučaju B. Pejić, Šuvaković se čak upustio u vidni obračun sa onim autorima koji su ili imali loše mišljenje o njegovom umetničkom radu, ili su ga pak potpuno ignorisali kao umetnika nove prakse. Kako god da je, ovaj primer spada u teže poverede profesionalne etike koje je Šuvaković u ovom radu učinio.

O obračunu se radi i u slučaju L. Merenik. Šuvaković misli da je većina, poput njega, prespavala osamdesete godine te da se naglo probudila u sledećoj deceniji iznoseći naknadne ocene. Međutim, Merenikova je najreprezentativnija

i najuticajnija kritičarka srpske postmoderne, što Šuvaković otvoreno ignoriše sa nemogućom željom da marginalizuje jednu čitavu epohu u umetnosti koju doživljava na način kako smo ranije naveli iz citiranog odgovora u **Razgovorima**. Ako se pode od ovakvog shvatanja, ispada da jedan od dva teksta L. Merenik iz ove antologije čak nije ni objavljen u vremenu eskalacije postmodernizma već čitavu deceniju kasnije. A kako je, uprkos svemu, Šuvakoviću ipak najbliža umetnička praksa i kritička produkcija sedamdeset, osamdesetih i devedesetih godina, zapravo kreativna pitanja koja su pokretana u epohama konceptualizma, postmodernizma i novomodernizma, nepojamno je da bar u tim periodima ne pokazuje decidniju informisanost.

### Glavni nedostaci

Velika praznina, Šuvaković bi rekao hijatus, stoji između njegovog znanja, razumevanja i tumačenja moderne i postmoderne kritike u Srbiji\* i stvarnog stanja u toj oblasti. Rupa koja zjapi između Lazara Trifunovića i Dejana Sretenovića, na primer, toliko je ogromna da se u nju stirmoglavljuje ceo koncept i sadržaj ovog neuspelog pokušaja istorizovanja i sistematizovanja srpske umetničke kritike posle 1945. godine. Njena osnovna struktura u tom periodu, dakle u onom razdoblju koje na ovom mestu zanima Šuvakovića, mogla bi sasvim ovlašno biti periodizovana prema stilovima, poetikama i sadržaju, a tek u glavnim potezima na osnovnoj hronološkoj liniji (uz pominjanje autora samo u jednoj poetici - svakako najkarakterističnijoj za tog kritičara, mada je sasvim jasno da je većina njih pisala o posve različitim stilskim kretanjima), na sledeći način:

1) Kritika umetnosti socijalističkog realizma. Kritičari koji su je pisali su sledeći: Oto Bihalji-Merin, Jovan Popović, Sreten Marić, Branko Šotra, Boško Petrović itd.

2) Kritika apstraktnе umetnosti koja se prema dva osnovna pravca deli na geometrijsku i lirsku sa enformelom. Najreprezentativniji kritičari su za geometrijsku: Miodrag B. Protić, Stojan Čelić, Rade Predić, Marija Pušić, Irina Subotić, Ivana Simeonović, a za lirsku i enformel: Lazar Trifunović, Zoran Pavlović, Ješa Denegri, Vasilije B. Sujčić.

3) Veliki korpus kritika čine autori koji su se bavili figuracijama i realizmima, opet u dva glavna shvatanja - tradicionalnim pristupom i novim poetikama. Prvoj grupi pripadaju: Momčilo Stevanović, Miodrag Kolarić, Aleksa Čelebonović, Pavle Vasić, Katarina Ambrozić, Stevan Stanić, a drugoj: Zoran Markuš, Đorđe Kadijević, Sreto Bošnjak, Dragoslav Đorđević, Miro Glavurić,

Dragoš Kalajić, Kosta Vasiljković, Ljuba Gligorijević, Boda Ristić, Ljiljana Činkul, Dejan Dorić.

4) Sasvim izdvojeno poglavlje unutar savremene umetnosti je Nova umetnička praksa a kritičari koji su najviše i najbolje pisali su Ješa Denegri, Biljana Tomić, Bojana Pejić, Jadranka Vinterhalter, Slavko Timotijević, a drugoj generaciji pripadaju: Miško Šuvaković, Zoran Belić Weis, Jovan Čekić.

5) Postmoderna osamdesetih i devedesetih sa najreprezentativnijim autorima: Lidija Merenik, Bojana Burić, Jadranka M. Dizdžar, Mileta Prodanović, Tahir Lušić, zatim drugoj generaciji pripadaju Nikola Šuica, Marina Marić, Daniela Purešević, Darka Radosavljević, Gordana Stanišić, Branislava Anđelković, Branislav Dimitrijević, i trećoj: Zoran Erić, Jasmina Čubrilo, Jadranka Tolić, sve do najmlađih Katarine Radulović i Svetlane Rakanović.

Posebna struja unutar umetnosti devedesetih je ona koja je zainteresovana za fenomene nove ili druge moderne: Ješa Denegri, Sava Stepanov, Miško Šuvaković, sve do najmlađih, poput Branke Arsić, Stevana Vukovića, Vesne i Jelene Vesnić itd. koji direktno nastavljaju ovu analitičku liniju u kritici.

I ovo je tek ovlažna, indeksno data skica srpske likovne kritike posle 1945. godine predstavljena prema dominantnim estetičkim koncepcijama same umetnosti i najreprezentativnijim autorima koji su te koncepcije kritički i teorijski predstavili i objasnili. Upoređivanjem ovog provizornog i za ovu priliku prikladnog popisa sa Šuvakovićevom **Modernom i postmodernom kritikom u Srbiji** dobija se taman tolika razlika da dovoljno ukaže na svu nepreciznost starijeg rada.

Na kraju treba konstatovati da bi se uz neke ozbiljne i nužne preinake, ovaj tekst Miška Šuvakovića mogao prihvatiti jedino pod, na primer, ovako specifikovanim naslovom: **Neki primeri kritike umetnosti druge linije posle 1945. u Srbiji**. Da je takav slučaj, ovaj osvrt bio bi sasvim izlišan.

### Zaključne napomene

Prethodno ukazivanje na stvarnu periodizaciju srpske moderne umetničke kritike posle 1945. godine čini se zapravo besmislenim ukoliko se na umu ima cilj Šuvakovićevog teksta. Kada se potom navedu i primeri kojima Šuvaković dokazuje svoje teze, tada iskrtsne i idaja da je zapravo potpuno uzaludno iscrpljivati se nekom realnom argumentacijom. Ova konstatacija toliko je porazna za njegovu ukupnu predstavu o stvarnom, a ne krajnje selektivnom (tačnije rečeno - oskudnom) praćenju, razumevanju i tumačenju tokova, procesa i zbivanja u umetnosti ovog veka, da je veliko pitanje da kada se neko sa tolikim nezalaštvo upusti u kompikovanje, nesredenu i neobrađenu oblast kakva je

likovna kritika da li ga od tolikih i očiglednih materijalnih i činjeničkih pogrešaka uopšte i treba odvrćati. Ipak, motive ovom osvrtu treba tražiti na drugoj strani - pre svega u nužnom (nadamo se ne i u uzaludnom) otklanjanju najdrastičnijih pogrešaka koje se najneposrednije tiču onih činjenica koje su makar do sada važile kao proverene, dokazane i neosporene.

Za kraj instruktivan će biti i sledeći navod iz Šuvakovićevog intervjua koji smo nekoliko puta koristili u ovom osvrtu. Na istom mestu on o osetljivom pitanju kritike sasvim na autobiografski način kaže i sledeće:

*Moje ja nije biološko ja, ali ni etničko, već skupina (familija) hi - poteza koje grade nešto što se u tekstu koji pišem kao kritiku ili o kritici postavljaju kao moj glas (trag ili identitet ili indeks subjekta). Ta hipoteza sa kojom se identifikujem kao pisac o umetnosti (nazovimo to i kritičarem, mada se udobnije osećam u ulozi teoretičara umetnosti ili specijalizovanog es - tetičara) nastala je iz mojih asimetrija u odnosu na sredinu i izvesnih upotrebljivih homologija sa Drugim. To znači da sam kritički metod učio čitajući američku i englesku teoriju umetnosti (...), nekoliko autora iz francuskog kruga (...), tri italijanska pisca (...) ... Zatim, u nekadašnjoj Jugoslaviji slovenačka kritika je za mene bila izuzetno važna, hrvatska ili srpska kritika nisu imale: (1) jasno opredeljenje za teorijsku školu..., (2) poznavanje savremene i primenljive teorijske aparature..., (3) pisanje kompleksnog interpretativnog teksta koji po svojoj strukturalno-semantičkoj konstituciji odgovara kompleksnosti umetničkog dela, i (4) ozbiljnost. Volim ozbiljnost.*

- kaže Šuvaković i na istom mestu mrtav ozbiljan nastavlja:

*U Beogradu sam procedure kritičkog i teorijskog zanata naučio od Biljane Tomić tokom sedamdesetih. Tokom osamdesetih sam blisko saradivao sa estetičarem Milanom Damjanovićem i filozofom Matjažom Potrčem. To mi je pružilo mogućnost da se bavim metakritikom. Dobro poznajem kritički rad Ješe Denegrija i njegove koncepcije umetnosti posle 50-te (druga linija). Izučio sam i fenomenološke procedure analize likovnog dela (recepcije) profesora Ljube Gligorijevića.*

Nije ni čudo, posle ovakve ispovesti, što **Moderna i postmoderna kritika u Srbiji**, Miška Šuvakovića izgledaju onako kako smo gore opisali. Iskrenosti ovog priznanja dopuna nije potrebna - u njemu je sve sadržano.



## **ANATOMIJA SRPSKE KRITIKE. 'POGLED' IZ 90-IH**

### **MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

U tekstu "Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike" posmatrao sam i interpretirao sam specifične diskurse srpske kritike i kritike u Srbiji sa stanovišta 'efekta', a to znači bio sam vođen hermeneutičkim pristupom pitanju kako jedan tekst 'proizvodi' (uvodi) ili 'produkuje' (organizuje) svoja značenja, smisao i vrednost u odnosu na istorijske ili aktuelne primere umetnosti (primere umetnosti posle Drugog svetskog rata) i istorijske primere kritike (kritičkog pisma o umetnosti, ali i pisma iz umetnosti).

U tekstu, koji sada započinjem, razmotriću funkcije kritike i efekte funkcija kritike u jednoj konkretnoj kulturi sa stanovišta 'konfliktna materijalne osnove' svakog ili bilo kog kritičkog iskaza. Odnosno, baviću se kontekstima koji prethode 'kritičkom iskazu' ili koji sinhronijski obrazuju 'materijalnu' i 'institucionalnu' okolinu (ambijent, kontekst) kritičkog iskaza. Ovi okružujući konteksti su 'diskurzivne forme' ili po Foucaultu 'institucije' ili po Althusseru 'aparatusi' koji konstituišu ljudsku, društvenu, kulturnu i umetničku 'predstavu' (representation) realnosti i egzistencije. Nije u pitanju rasprava uslova i efekata pod kojima ili sa kojima 'kritički iskaz' odslikava realnost, već je pitanje kako učestvuje u njenom 'institucionalnom' produkovanju i, još bitnije, kako učestvuje u multipliciranju 'realnosti' i društvenim, psihološkim i medijskim otporima 'komunikaciji' ili uspostavljanju poretka moći. Pod 'realnošću' razume se u semiološkom i psihoanalitičkom smislu 'ekran' ili 'fantazam' koji razdvaja subjekt i ono 'pravo' Realno koje se ne može simbolizovati i simbolički predočiti. Zato, 'kritika' jeste istovremeno i društvena (kulturna) praksa produkcije (organizacije, distribucije, recepcije i re-interpretacije) značenja i telesna 'akcija' u kojoj se jedno pojedinačno telo doživljava i saznanja susreće sa otporima materijalne osnove vizuelnog, lingvističkog, nesvesnog, imaginarnog i, svakako, institucionalnog. Karakteristični 'karakter' kritike je, zapravo, odnos fantazma, tela i institucije. Taj odnos naziva se, uobičajeno, diskursom. Zato se u savremenim teorijama istorije (na primer, Lynn Hunt, "History Beyond Social Theory") polazi od stava da je 'kritička istorija' konstantno problematizovanje prihvaćenih ili dominantnih teorija i praksi, odnosno, odbijanje da se prihvate stvari kao 'da su stvarno bile' ili 'da stvarno jesu'. Postavlja se pitanje za koga 'su one bile' ili za 'koga one jesu'? Pitanje istorije kritike nije pitanje utvrđivanja konačne ili metafizičke 'istine' ili, tek, 'iscrpane tipologije', već pitanje o projektovanju mogućih 'trenutnih' istorija (ili 'telesnih' ili 'konceptualnih' položaja unutar njih) i time prošlih ili sadašnjih 'realnosti' (predstava) umetnosti. Jer 'realno' ili 'istinito' nije 'sama stvar', ono je uvek ono što već potpada pod efekte simboličkog, konstituisanog, konstruisanog u simboličkim mehanizmima. Zato je moj postupak 'istorizacije' ili 'antologiziranja' kritike u Srbiji, ne još i izrade 'istorije kritike' ili 'iscrpane hrestomatije', išao za tim da pokaže relativnost važeće prećutne istorije, odnosno, da je suoči sa drugom mogućnošću prikazivanja kritike. Time je demonstriran 'simbolički mehanizam' konstituisanja fikcija koje se nude, razmenjuju i primaju kao istorija. U protivnom, kada se istorija umetnosti i istorija kritike vidi kao velika jedinstvena i pomirujuća istina, tada se 'sublimnom veličinom' prikriva simbolički rad i fikcionalni efekt. Stvara se još jedna 'lažna ideologija' koja prikriva 'označiteljske prakse' umetnosti, kritike i kulture. Teorija u XX veku, od ruskog formalizma pa sve do poststrukturalizama, pokazivala je i argumentovala je da je svaka istorija konstrukt koji treba razumeti na njegovom simboličkom planu građenja, delovanja i recepcije. Simbolički plan jeste i domen 'interesa' i domen 'uverenja'. S druge strane, ako se ovakav relativizam prihvati, tada se mora prihvatiti i legitimnost svake od takvih istorija u borbi na tržištu ili na sceni ili u diskursima istorije. 'Ontologizirati' jednu od istorija znači odbaciti mogućnosti drugih istorizacija i time stvoriti 'istoriju-zakon': a takve istorije su nam poznate, na primer, iz doba socijalističkog realizma ili iz aktuelnih pojava nacionalrealizama.

Naprotiv, umetnost zahteva dinamiku (Celant), otvorenost (Eco) i kritiku (od Benjamina preko Barthesa do Žižeka). Tu 'dinamiku' sasvim precizno opisuje Germano Celant u intervjuu povodom Venecijanskog bijenala 1997. godine: "Počevši još od šezdesetih godina, ja sam neprestano pokušavao da dovedem u pitanje teritorijalna ograničenja umetnosti, te sam se bavio stvaraočima kakvi su Frank Gehry, Robert Mapplethorpe, Joel Peter Witkin, Merce Cunningham; bili su tu zatim minimalistički ples, potom Bob Wilson, "Vavilonski splav", radikalna arhitektura, i drugi umetnički jezici kakvi su dizajn, fotografija, performans, pozorište, moda, film. Mnogi su mi zamerili zbog ovog kretanja 'u stranu'. U poslednjih dvadesetak godina sam ubrzao ovo mešanje jezika, te sam tako 1976. godine na Venecijanskom bijenalu realizovao izložbu "Umetnost/Ambijent", potom u Gugenhajm muzeju u Njujorku 1994. godine izložbu naslovljenu "Italijanska metamorfoza 1943-1968", i konačno u Firenzi 1996. godine izložbu "Umetnost/Moda". U decenijama kada je umetnički sistem bio ušančen u odbranu sopstvene teri-

torije omeđene koordinatama 'slikarstvo' i 'skulptura', moje kritičarsko bavljenje se usredsređivalo na osmozu između umetnosti i arhitekture, umetnosti i medija, umetnosti i pozorišta, umetnosti i igre, umetnosti i mode. Verujem da sam izgradio svoj identitet upravo na ovoj 'osmozi' jezika koju su decenijama mnogi kritikovali i odbacivali kao postupak 'obežvređivanja' umetničke vrednosti. Danas kada ovakav kritički postupak zastupaju kritičari svih generacija, imajući na umu i izmenjen kulturni kontekst, pomislio sam da bih mogao da napravim još jedan skok 'u stranu', to jest da realizujem izložbu koja će biti upravljana samo 'na umetnost'. Naizgled gest konzervacije, ali u istorijsko-kritičkom trenutku kada je kvarenje jezika postalo, čak i među mlađim kritičarima, uopštena praksa, palo mi je na pamet da bi bilo dobro ponovo izaći izvan okvira čopora i krenuti uz dlaku mom sopstvenom identitetu i situaciji koja vlada u domenu krtike" (Košava br. 34–35, 1997). Šta ove Celantove reči kazuju? Svakako, ne 'konačnu istinu umetnosti'. Njegove reči opisuju dinamiku promene odnosa margine i centra, produkcije označavanja i označiteljskog otpora označavanju. One opisuju promenu koja nije 'revolucionarni' obrt iz jednog sta–nja u drugo, već opisuju nomadska premeštanja (displacement)? Ovakav model 'dinamičnih razlika' se, upravo, i u kritici u Srbiji može pratiti. Ti procesi se mogu pratiti i u odnosu na kulturu, na podstrukture kulture, ali i u odnosu na pojedine ličnosti, na primer, taj dinamizam na dramatično različite načine određuje egzistenciju i rad Ota Bihalji Merina i Ješe Denegrija. Dok nasuprot njima postoji statični odnos prema 'korpusu umetnosti' Lazara Trifunovića i Miodraga B. Protića. Razlika suočenja dinamičnih i statičnih pozicija ukazuje 'na dinamiziranje' kulture i sveta umetnosti. Zato, ova rasprava o kritici jeste i rasprava, da ne kažem i borba, za demokratizaciju kulture: za legitimnost dinamičnog odnosa statičnog i dinamičnog upisa u savremenosti ili istoriji. Stabilna kultura nije demokratska kultura, već pre totalizujuća ili, mnogo bezazelnije, stabilna kultura je 'mrtvo more'. Nestabilna kultura jeste demokratska kultura i, još, važnije, nestabilna kultura jeste kultura umetnosti u 'akciji'.

Situacija u kritici, kao i u umetnosti, u 90–im godinama u Srbiji izuzetno je dramatična i konfliktna – ništa manje, svakako, nego druge oblasti javnog života. Konfliktnost proizlazi iz specifičnih 'materijalno determinisanih' poremećaja u strukturi društva i kulture u Srbiji, ali i iz paradoksalnog suočenja sa realizacijom 'postmoderne' kao dominantne kulture. Primeri postmodernog 'umetničkog izraza' pojavljivali su se od kasnih 60–ih sa neodadaističkim i fluksusovskim anticipirajućim problematizovanjem vladajućeg umerenog modernizma, sa proteorijskim analitičkim ili političkim ili performativnim 'provociranjima' identiteta modernističkog dela i kulture u konceptualnoj umetnosti 70–ih ili sa gotovo stilskim izrazima 'eklektičnog postmodernizma' (transavangarda, neoekspresionizam, neo geo, nova skulptura, neokonceptualna umetnost) u 80–im godinama. Međutim, sve ove pojave, procesi ili tendencije bile su strukturirane u relativno autonomnim 'jezicima umetnosti' i u 'komplementarnim jezicima kritike', a ne u realnom materijalnom poretku društvenih institucija (diskursa). Postmoderne 'orijentacije' su bile pre eksces (subverzija, digresija, anomalija, pervertiranje, slučaj ili, čak, evolucija) unutar 'idealizovane autonomne modernističke scene', nego realizacija i egzistencija postmoderne kulture.

Umetnička scena je tokom 60–ih, 70–ih i 80–ih bila strukturalno nad–determinisana diskursom 'institucije' Muzeja savremene umetnosti. Muzej savremene umetnosti je kao središnja modernistička institucija bio 'diskurs–kriterijum–možda–i–zakon' drugih produkcija i strukturacija na lokalnoj sceni u odnosu na jugoslovensku i, zatim, internacionalnu umetnost. Diskurs Muzeja može se danas, istorijski, razumeti kao 'dijalektička' realizacija projekta modernosti u realsocijalističkim (ili, nešto neodređenije ili blaže, samoupravnim) društvenim uslovima.

Taj projekt svakako nije bio homogen već je bio određen napetošću i odnosa:

- 'visokoestetskih i autonomnih vizija moderne umetnosti' u rasponu od umerenog do visokog modernizma (Miodrag Protić),
- 'radikalnog modernizma' kao provokacije, reinterpretacije i prevrednovanja 'horizonta artikulacije modernizma' Ješe Denegrija i
- 'teorijsko–pedagoškog koncepta' modernosti kao univerzalne 'vizuelne kulture' Koste Bogdanovića.

(Napomena: moguće su i još neke drugačije interpolacije pozicija/upisa, ali ove tri izgledaju za ovu priliku usmeravajuće). Svi drugi diskursi o umetnosti u Srbiji su se odnosili kao diskursi čija je referenca diskurs Muzeja savremene umetnosti, bilo da je reč o univerzitetskom diskursu, na primer, profesora Trifunovića ili profesora Čelebonovića, antimodernističkom diskursu sveta Mediale ili post–mediale, ekscesnom diskursu neoavangarde i nove umetničke prakse (Tribina mladih u Novom Sadu, SKC u Beogradu), umerenih modernističkih i postmodernističkih strategija od ULUSa i većine gradskih galerija do Fakulteta likovnih

umetnosti, itd. Svi ovi diskursi su 'produkovani' oko dominantne institucije, apologetski ili kritički odnoseći se na prisutnost 'modernog projekta' (koncept modernog projekta Miodrag Pročić iskazuje sasvim precizno u tekstu "Od umetnosti do života", a realizuje institucijom koja taj diskurs čini mogućim, tj. Muzejom savremene umetnosti). Pri tome, ne znači, da se afiniteti 'grada' ili 'šireg kulturnog prostora' nisu opredeljivali ili usmeravali, upravo, za te druge mogućnosti. Mitski status 'univerzitetskog diskursa' profesora Trifunovića ne proizlazi toliko iz 'originalnosti' i 'teorijske dominacije' njegovih koncepcija istorije, kritike i umetnosti, koliko iz njegove drugosti u odnosu na internacionalni i jugoslovenski projekt modernosti Muzeja savremene umetnosti i drugosti u odnosu na 'medijalski' antimodernizam i antievropizam. Njegov suštinski teorijski 'potez' nije bio 'lokalizam' ili 'nacionalizam', već 'prevod' internacionalnog u naučni i politički 'javni' i 'prećutni' diskurs prihvatanja 'univerzalnosti' umetničkog pod nacionalnim društvenim interesima. Ovo je složen interpretativni i aksiološki zahvat i svakako će zahtevati više bavljenja u budućnosti. Nasuprot njemu se, svakako, nalazi radikalni kritički otklon (tokom 70-ih, 80-ih i 90-ih godina), koji je izvela kritičarka Biljana Tomić. Njen postupak se nije zasnivao na 'prevođenju' internacionalnog jezika modernizma i postmodernizma u 'lokalne dijalekte' regionalne ili nacionalne kulture, već u emancipaciji 'umetničke prakse' do 'praga' internacionalnog ili kasnije transnacionalnog izraza i, još, važnije 'uskakanja' u 'voz' nove umetnosti. Zato, prava opozicija kritičkih stavova unutar srpske kulture u odnosu na internacionalnu umetnost jesu koncepcije ili 'mitski' upisi koncepcija Lazara Trifunovića i 'kustosko-pedagoške' prakse Biljane Tomić.

Zatim, tokom 80-ih se u moderni projekt sasvim 'pogodno' uklopila i estetika postmodernističkih pojava ili tendencija 80-ih, što znači da je projekt 'savremenosti' Muzeja savremene umetnosti bio dovoljno fleksibilan da integriše aktuelnost umetnosti u modernistički pojam savremenosti i da savremenost evoluira u 'formalno stilskom' smislu u 'novi pluralistički stil'. U tom smislu, čak, i 'nova' postavka Muzeja savremene umetnosti je u 90-im 'stil postmoderne iz 80-ih' integrisala u kontinuum modernosti i to 'umerene modernosti'. Kasnija 'administrativna' revizija ove postavke ne ukazuje na 'obračun' sa postmodernom, već ukazuje na 'antimodernistički' obračun sa hegemonijom moderne koja se produžava postmodernom, jer, moderna bez svojih 'hegemonijskih' pretenzija nije više moderna, već tek istorijski trag moderne. Kao što se vidi, svi ovi procesi koji se dešavaju u srpskoj kulturi imaju 'specifični' društveni smisao i efekte, čije posledice se moraju teorijski interpretirati. U pitanju su odnosi 'političke', 'estetske/umetničke' i 'simboličke' ekonomije.

Drugim rečima, mada je bilo 'postmodernih sklonosti' ili 'postmodernih produkcija' od kraja 60-ih do kraja 80-ih u Srbiji nije bilo 'postmoderne kulture' ili je bilo kao marginalne anticipacije 'moguće kulture' u 'marginalnim rezervatima svetova umetnosti'. Postmoderna kultura se u Srbiji formira u 90-im godinama, kada kao masovna i dominantna kultura nastaje i u drugim postsocijalističkim društvima. Postmoderna kultura se institucionalizuje krajem 80-ih i tokom 90-ih od pada Berlinskog zida i sloma SSSR-a i raspada SFRJ.

Ova teza se zasniva na pretpostavkama:

- da postmoderna nije univerzalna kultura kao što je bio vladajući modernizam, već da svoj 'pluralizam' ostvaruje u odnosima posebnih društava i društvenih formacija,
- da za razliku od postmoderne kao kulture poznog kapitalizma ili postkolonijalizma kao kulture Trećeg sveta, egzistira i stadijum postsocijalizma ili tranzicije; postsocijalizam je kultura posle moderne, a to znači kultura društava i država bivšeg realnog (ili samoupravnog) socijalizma,
- da postmodernu kulturu, pa i postmodernu kulturu postsocijalizma, određuje nepostojanje homogenog (materijalnog, institucionalnog) diskursa koji integriše visoku, popularnu i utilitarnu kulturu u jedinstven, ali ne i nekonfliktnan, poredak,
- da nepostojanje dominantnog kulturnog modela i borba 'raskolničkih' (u Lyotardovom smislu 'raskola') tendencija i pojava ili praksi određuje atmosferu i situaciju 90-ih, odnosno, 'karakterizacije' postmoderne kulture.

Gornja shema se može 'otpratiti' i posredstvom konkretnih činjenica: Muzej savremene umetnosti kao dominantna centralna institucija 'hegemonije' modernizma u Srbiji biva marginalizovan (premešten na marginu aktuelnosti i istorije) u 90-im, a novonastale institucije (Centar za savremenu umetnost Fonda za otvoreno društvo, Reks, Centar za kulturnu dekontaminaciju, Muzej savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, Konkordija u Vršcu), postojeće re-kodirane institucije (Narodni muzej kao sada dominantna nacionalna institucija), Katedra za istoriju umetnosti na Filozofskom fakultetu ili teorijske katedre na Univerzitetu umetnosti, kao i različite pojedinačne grupe, redakcije časopisa (Projeka(r)t, New Moment, Likovni život), galeri-



ja Cepter sa izdavačem Clio, itd. ne mogu da uspostave dominantni kriterijum ili zakon–diskursa–scene. Ova 'nemogućnost' je posledica i same tranzitne 'prirode' postsocijalizma (bez stabilnih diskursa: materijalnih osnova) i konkretnih društvenih i političkih procesa u kojima se vode još nerazrešene dramatične borbe između koncepta društva zasnovanih na ksenofobičnom antimodernizmu, militantnom nacionalizmu, realsocijalističkom instrumentalizmu, reformističkom socijalizmu, umerenom građanskom nacionalizmu, građanskom modernizmu koji može da integriše u sebe i varijante postmodernizama, kao i različitim koncepcijama internacionalizma, kosmopolitizma i transnacionalnog. U ovom 'haotičnom' prostoru pojavljuju se u kulturi koncepcije koje se zalažu za 'nacionalno pomirenje'. Za razliku od političkog koncepta 'nacionalnog pomirenja' koje se zasniva na stvaranju saglasnosti između dela društva orijentisanog ka realsocijalizmu i ka antikomunizmu, 'nacionalno pomirenje' u umetnosti, i to pre svega u likovnoj umetnosti, označava pokušaj stvaranja i rekonstruisanja 'središnje linije' nacionalne istorije umetnosti XX veka sa, nezanemarljivim referencama, ka internacionalnoj umetnosti. Ta linija je ona koju sam označio sa lancem pojava: intimizam između dva svetska rata, socijalistički estetizam, umereni modernizam i umereni postmodernizam. Ovako zamišljena linija može integrisati 'dobar deo' istorijskih i aktuelnih scena u jedinstveni 'korpus', pri čemu ispušta ili marginalizuje ekstremizme levog i desnog, formalističkog i političkog, antimodernističkog i 'radikalnog' ili 'subverzivnog' ili 'eksperimentalnog' ili 'drugog'. Zapravo, i takvi slučajevi mogu biti prihvaćeni, ali tek kao pojedinačni 'primeri' i kao 'proređena' i 'selekcionisana' margina koja treba da potvrdi važnost, za sad fantazmatskog ili fikcionalnog, centra.

U takvom okviru se dešava jedan neobičan obrt kojim se delo profesora Lazara Trifunovića kanonizuje u dominantni diskurs: diskurs normu ili diskurs zakon. Ovim se dešava pomak od potisnutog, ali prećutno mitologiziranog, diskursa u odnosu na 'modernistički' diskurs Muzeja savremene umetnosti u centar 'savremenog'. Pri tome, to nije interpretacija ili reinterpretacija teorijskog dela profesora Trifunovića, već uspostavljanje njegovog diskursa kao kriterijuma ili ose 'ove' kulture i to SADA, a ne retrospektivno u 60–im ili 70–im. Ovim je njegovom diskursu oduzeta istorijska 'materijalna' identifikacija konkretnog upisa i on je dobio jednu novu funkciju u prevlasti simboličkog prestrukturiranja aktuelne umetničke scene i istorije. Da li se ovo dešava, zato, što se ne može ponuditi 'nova' ili 'drugačija' interpretacija ili ... Manjak aktuelnosti kao da traži simboličko celo istorije. Zato, nije problem u odnosu prema tekstovima profesora Trifunovića, njegov rad pruža zanimljive teorijske i kritičke kontraverze, već je problem u simboličkoj upotrebi njegovih teorijskih koncepcija u situaciji drugačijih 'materijalnih osnova' i drugačijih 'označiteljskih otpora'.

Moj 'namerno neoprezni' (!?) pristup 'istoriji kritike u Srbiji' i zatim konstrukcija antologije 'druge kritike' je učinjen da bi se pokazalo da je prećutnom vladajućem modelu simboličkog autoriteta moguće suprotstaviti drugu ili drugačiju priču i, to ne samo priču, već i načine pričanja (pisanja). Za mene su važni 'načini pričanja'. Namerno sam birao za primere one tekste koji ne samo da svojom temom problematizuju savremenu umetnost, već i problematizuju i način govora/pisanja i delanja (ponašanja) kritike. Time su u teorijskom i praktičnom smislu suprotstavljene označiteljska praksa (pratique signifiante) kritike i praksa označavanja (signification/signifiante) kritike. A to znači, 'preobražaja prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja' u dinamičkoj intervenciji teksta u njegovom značenjskom okruženju i prakse uspostavljanja 'normiranog' i 'utilitarnog' odnosa između kritičkog znaka i referenta (umetnosti, kulture ili same kritike). Naglašeno je jedno od bitnih svojstava 'epohe postsocijalizma', a to je relativnost odnosa centra i margine. Desilo se paradoksalno, da koncept margine nije definisan u odnosu na sam, makar i fantazmatski, centar, a da one kritičke tendencije koje sebe osećaju i predočavaju kao centralne ili središnje to nisu učinile. Time se jedna 'marginalna koncepcija' ukazala kao centralna i preuzela 'simbolički' i 'prestupnički' (transgresivno) funkcije centra. Tu se suštinski ukazala razlika između javnog diskursa (govora koji postaje institucija javnim izgovaranjem) i prećutnog diskursa koji dominira na koncenzusu prećutnih 'znanja' i 'uverenja' ali ne konstituiše svoju 'pojavnost' (ne može da se iskaže, kao da se kaže 'mi' svi to znamo, ali kako to učiniti izgovorenim i prisutnim).

U tekstu "Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike" i u antologiji tekstova kritike pokazana je situacija nepostojanja homogenog interpretativnog poretka i publike, a zatim, relativnog odnosa centra (dominantne umetnosti) i margine (druge umetnosti) koja nije telo, već mnoštvo konfliktnih 'flukseva'. (Napomena: ovde reč 'antologija' prema jednom od određenja iz, na primer, Vujaklijinog leksikona znači: "zbirka svakog štiva odabranog prema naročitim merilima i svrhama", a ne "zbirka najlepšega" – davno već antologije nisu 'kolekcije' najlepših ili najboljih tekstova, već su zbirke tekstova izabranih po nekom 'teorijskom' kriterijumu). Ali, 'teorijski kriterijumi' nisu uputstva za primenu jedne određene nauke, već, naprotiv, načini





istovremenog pokretanja 'teorijskog žanra' i 'teorijskog objašnjenja' ili 'teorijske interpretacije' ili 'rasprave' same teorije i njenih fikcionalnih ili stvarnih objekata. Zato, teorija kritike ima odlike i stabilizacije 'teritorije upisa' i destabilizacije 'identiteta traga', svakako važi i obratno. Unutrašnje kontradikcije i anomalije koje se u takvom postupku pokazuju nisu nešto što treba odbaciti (čemu teži svaka 'pozitivistička' strategija), već 'mapirati' (mapping) i ponuditi kroz interpretaciju daljoj razmeni i potrošnji.

I sada ću se zadržati još jednom na izvesnim primerima i njihovim među odnosima.

Tekstovi Miodraga B. Protića "Od umetnosti do života" i Ota Bihalji Merina "Antiumetnost i nova stvarnost" su istovremeno:

– diskursi koji konstituišu projekt modernosti na najinstitucionalniji način (Protić realizacijom tog diskursa 'kroz' instituciju Muzeja savremene umetnosti) i Oto Bihalji Merin učešćem svog diskursa na internacionalnoj kritičkoj sceni (njegovi tekstovi su paralelno objavljivani na srpskom jeziku i u inostranstvu /na 'Zapadu'/), ali

– i diskursi koje 'lokalna' sredina 'prećutnom dominacijom ukusa' marginalizuje, ne prihvatajući ih kao svoj identitet, već se identifikujući, na primer, sa diskursima profesora Trifunovića – ovi paradoksi su fascinantni; zato nisu potrebne istorijske apologije ovom ili onom autoru, već interpretacije očiglednih 'paradoksa', 'obrta', 'kontraverzi', 'anomalija', 'nerazrešivih sukoba', 'pervertiranja' i 'relativnih kriterijuma';

– takođe odnos Protić–Trifunović treba pratiti kroz sve kontraverze njihovih trenutnih pozicija i premeštanja sa pozicije na pozicije, na primer, zašto Protić kao središnja teorijska i praktična figura socijalističkog estetizma iz 50-ih i 60-ih u 90-im nije više pogodan za potvrdu linije 'umerenih centriranja', a Trifunović kao pravovremeni kritičar socijalističkog estetizma postaje, posmrtno, alibi za tu liniju ili njene varijante – ovo je još jedna 'uzbudljiva tema'.

Zatim, tu je i izuzetna uloga Pavla Stefanovića. Činjenica je da je on napisao tek nekoliko tekstova o likovnim umetnostima, ali ti tekstovi su napisani daleko iznad nivoa pisanja tadašnje likovne kritike. To je prvi argument, ali ne i najvažniji. Drugi argument je da on, između ostalog, potencira dve ključne 'produkcije' u modernoj umetnosti 'skulpturu Olge Jevrić' i 'delatnost Grupe OHO' i time u samom 'tkanju' modernizma otkriva 'kontraverze' identiteta i statusa dela i autora. I treći argument, najvažniji, Pavle Stefanović obezbeđuje legitimnost intelektualcu da piše o umetnosti. U ovoj sredini to je još neprihvatljivo, barem od Drugog svetskog rata, pa do danas. Međutim, pozicija intelektualca je izuzetno važna, jer ona spolja, upisuje i interpretira 'drugo čitanje'. U sećanje se može prizvati uticaj Mallarme'a ili Baudelaire'a na 'profilisanje modernističke kritike' u XIX veku ili pisanja Battailea ili Sartrea ili Eca o 'likovnim umetnostima' u XX veku. U slovenačkoj savremenoj kritici uloga filozofa Slavoj Žižeka je konstitutivna u odnosu na aktuelnu kritiku i samu umetničku produkciju, mada se on ne bavi umetnošću na način 'normalne' kritike ili teorije i istorije umetnosti. Zato, Pavle Stefanović svojim esejima u odnosu na 'aktuelnu' umetnost postavlja 'refleksivni', 'moralni' ili 'metafizički' glas intelektualca. Pokazuje se da jedno umetničko delo ili aktivnost u umetnosti ne postoji po sebi i za sebe, već u odnosu na moguće horizonte interpretacije. Za 90-e godine ta 'spoljašnja interpretativna' funkcija postaje bitna, a ponuđena i pronađena istorijska legitimnost Stefanovićevog teorijskog i kritičkog čina još bitnija. On je ponudio mogućnost da se 'interpretacija umetnosti' umnožava u diskurzivnom polju društvenih ili humanističkih disciplina kao u višestrukom ogledalu, odnosno, da se multiplicira u polju samog pisma i pisanja o umetnosti. Savremena teorija 'pismo' i 'pisanje' vidi kao 'neumorno tkanje razlika' koje izaziva umnožavanje (pomak, odlaganje, naslojavanje, nasipanje, brisanje) značenja. Ili, pismo intelektualca, kao što je Pavle Stefanović, ne razrešava 'konačno (prvo, poslednje) pitanje umetnosti, već 'jedno' lokalizovano 'normalno' (uobičajeno) značenje dela ubacuje u 'igru' mnogostrukosti. I, zato jedno delo nije samo ono što delo pokazuje (prikazuje, izražava za čulni susret sa njim), već i ono mnoštvo naslojavanja/nanošenja smisla koja jesu istovremeno zastupanje 'jednog trenutnog značenja' i prekrivanje (brisanje) drugih značenja i tako u beskraju.

'Slučaj' koji produkuje pisac Bora Ćosić sa časopisom "Rok" i knjigom Mixed Media je indikativan! On krajem 60-ih u okrilju beogradske i jugoslovenske neoavangarde produkuje (projektuje i realizuje) 'umetnički' pokret (tok, protok, fluks) blizak internacionalnim 'kretanjima' fluksusa, neodade, hepeninga, konkretne i vizuelne poezije, undergrounda, pa, možda, i situacionizma. Taj 'pokret' jeste po trenutku i položaju svog nastupa marginalan (termin 'marginalno' nije aksiološki, već je u pitanju opis 'taktičke' pozicije u odnosu na dominantnu društvenu, kulturnu i umetničku praksu). Ćosićev 'pokret' (fluks):

– nastaje u međuprostoru različitih umetnosti visoke i popularne, odnosno, neoavangardne 'prestupničke' umetnosti, – zasnovan je na ideji 'samizdata' ili 'autorskog izdanja' što potcrtava njegovu marginalnost, ali i ekskluzivnost u 'dirigovanom izdavaštvu samoupravnog društva',





– govori 'nerazumljivim jezicima' citata i kolaža kojima subvertira javni utilitarni diskurs i akumulira 'novi senzibilitet' hiljadu–devetstošezdesetose godine i time je blizak poznim dešavanjima poslednjih avangardi na Zapadu ili Istočnoj Evropi,

– 'njegova nerazumljivost' je, naprotiv, teorijski razumljiva, za razliku od 'teorijske nemušnosti' dominantnog diskursa, na primer, tadašnje književne ili 'uobičajene' likovne kritike;

– kolažno–montažni postupci dade i nadrealizma se u 60–im godinama uvode u kritički diskurs da bi se problematizovala 'modernistička epistemološka hegemonija' – ne bez razloga Gregory Ulmer pojam 'postkritike' vidi kao primenu sredstava avangardne umetnosti na prikazivanje u kritici,

– zatim, 'pokret' koji inicira i artikuliše Ćosić ostaje marginalan sve do danas, postoje izvesni usmeni mitovi ograničenog dejstva; međutim, na internacionalnoj sceni kompleks 'poslednje avangarde 60–ih' u 80–im i 90–im postaje deo dominantne kulture: (a) integracijom u popularnu masovnu kulturu, (b) integracijom u muzejske postavke i time u visoku 'potrošačku' kulturu, i (c) integracijom u univerzitetske diskurse javnog obrazovanja.

Šta nam danas pokazuju Ćosićeve 'produkti'? Pokazuju da jedna istorijska 'emancipatorska situacija' po kriterijumima lokalne sredine gotovo i ne postoji, da po kriterijumima internacionalne kulture ona jeste deo današnje dominantne kulture. Drugim rečima, sa gledišta 90–ih, uređivačko, interpretativno i kritičko delo Bore Ćosića ogleda promenljivi odnos margine i centra, margine–centra–margine. Danas su za istoriju umetnosti podjednako važne situacije interpretacije enformela (Trifunović) i artikulacije fluksusa/neodade (Ćosić), čak ako pratimo savremenu francusku, američku i nemačku literaturu, videćemo da se primat u važnosti konstituisanja 'predstave' druge polovine XX veka stavlja na neodadu/fluksus, a ne na enformel. Rosalind Krauss i Yve–Alain Boa povodom njihove izložbe "l'informe. mode d'emploi" (Centre Georges Pompidou, 1996) enformel tumače kao sekundarnu pojavu u odnosu na druge pojave XX veka (videti, na primer, intervju Ann Hindry sa Rosalind Krauss "Operating with the 'informe'", Art Press no. 213, Paris, 1996, str. 40). I još jedna značajna činjenica, Bora Ćosić je sa knjigom Mixed Media i časopisom Rok pokazao i anticipirao ulogu 'kritičara na delu', a to znači 'autora' koji nije 'izveštač o umetnosti' ili 'kustos', već 'producent'. Drugim rečima, on nije interpretirao fluksus ili neodadu, već je on 'produkovao' izuzetnu situaciju ili čak slučaj neodade i fluksusa. Time je postignut bitan 'efekat' novog 'kritičkog ponašanja' u kontekstu umetnosti, koji su približno u to vreme u svetu takođe nagovestili svojom delatnošću George Maciunas, Lucy R. Lippard, Richard Kostelanetz, Seth Siegelaub, Germano Celant, Harald Szeemann, Octavio Paz, a u jugoslovenskoj umetnosti Matko Meštrović, grupa OHO, Biljana Tomić, Bogdanka Poznanović.

Ukazivanje na kritički i aktivistički rad Bogdanke Poznanović, a tu je i svakako nezaobilazan njen životni saputnik Dejan Poznanović, imalo je za cilj da osvetli, s jedne strane, potiskivanje i zanemarivanje ključnih događaja 'nove umetnosti', kritike i teorije na vojvođanskoj sceni, a s druge strane, da ukaže na pravovremeni diskurs ne o 'akritičkoj kritici', već na diskurs 'akritičke kritike'. Jedna od osobina malih kultura, kakva je 'ovdašnja', jeste da se sve ličnosti koje se ne uklapaju u dominantni javni ili prećutni model interesa, vremenom potiskuju, odbacuju i zaboravljaju, dok u velikim kulturama se svaka 'figura' izvodi na scenu, identifikuje i interpretira. Bogdanka Poznanović je jedna takva figura – autor koji je stvarao umetnost i artikulisao scenu i odnos scene sa internacionalnim procesima kasnih 60–ih i ranih 70–ih. Novosadska scena 70–ih u velikoj meri duguje njenom i Poznanovićevom 'kritičko–teorijskom' artikulisanju umetničkog prostora nove umetnosti i za novu umetnost. Takođe, Bogdanka Poznanović je verovatno prvi umetnik/umetnica 'nove umetnosti' koja je prešla sa margine u svet 'univerziteta' i time izvela onaj ključni potez preobražaja 'margine' u 'univerzitetski diskurs'. Poslednje dve do tri decenije XX veka su okarakterisane ovim procesom, 'preobražajem' margine (alternative, avangarde, eksperimentne umetnosti) u domen popularne i dominantne kulture. Taj proces je ostvaren 'kroz' dva komunikaciona kanala: (i) medijskom masovnom kulturom, i (ii) masovnim obrazovanjem u rasponu od popularnog obrazovanja 'muzejskog tipa' do visokog univerzitetskog obrazovanja. Postavljanje 'avangardnog' ponašanja i delovanja za osnovu umetničkog obrazovanja jeste čin koji je Bogdanka Poznanović izvela u izuzetno složenim uslovima realsocijalizma (samoupravnog socijalizma).

Balint Szombathy je kritičar umetnosti u Vojvodini, Srbiji i Jugoslaviji na mađarskom jeziku. Njegova decenijski duga kritička praksa je izuzetan primer ogledanja margine (jezičke, nacionalne) u odnosu na centar (dominantni jezik, naciju). S druge strane, Szombathy je kasnih 60–ih i 70–ih u vreme kada je jugoslovenska kultura bila relativno otvorena prema Zapadu ostvario 'transfer' nove 'zapadne' (i 'jugoslovenske') umetnosti u mađarsku kulturu koja je tada bila u potpunosti zatvorena.





Danas je taj proces suprotno usmeren i Szombathy ga usmerava: od, danas, evropske mađarske umetnosti ka klaustrofobičnoj i lokalizovanoj umetnosti u Srbiji. Takođe, on je napisao na mađarskom jeziku jednu od bitnih knjiga o umetnosti posle Drugog svetskog rata u Jugoslaviji ("Uj Idok, Uj Muveszet. Modernista forekvesek ugoszlaviaban szazadunk masodik feleben", Forum, Novi Sad, 1991), čiji su delovi objavljivani na srpskohrvatskom jeziku u časopisu "Polja" tokom 80-ih godina. Kod Szombathya je bitan još jedan aspekt, on je umetnik. I kao umetnik u kritici odslikava marginu kritike kao diskursa moći. Takođe, za neka-  
dašnju jugoslovensku scenu su bili važni učinci umetnika-kritičara, pošto su oni popunjavali vakuum nepisanja 'oficijelne kri-  
tike' o 'eksperimentalnoj umetnosti'. Bez kritičkih tekstova Poznanovićeve, Szombathya, Radojičića, Mandića, Bogdanovića, Kopicla, Todosijevića mnogo toga bi ostalo nedokumentovano i zaboravljeno. Svakako ovo je nagoveštaj, tek, jedne linije 'umetnika-kritičara', postoje i druge, kojima se nisam bavio.

Svi ovi veoma različiti primeri, ponovo čitani i interpretirani u 90-im, pokazuju se kao složena 'produkcija' kritičkog i 'metakritičkog' teksta i, svakako, delovanja. Oni vode ka sledećim 'anatomskim detaljima':

- (i) pitanju statusa kritike u 'uslovima postsocijalizma'
- (ii) razumevanju razlike postupaka verifikacije i interpretacije na internacionalnoj ili transnacionalnoj sceni (kulturi) i u Srbiji
- (iii) razumevanju mehanizama kulture u situaciji kada se gubi dominantni i homogeni 'institucionalni okvir' i relativizuje odnos margine i centra ('mainstream-a' i alternative)
- (iv) ukazivanje na interpretativno pravo na drugost u odnošenju na istorijske i aktuelne modele predočavanja,
- (v) odbijanje 'paranoičnog' redukcionizma delatnosti na profesiju i profesije na ceh i ceha na žanr ili podžanr i podžanra na funkcije 'novinskog prikaza', pogotovu u slučaju složenih pojava i odnosa kritike-intelektualnog čina-pisanja i aktivizma, i
- (vi) ukazivanje da ni sada ni nikada pre ništa što se tiče umetnosti, ni u njoj samoj ni u njenom odnosu spram kulture, društva, istorije ili, čak, teorije, nije samo po sebi razumljivo.

---

#### UMESTO 'FUSNOTA'

Jedan primer 'anatomskog rada' može biti i iz-čitavanje mnoštva tekstova koje je objavio likovni kritičar Jovan Despotović povodom mojih 'projekata' tokom poslednjih godina.

Ti tekstovi su: Bočni udari. Miško Šuvaković: Hijatusi modernizma i postmodernizma, Paviljon Veljković, jun-jul 1996, Nedeljna Borba, Beograd, 27-28 jul 1996. – Pomećnja polemično, nego kako, Borba, Beograd, nedelja 1. septembar, 1996. – Neuralgično mesto sučeljavanja, Borba, Beograd, ponedeljak, 2. septembar, 1996. – Mestimično – radikalna pogreška, Borba, Beograd, utorak, 3. septembar, 1996. – Pionirski rad, Vreme, Beograd, 5. oktobar 1996. – Od mekog pisma do stroge misli, Treći program RB br. 107-108, leto-jesen 1996. – Neša Paripović Branka Kuzmanović Tanja Ostojčić, katalog "'97 Kritičari su izabrali, Kulturni Centar, 6-19. januar, Beograd, 1997. – Kritika kritika kritike, Iskustva br. 5-8, Beograd, 1997. – Izložbe u vršačkoj 'Konkordiji', (januar-jun 1997), Treći program RB br. 109-110 Beograd, zima-proleće 1997.

Ovo su tek neki od tekstova, ne raspoložem, na primer, sa svim tekstovima koji su 'dosledno' emitovani na Trećem programu Radio Beograda, najčešće u okvirima Hronike.

Svi ovi tekstovi mogu se čitati na veoma različite načine: kao poruke o umetnosti; kao opomene 'grešniku' i 'prestupniku'; kao poduke starijeg kolege mlađem kolegi; kao uvrede i pretnje; kao dubinska psihološka analiza mojih snova i misli; kao konačna raščišćavanja u okviru profesija koje se tiču likovnih umetnosti, odbrana profesionalnog 'digniteta' ili ideala 'lokalne kulture'; kao traganje za pravom istinom umetnosti i kritike; kao tračevi; kao opanjkavanje i vređanje; kao izgradnja autoriteta arbitrovanja na umetničkoj i kulturnoj sceni; kao učenje; kao neočekivana inspiracija za pisanje; kao postmoderna simulacija staljinističkog diskursa u 'eri' postsocijalizma; kao osveta za nepoklonjenu pažnju ili neuzvraćenu ljubav; kao zbirka nesolidnog obrazovanja i nedočitanih teorija; kao odbrana 'društva' ili 'lokalnog sveta umetnosti' od 'zle napasti' uljeza; kao odbrana profesije od onih 'izvan' profesije; kao borba za pravu istinu; i spisak se može proširiti, zaista različitim mogućnostima i obećanjima, jer tekstova je puno.

Pogledajmo neke moguće i karakteristične efekte tekstova.



## 1. POVRŠNOST

U seriji tekstova (tri teksta u dnevnim novinama "Borba") objavljenih povodom izložbe "Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija" ne navode se 'pregledno' imena autora (tek nekoliko i to usput) ili dela umetnika. Na izložbi (i u katalogu) su zastupljena dela 49 umetnika. A, navode se imena umetnika koji nisu na izložbi. Tako, da čitalac 'kritike' saznaje detaljno ko nije na izložbi, ali ne i ko je na izložbi. To je apsurdno, zato što nije u pitanju 'muzejska izložba' koja daje 'pregled umetnika' u jednoj deceniji ili veku, već izložba sa tezom.

U tekstu "Pionirski rad", knjiga koja se bavi postmodernom kulturom tumači se kriterijumima 'pojmovnika likovnih umetnosti', pri tome se ne pravi razlika između pojmovnika i rečnika, a danas je 'žanr' pojmovnika legitimni oblik teorijske produkcije sasvim različit od enciklopedijskih zahteva rečnika.

Optužen sam da se antologijom tekstova o kritici svetim kritičarkama Bojani Pejić i Lidiji Merenik i da zato biram njihove neadekvatne tekstove. Kritičar se nije potrudio da sazna da su tekstovi Lidije Merenik objavljeni u dogovoru sa njom. Jedan od dva teksta koja sam predložio za objavljivanje, ona je zamenila po svom izboru. Bojanu Pejić poznajem preko dvadeset godina i nisam znao da smo u nekom sukobu i da se obračunavam sa njom – neka gospodin Despotović navede i jedan tekst u kome se tako nešto čini i u kome govorim negativno o njenom radu. Njen tekst "Postizmi: ovde i sada" je interesantan iz dva razloga: (a) pisan je tipičnim jezikom ('meko pismo') i time je 'postmoderan', a nije pisan jezikom svakodnevice o 'postmodernoj umetnosti' i (b) najavio je plodan spisateljsko-kritički period ove autorke, koji će kulminirati njenim tekstovima objavljenim u časopisu Artforum. Optužbe i podmetanja 'izjava' ili 'namera' ili 'mišljenja' izrečene u tekstu "Kritika kritika kritike" su zaista nedopustive. Kritika kritike se može pisati o napisanom, a ne o pretpostavljenim 'namerama' pisca.

Navođenje beskrasnih 'natuknica' o srpskoj kritici pre Drugog svetskog rata i 'optužbe' zašto u literaturi nema, na primer, knjige profesora Rozića o kritici između dva rata. Odgovor je jednostavan i konvencionalan: bavio sam se drugim periodom, periodom koji se u istoriji umetnosti i kritici tipično posmatra kao jedna celina. Ovo su optužbe radi optužbi ili promašena tema ili nemarnost koja proizlazi iz neupuštanja u 'predmet' i 'period' teksta i antologije. Ili, retorički povišeno: "O bogovi koliko je knjiga napisano o umetnosti i kritici posle '45 ili posle 1950. ili posle Drugog svetskog rata, zar te sve knjige nastaju samo iz neznanja o prethodnoj umetnosti!"

## 2. NEPOTREBAN SVADALAČKI TON

Naslovi tekstova: tri teksta u dnevnim novinama "Borba" objavljeni povodom izložbe "Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija": "Pometnja polemično, nego kako", "Mestimično – radikalna pogreška" i "Neuralgično mesto sučeljavanja",

Nedokazane tvrdnje i optužbe "... dok vidna Šuvakovićeva ograđenja o etički i profesionalni kodeks ostavljamo za neku sledeću, sasvim izvesnu priliku." Ovo je iskaz tipa: "On je ubio čoveka ili on je varalica, ali to ćemo dokazati drugi put, sada mi verujte na reč." Ovo spada u diskurs 'javnih uvreda' i o tome treba razmisliti. O tome treba da razmisli i autor teksta i redakcija časopisa "Iskustva" koja je objavila tekst.

Ironične fraze "... nego je usput sanjao da je bio postmoderni kritičar!" ili "... i na istom mestu mrtav ozbiljan nastavlja:..." ili "... nedostojno doktora estetike i profesora univerziteta", itd.

## 3. UMIŠLJENI LOKAL-ILI-NEKAKAV DRUGI-PATRIOTIZAM

Svi tekstovi su pisani u znaku jednog velikog MI i odbranaškog stava 'lokalne kulture', a u kulturi to niko od njega nije tražio ili se možda varam? Videti, na primer, spisak srpskih likovnih kritičara posle Drugog svetskog rata u tekstu "Kritika kritika kritike". Ta iscrpnost više odgovara pregledu nekog godišnjaka cehovskog udruženja, nego stručnoj raspravi. Jer, do preglednosti i razumevanja 'celine' ili 'opštosti' ne dospeva se empirijskim uopštavanjem mnoštva istorijskih posebnosti, već ana-lizom onog posebnog, one posebne istorijske konstelacije u kojoj ta opštost nastupa kao takva i u kojoj pokazuje svoje 'ne celo'.

U istom tekstu, veliki napor da se odbrani profesor Lazar Trifunović. Ali od Čega i Koga? Upravo, moje problematizovanje 'statusa njegovih interpretacija' vraća čitaoca njegovom tekstu i raskida neodgovornu upotrebu i skrivanje iza njegovog imena i dela.

Zatim u tekstu "Pionirski rad" navodi jednu 'veoma čudnu rečenicu'. Kako autor teksta (gospodin Despotović) nije intervenisao u 'magazinu' Vreme da se ona koriguje, to znači da se može prihvatiti kao stav i gledište autora i da nije u pitanju štamparska ili lektorska greška. Ta rečenica glasi: "U tom smislu, Šuvaković je pokazao nepotrebnu selektivnost pri izboru



'škola' u kritici i teoriji koje danas deluju, a dobar uvid u hrvatsku i još bolji u slovenačku produkciju sa spomenutim afinitetima uzimaju se kao nedostaci." Šta je pisac hteo da kaže, teško je razumeti – postoje tek nagoveštaji i obećanja. Da li je u pitanju primedba što nisam uzeo još i neke druge teorijske škole osim hrvatskih i slovenačkih, što nije tačno, ili je primedba u tome što sam uzeo i hrvatske i slovenačke 'škole'.

Simptomatično je da Despotović sa čuđenjem u tekstu "Kritika kritika kritike" ukazuje na moju 'opsesiju' slovenačkom grupom OHO. Prvo pitanje je šta je to 'opsesivno', a šta višegodišnje bavljenje tom grupom? Činjenica je da sam dosta pisao o slovenačkoj grupi OHO i engleskoj grupi Art&Language i francuskoj grupi Tel Quel ili američkom fluksusu, minimal artu i konceptualnoj umetnosti. Ali u čemu je tu problem: da li u tome što je grupa OHO osnovana u Kranju ili Ljubljani, ili?!

#### 4. NEPAŽLJIVO ČITANJE TEKSTOVA I KNJIGA KOJE SE 'PRIKAZUJU'

U tekstu "Pionirski rad" je to demonstrirano sasvim jasno. Gospodin Despotović je kritički ukazivao da u knjizi nema izvesnih važnih odrednica, a te odrednice se nalaze u pojmovniku kao posebne odrednice ili delovi nekih većih odrednica. Gospodin Despotović piše: "Naime, nisu uvršćene, što je veoma iznenađujuće, neke od najčešćih 'ključnih reči' postmoderne. Tako u njemu nema odrednice za eklektizam, mimikrija, sinkretizam, nomadizam, pluralizam, neekspresionizam, neoizam i brojni drugi pojmovi koji su u kritici i teoriji odredili smisao i sadržaj postmoderne paradigme." I ovde je u pitanju ili zaista veliki previd koji se desio prikazivaču ili je u pitanju bezobrazluk. Pod pojmom "Postmodernizam u književnosti" u odeljku '(6)' str.128 je definisan pojam eklekticizma u književnosti u čitavih 17 redova, a pod istim pojmom u odeljku '(3)' str. 126–127 je definisan pojam 'pluralizam' – ovakav način 'strukturiranja' odnosa pojmova u pojmovniku je uobičajen u izradi pojmovnika. Pojam 'nomadizam' je definisan kao poseban pojam i naslovljen "Umetnost i nomadska kultura postmoderne" – i to je jedini pojam pod slovom 'U' na strani 155–156 i gotovo je nezamislivo da može da se previdi.

#### 5. KONFUZIJA TEORIJSKIH I ISTORIJSKIH ČINJENICA

Konfuzija koju gospodin Despotović pravi oko nastanka moderne umetnosti i kritike je zaista nepotrebna. Možda bi bilo 'lepo' reći prvi kritičar je Diderot (1713–1784) ili Baudelaire (1821–1867), ali, upravo, proces geneze kritike se i odvija između druge polovine XVIII veka i kraja XIX veka. I zatim, kritika je 'moderna tvorevina', nastajala je 'zajedno' sa nastajanjem moderne kulture. Početak se uobičajeno uzima u XVIII veku. Literatura je široka i bazična: Venturi "Istorija umetničke kritike" (1963, str. 137–143) ili Burgin "The End of Art Theory" (1987, str. 149) ili Habermas "Modernost – jedan necelovit projekat" (1988, str. 32–33), zatim, profesor Lazar Trifunović u "Skici za istoriju srpske likovne kritike" (1967, str. 10) žali što u Srbiji još nema likovne kritike u XVIII veku, itd. Ali, da ne bude zabune pogledajmo jasni navod 'od' Burgina: "Ono što mi retrospektivno identifikujemo kao 'problem estetike' diskutovano je u filozofiji pre prosvetiteljstva, Baumgarten je 1735. godine skovao termin 'estetika' samo da bi identifikovao nezavisnu granu filozofskog istraživanja. 'Istorija umetnosti' u modernom smislu se ne pojavljuje sve dok Winckelmann nije stavio tačku na anegdotsko pisanje o 'životima umetnika' u knjizi o antičkoj umetnosti objavljenoj 1764. godine, čiji naslov uvodi izraz 'istorija umetnosti'. I 'umetnička kritika' u formi koju mi i danas poznajemo, na sličan je način produkt osamnaestog veka." Blisko ovim razmatranjima se zamisao moderne umetnosti i modernizma posmatra u genezi od kraja XVIII veka pa kroz XIX vek. To nisu birokratski i činovnički odredljivi procesi i datumi (rođendani, na primer, kao 25. MAJ), već kontraverzni i složeni procesi određeni različitim interpretacijama. Tu se teoretičar mora baviti složenim odnosom činjenice i interpretacije. Danas je literatura o toj problematici raznovrsna i treba joj posvetiti vreme.

U više navrata se raspravlja definicija kritike i jedan dosta jasan shematski prikaz se komplikuje, videti Despotovićev tekst "Kritika kritika kritike" ("Iskustva", str. 245–246). Besmisleno je korigovati toliki broj optužbi koje iznosi gospodin Despotović razrešavajući i razjašnjavajući moje definicije i zato ću ponoviti polaznu okvirnu definiciju: "Kritika je teorijska i praktična disciplina koja inicira, prepoznaje, artikuliše, prati, posreduje i teorijski interpretira aktuelnu umetničku produkciju i život sveta umetnosti." Pri tome, ova definicija opisuje i objašnjava 'predmet', a ne izražava njegovu suštinu. Zato, definicije koje koristim su tehničke deskripcije i objašnjenja, a ne ontološke definicije. O tome videti odličan tekst Morrisa Weitzsa "The Role of Theory in Aesthetics" iz 1956. Zatim, na primer, gospodin Despotović zapisuje: "...onda je logično da se isključuje mogućnost da kritika istovremeno bude i inicijator umetnosti iza koje dolazi. Kritika, barem do sada sama nije stvarala umetnička dela, ukoliko ipak jeste, red bi bio da nas Šuvaković o tome obavesti – dakako sa primerima." Oštro, beskompromisno i 'suštinski' pogrešno! Zašto? Zato, što umetničko delo nije 'komad' na jednoj strani, a značenje, smisao i interpretacija na drugoj strani.



Pa potom kritičar spoji 'priču' sa 'komadom'. Ne, to nije tačno. Svako umetničko delo nastaje u jednom trenutku diskursa kulture ili sveta umetnosti, a ne u bezvazдушnom prostoru. I, zato, taj odnos 'komada' i 'diskursa' čini 'boromejski čvor' kritičke interpretacije i funkcije. Naravno, da kritičar ne 'pravi' svojeručno' delo, ali on učestvuje u procesu koji priprema 'svet za delo' i u kome se odvija borba za značenja koje delo uspostavlja, prenosi i ima. Nije, zato bez razloga poznata rana polemika između 'prvog kritičara' Diderota i umetnika Falconetija. To je bila borba za značenja (prava na značenja). Različiti kritičari posle Drugog svetskog rata su preuzeli ulogu učesnika u svetu umetnosti i tvorca 'situacije' ili 'okvira za pojavu dela': na primer, pojam 'enformel' nije nastao tek tako ili uloga Clementa Greenberga u konstituisanju američke umetnosti od 40-ih do 50-ih godina je konstitutivna, kao i Pierra Restanya koji je više od ko-autora 'novog realizma'. Slučajevi Szemanna i Olive su tek pozni primeri kada se jedno svojstvo 'kritike' preobražava u 'izložbeni žanr'. Imao sam sreću da posmatram i slušam profesora Denegrija kako sa umetnicima radi na preobražaju 'komada' u 'delo'. Ili da podsetimo na reči američkog filozofa, estetičara i likovnog kritičara Arthura C. Dantoa: "Videti nešto kao umetnost zahteva nešto što oko ne može da otkrije – atmosferu umetničke teorije, znanje istorije umetnosti: jedan svet umetnosti." (1964). Takođe, engleski istoričar umetnosti Charles Harrison u raspravama modernizma posle Drugog svetskog rata razlikuje dve tendencije: onu koja smatra da delo prethodi svakom kritičkom diskursu i drugu koja smatra da kritički diskurs jeste ono što prethodi i stvara uslove za nastanak dela. Ova polemika se po Harrisonu odnosi na američku umetnost 50-ih godina. Primeri su mnogobrojni i treba o njima razmišljati.

U odeljku gde definiše i redefiniše pojam kritike, gospodin Despotović, zapisuje: "Produkcija se kao termin odskora upotrebljava, i može se odnositi isključivo na recentno stvaralaštvo devedesetih godina usled mnogih promena njenih tehničko-tehnoških karakteristika..." To nije tačno. Termin produkcija se uvodi još u šezdesetim godinama u 'teorijski žargon' sveta umetnosti iz tri domena: (i) iz generativne gramatike, (ii) iz teorije teksta "Tel Quela" koja duguje reinterpretacijama 'produktivnosti' kod ruskih formalista i Bahtina, i (iii) iz teorije filma i medija u kasnim šezdesetim godinama. A, termin, 'produkcija', se reinterpretativno primenjuje na celokupnu 'dišanovsku liniju ready madea', a, nije nezanemarljiv ni uticaj poznatog teksta Waltera Benjamina "Umetnik kao proizvođač" (kod nas preveden kao "Pisac kao proizvođač" iz 1934).

U više tekstova gospodin Despotović o konceptualnoj umetnosti govori kao o poslednjoj avangardi. Termin 'poslednja avangarda' se uobičajeno u kritici i teoriji upotrebljava za neoavangarde i njihove pojave krajem 60-ih godina – italijanska kritičarka Lea Vergine pojam 'poslednja avangarda' upotrebljava za 'nove tendencije' (L. Vergine, *L'ultima avanguardia – Arte programmata e cinetica 1953–1963*, Palazzo Reale, Milano, 1983). Konceptualna umetnost se, naprotiv, imenuje kao postavangarda ili u tekstovima Josepha Kosutha iz 1971. kao postmoderna (videti navod u tekstu J. Kosuth, "History for" *Flash Art* no. 143, Milan, 1988, str. 100).

Gospodin Despotović pojam 'postmoderna' isključivo identifikuje sa 'pojavama' (trendovima, tendencijama, grupama, praksama) 80-ih godina, dok ovaj pojam ima znatno širu i neodređeniju upotrebu, videti, na primer, poznati tekst Wolfganga Welsha "Postmoderna, genealogija i značenje jednoga spornog pojma") koji ukazuje na niz heterogenih procesa generisanja postmoderne.

Pogrešno se, u tekstu "Pionirski rad" pronalazi greška između definicija dekonstrukcije u odnosu na 'eklektični postmodernizam 80-ih' i u odnosu na 'postmoderni' ili 'minimalni' ples 70-ih. Ova Despotovićeva greška proizlazi, verovatno, iz nepoznavanja istorije dekonstrukcije kao višedecenijskog procesa: u 60-im je dekonstrukcija bila povezana sa maoizmom dok u 70-im ona je i 'neokonzervativna' teorijska produkcija 'jelske škole' i Derridin individualni razvoj i jedna od poststrukturalističkih strategija primenjenih u postkonceptualnoj umetnosti i teoriji (film, ples, fotografija). Zato 'redukcija' u 70-im u plesu jeste sredstvo 'dekonstruisanja' (raslojavanja) autonomija modernističkog baleta, a u 80-im nešto što treba 'prokazati' ili zameniti eklektičnom lavinom i maksimalizmom, itd. Umetničke i filozofske produkcije se ne mogu svesti na 'proste formule' koje važe u svakom trenutku i na svakom mestu na isti način.

U tekstu "Kritika kritika kritike" u već spomenutom iscrpnom pregledu kritike u Srbiji posle 1945. godine prave se sledeće greške:

(a) Ota Bihalji Merina stavlja samo u kategoriju "kritika umetnosti socijalističkog realizma", dok je gospodin Bihalji Merin jedini teoretičar umetnosti iz Srbije i kritičar koji je na Zapadu objavljivao knjige, na primer o: modernoj nemačkoj umetnosti, lumino-kinetičkoj umetnosti, naivnoj umetnosti, itd. i time se svakako izborio da se njegov rad posmatra u znatno širim



određenjima (za detalje videti tekst J. Denegrija "In memoriam. Oto Bihalji Merin (1904–1993)", Prijeka(r)t br. 3, Novi Sad, 1994). Pri tome, Oto Bihalji Merin nije jedan od teoretičara ili kritičara iz Srbije koji je objavljivao redovno na Zapadu, već jedini.

(b) Postoji rečenica: "Kako nema primera socrealističke umetnosti, pa ni socrealističke kritike posle 1950. godine, on ih naravno ni ne navodi u tekstu." Problem socrealizma nije 'jednostavno' završen 1950. godine, on se provlači sve do sredine 60-ih godina, a kao što je Bonito Oliva zapazio u diskusiji povodom 'proširenih medija' u SKC-u 1974. godine, oblici socrealizma su integrisani u aktuelnu i važeću modernu umetnost i sredine 70-ih. Na primer, problem socrealizma se vidi kao 'problem' u raspravi Svete Lukića "Socijalistički estetizam. Jedna nova pojava" (1963), ali, takođe, postoji i govor Josipa Broza Tita održan 23. januara 1963. na "Sedmom kongresu jugoslovenske omladine" – za koji se ne može reći da nema, barem, elemente socrealističkog koncipiranja uloge umetnosti u društvu. Zato, moja 'neprecizna' rečenica opcrtava disperzivno i postepeno pretapanje (ne i nestajanje) socijalističkog realizma: "Period socijalističkog realizma od 1945. do sredine pedesetih, a postoje posredni uticaji i učinci u šezdesetim i sedamdesetim godinama."

Svrstati profesora Ljubomira Gligorijevića u kritiku koja prati 'figuracije', netačno je, pošto je njegov 'složeni' fenomenološki interpretativni 'aparatus' primenjivan na sasvim različite 'autorske poetike'. Takođe, ovo je zgodan 'primer' da se pokaže da se klasifikovanje kritike ne može voditi samo po jednom 'ključu': sadržaja ili generacije. Interpretacije profesora Gligorijevića, kao i njihovo posebno mesto u srpskoj kritici i teoriji umetnosti, određeno je 'fenomenološkim' pristupom, postupkom i metodom, a ne 'temom'. Njegov metod je primenjivan, koliko znam i na sasvim figurativna dela (Reljić) i na nefigurativna dela (Iljovski), ali i na dela koja nisu ni-figurativna-ni-nefigurativna (Milica Stevanović, Mrđan Bajić).

Svrstati Zorana Belića ili Jovana Čekića u kritičare 'nove umetničke prakse' je pogrešno, tokom 70-ih godina oni nisu objavili ni jedan kritički tekst, što ne znači da nisu objavili teorijske tekstove i tekstove umetnika. Pri tome, u ranim 80-im Zoran Belić uvodi među prvima u Beogradu poststrukturalističke analize umetnosti, što svakako ulazi u 'korpus' postmodernističkih teorizacija, pa i same kritike kao discipline. Uređivanje časopisa "New Moment" i, svakako odgovarajući tekstovi i angažmani, Jovana Čekića postavljaju u središte pitanja postmoderne teorije umetnosti i kritike kasnih 80-ih i 90-ih.

Podela na generacije, kada se govori o 'novoj umetničkoj praksi' je takođe jedna neprecizna forma – jer, šta ćemo sa 'novosadskom scenom', ako i nju uvedemo u 'igru' tada dobijamo prvu, drugu i treću generaciju 'nove umetničke prakse' ili 'konceptualne umetnosti' u Srbiji, itd. Uvek su zato 'upotrebljivije' konceptualne ili teorijske identifikacije. Međutim, ako se opredelio za generacijske kriterijume klasifikacije, tada je gospodin Despotović morao taj kriterijum u svojoj 'tablici' da sprovede od samog početka, tj. od socijalističkog realizma pa nadalje.

Svrstati filozofkinju Branku Arsić u autore koji su se bavili 'fenomenom nove ili druge moderne' pogrešno je i teorijski neodgovorno obzirom na orijentaciju i filozofske pristupe koje ona razvija u njenim knjigama i studijama. Knjiga "Rečnik" koju je realizovala sa skulptorom Mrđanom Bajićem je i po temi i po metodu suprotstavljena ili, tačnije, locirana u drugačijem problemskom okviru od diskursa o 'modernizmu posle postmodernizma'. Po čemu se ona može 'podvesti' pod nalepnicu 'moderna posle postmoderne' (ili slično), da li samo zato što je bila u polemici sa 'postmodernistkinjom' Lidijom Merenik???

Zatim, umetnica Vesna Vesić se nije bavila kritikom, koliko je meni poznato. A, filozof i kritičar Stevan Vuković je tokom poslednjih godina razvio specifičnu kritičku praksu koja svojim 'pluralizmom' teško može da se svede samo na područje grubo imenovano 'modernizam posle postmodernizma' ili 'postmodernizam'. Njegov rad je blizak kritičkoj produkciji Zorana Erića ili Jadranke Tolić koji su svrstani u 'treću generaciju postmodernista', što je još jedna protivurečnost. Kritična napomena: ako je postmoderna postistorijska, eklektična i pluralna epoha, bez 'prograsa' i 'napredovanja', kako to da se u njoj kritika razvija po 'generacijskom ključu' koji je tipično visokomodernistički 'kriterijum'. I, zašto je kritika u doba postmoderne prikazana modernističkim 'generacijskim kriterijumima', a to nije učinjeno sa modernističkom kritikom kojoj bi takav pristup bio imanentan. Koliko mi je poznato Miodrag B. Protić, Irina Subotić i Ivana Simeunović nisu ista generacija kritičara, odnosno, Lazar Trifunović i Ješa Denegri nisu ista generacija.

#### **6. PREUZIMANJE ULOGE 'SUDIJE' U TELU KRITIČARA**

U tekstu "Kritika kritika kritike" nalazi se sledeći niz rečenica: "Ali ne navodi ni one koji su stvarno napisani i koji su načinili ogromnu štetu našoj umetnosti – uključujući i tekstove Ota Bihaljia-Merina koga inače potpuno amnestira i sa vidnom rehabilitacijom uvrštava u svoju sažetu antologiju. Ovaj prominentni marksistički pisac i svojevremeno rasrđeni komunistički



komesar spada u najgore denucijante tzv. buržoaske, dekadentne umetnosti (kako su ovi ideološki ostrašćenici od 1945. do 1950. godine pisali o najboljim primerima svetske i srpske umetnosti međuratnog perioda), koga je srpska kritika ikada imala." Ovo što je ovde izrečeno, najblaže rečeno, jeste veoma problematično i, da se našalim, socalistički opasno:

Prvo: 'Ja' kao neko ko piše o umetnosti niti sudim niti amnestiram, u demokratskim društvima, pa i u poznom real-socijalizmu, to čine sudovi. Kritičar, istoričar umetnosti, teoretičar umetnosti nema prava da sudi i da amnestira, on može da opisuje, da objašnjava, da interpretira, da dovodi pod sumnju, problematizuje i kritikuje, ali ne i da sudi ili amnestira. U doba socijalističkog realizma je postojalo takvo očekivanje. To je način mišljenja koji je imanentan epohi socijalističkog realizma i vladavine realsocijalizma. Nadam se da je bilo dosta 'belih knjiga', 'kongresnih referata', izjava o podobnosti i, na kraju, i gulaga. Kritičar nije ni sudija ni poroča, i ponoviću, on je saučesnik!

Drugo: Pitam se da li prenaplašeni gnev gospodina Despotovića proizlazi iz nekog razloga koji je prećutan ali koji bismo svi trebali da znamo? Ne mogu da se bavim 'prećutnim znanjima' i 'očekivanjima'.

Treće: 'Ja' se bavim upravo kontraverznim i problematičnim autorima i njihovim tekstualnim ili umetničkim praksama – a priznaćete, da je Bihalji Merin stvorio teorijsko delo i 'egzistencijalnu priču' o kome i o kojoj teoretičari i istoričari umetnosti mogu samo da sanjaju: avangardista iz prve ruke, predstavnik socijalističkog realizma u najtvrdjoj formi, autor koji pokreće izučavanja 'primitivne' umetnosti i u 60-im autor koji promovise karakteristične radikalne trendove poznog modernizma (neo dada, luminokinetika, kompjuterska umetnost, itd).

#### 7. PODMETANJE I ISKRIVLJENJE ISKAZA

U tekstu "Kritika kritika kritike" na dva mesta se izriču, blago rečeno, čudni iskazi: – "... ako Šuvaković Lazara Trifunovića vidi kao nacionalistu, tradicionalistu i lokalistu..." i – "Mogu da razumem da je Šuvakoviću mrsko ono što piše Đorđe Kadijević, ali ne mogu..."

Prvo: nigde nisam pisao o Lazaru Trifunoviću kao nacionalisti (što je pre svega politička kvalifikacija), već sam ukazao na nešto drugo, a to piše u tekstu i to je teorijska interpretacija, a ne optužba. U teorijskom smislu postoji znatna razlika između "nacionalne istorije umetnosti" i "nacionalizma", ali to je posebna tema.

Drugo: a to je svakako prevršilo svoju meru, o gospodinu Đorđu Kadijeviću, kao ni o jednoj drugoj osobi, nisam pisao sa takvim kvalifikacijama. U mom tekstu piše: "(f3) različite antimodernističke tendencije konstituisane oko zamisli 'slikovnog prizora' (Dragoš Kalajić, Đorđe Kadijević, Dejan Đorić)". Podmetanje uvredljivih fraza je uvreda i onih kojima je upućena i onog kome je podmetnuta, a takvo pisanje narušava i minimum građanske i profesionalne pristojnosti čak i ljudi koji zastupaju sasvim različite stavove o umetnosti i životu. Ovde se zaista izvinjavam gospodinu Kadijeviću zbog reči koje su mi podmetnute od strane gospodina Despotovića. Takve stvari ne smeju da se rade u profesionalnoj i javnoj delatnosti. I zato neka ovo moje javno izvinjenje za nešto što nisam rekao bude znak odbacivanja takve vrste odnosa, odnosa koji se nameće ovoj sceni. O ovome bi trebala da razmisli i redakcija časopisa "Iskustva" koja je objavila tekst gospodina Despotovića i stala 'iza' nedopustivog načina obraćanja koji ovaj kritičar zastupa.

#### 8. KRITIKA KRITIKE KAO STRATEGIJA PREUZIMANJA

Ono što, takođe, privlači pažnju u svim ovim tekstovima jeste specifičan postupak: uzme se jedna tema, iskritikuje se bez većeg ulaženja u problem, zatim se u drugom tekstu navede kao sasvim uobičajena činjenica, a u trećem tekstu se primeni kao opšte važeća koncepcija ili sopstveni autorski stav. U pitanju je sasvim grub postupak koji se u postmodernističkim metaforizacijama može nazvati 'strategija pijavice' ili 'intelektualna eksploatacija'. Radi razjašnjenja navešću jedna primer:

U tekstu "Bočni udar" pisanom povodom izložbe "Tendencije devedesetih: Hijatusi modernizam i postmodernizam", gospodin Despotović problematizuje moju interpretaciju novijih radova umetnika Neše Paripović. On dovodi pod sumnju moju interpretaciju Paripovićevih radova modelima 'dekonstrukcije' i piše: "Ostaje, međutim, nerazumljivo kategorijalno određivanje Paripovića u dekonstruktivizmu jer je on: "Od kraja sedamdesetih i tokom osamdesetih... razvijan kao teorija postmoderne pluralističke kulture i poetika postmodernističke električne i citatne umetnosti" /kako stoji u pojmovniku Postmoderna koji je sastavio upravo M. Šuvaković/. Bez obzira na razlog ovoj nedoslednosti, ..." Čitalac ovde treba da obrati pažnju na to da gospodin Despotović dovodi u sumnju upotrebu pojma 'dekonstrukcija', mada pogrešno upotrebljava termin 'dekonstrukcija' i ispisuje je kao 'dekonstruktivizmu', verovatno od formulacije 'dekonstruktivizam'. Šta bi ovde mogao da znači 'izam' usred postmoderne?



Zatim, u tekstu "Neša Paripović Branka Kuzmanović Tanja Ostojić" objavljenom par meseci kasnije on piše:

"Povezujući ukupnu stvaralačku delatnost (Nova umetnička praksa, konceptualna umetnost, druga linija) Neše Paripovića od vremena njegovog pojavljivanja na umetničkoj sceni početkom sedamdesetih do danas, stavlja se pojam dekonstrukcije kao objedinjavajuća, trajna i vrhovna estetička kategorija (M. Šuvaković, Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma). Paripovićeve najnoviji radovi (Zvučna strana kvadrata, Leva strana rama, i dr.) iako su direktno proizašli iz poznate strategije dematerijalizacije umetničkog predmeta već tokom sedamdesetih godina, danas su dobili jedan vidni ali diskretni, delikatni, diskurzivni kvalitet krajnje osetljivog navođenja oblika, upravo njegovog materijalizovanog fizisa u izgledu umetničkog predmeta."

I, zatim, pola godine (ili nešto više) kasnije u tekstu "Izložbe u vršačkoj 'Konkordiji' (januar–jun 1997)" izriče: "Paripović je danas, ako uzmemo u obzir njegovu recentnu produkciju, zasigurno naš najreprezentativniji slučaj dekonstrukcije novog umetničkog predmeta kao istraživanja prirode i novih granica njegovog smisla i značenja."

Šta ova tri citata pokazuju: da se na početku jedna teorijska interpretacija 'umetničke produkcije' zasnovana na zamisli filozofije dekonstrukcije kritički odbacuje; zatim se prihvata i navodi nedoslovnim i netačnim prepričavanjem iz mog teksta, i zatim da se pretvara u 'najreprezentativniji slučaj dekonstrukcije', gotovo da je postala umetnički 'pravac'.

Ovakav postupak ili pokazuje da je (1) gospodin Despotović pre dve godine susreo pojam (dekonstrukcija) u mom tekstu, (2) o njegovim prethodnim poznavanjima dekonstrukcije ne znam ništa pošto ga nisam našao u njegovim tekstovima koji su mi dostupni, i (3) odmah ga odbacio ukazujući na moje neznanje, pa ga je (4) zatim vremenom preformulisao u 'dekonstrukcionizam' i (5) primenio na slučaj 'naše umetnosti' – u pitanju je posebno intrigantna situacija pošto je termin primenio na istog autora o kome sam ja pisao pre dve godine.

Ne znam da li je u pitanju nemarnost ili neki poseban teorijski razlog da, na primer, u prvom citatu gospodin Despotović kaže 'dekonstruktivizam', a ja u spomenutom tekstu govorim o dekonstrukciji, drugim rečima, on piše o stilu, pravcu, pokretu, trendu, a ja o jednom uslovno upotrebljenom interpretativnom postupku imenovanja. Zatim reč 'eklektično' je u navodu iz moje knjige netačno napisana, ili, drugim rečima, pitam se zašto čak ni citat ne može korektno da se navede.

U drugom citatu se najgrublje iskrivljuje tipologija primena zamisli dekonstrukcije u Paripovićeve radu. Gospodin Despotović kazuje "Povezujući ukupnu stvaralačku delatnost (Nova umetnička praksa, konceptualna umetnost, druga linija) Neše Paripovića od vremena njegovog pojavljivanja na umetničkoj sceni početkom sedamdesetih do danas, stavlja se pojam dekonstrukcije kao objedinjavajuća, trajna i vrhovna estetička kategorija (M. Šuvaković, Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma)." Dosadašnju praksu Neše Paripovića nisam opisao lancem pojava: nova umetnička praksa, konceptualna umetnost i druga linija (ti pojmovi ukazuju na istu kariku lanca, gotovo da su sinonimi ili se barem delimično podudaraju i presecaju), već sam pisao o periodima konceptualne umetnosti 70-ih, eklektičnog postmodernizma 80-ih i umetnosti 90-ih – pisao sam o različitim decenijama i dramatičnim umetničkim i egzistencijalnim diskontinuitetima. Znači, pisao sam o njegovom radu u različitim decenijama i različitim oblicima izražavanja i prikazivanja. Zatim, pojam dekonstrukcije nije upotrebljen kao 'objedinjavajuća, trajna i vrhovna estetička Pkategorija' (sam b/B/og zna šta to znači?), već je upotrebljen kao jedan interpretativni postupak interpretativnog postupka unutar Paripovićeve umetničke produkcije. Pri tome: dekonstrukcija se ne može identifikovati sa estetikom i estetičkim ili kranjim, vrhovnim, pošto je to filozofski pristup ili u izvedenom smislu poetički pristup koji problematizuje takve 'univerzalističke kategorizacije'.

Konačno, u trećem citatu je umetnik identifikovan i opisan terminima 'slučaj' – ali, umetnik je subjekt, hipoteza subjekta, ljudsko biće, žena, muškarac, itd, a ne 'slučaj'. Slučaj ili pojava može biti njegova produkcija ili aktivnost, odnosno, efekat njegovog delanja ili nedelanja.

Kada govori o umetnikovom delu on pravi greške: "... danas su dobili jedan vidni ali diskretni, delikatni, diskurzivni kvalitet krajnje osetljivog navođenja oblika, upravo njegovog materijalizovanog fizisa u izgledu umetničkog predmeta" – Paripovićeve dela iz 90-ih nisu diskurzivno navođenje oblika, već vizuelna, telesna, prostorna, arhitektonska situacija – ona su možda u odnosu na diskurzivno, ali to znači, tada, sasvim nešto drugo; neka druga njegova dela su imala diskurzivne ili bolje rečeno 'verbalne' aspekte ili 'diskurzivna navođenja oblika', ali ona su načinjena na prelazu 70-ih u 80-e godine, a ne u 90-im godinama, itd.



Ovo su tek neka zapažanja iz ove obimne 'kritičke produkcije' gospodina Despotovića. Ove beleške nisu napisane kao polemika sa njim – to je verovatno besmisleno ako se nećete služiti 'pljuvanjem'. U pitanju su izvesna fakta koja se moraju iz istorijskih, pedagoških i razloga 'uljudnosti' korigovati radi 'javnog jezika' kulture.

Ove fusnote su navedene uz osnovni tekst "Anatomija srpske kritike" da bi se na sporadičnom primeru demonstrirale tenzije, razlike i 'žučnosti' borbe za značenje, vrednost i pravo na istoriju u uslovima nepostojanja homogenog jezika kulture postsocijalizma. Drugim rečima, odnos između teorije i kritike pokazuje se u tome što teorija nije samo teorija uslova mogućnosti i efekata kritike, već je pre svega i ujedno, teorija njenih granica.

## **ODLOŽENO, PRECRTANO ILI UKRADENO 'PISMO'**

Poe, Lacan, Derrida, Barbara Johnson, delimično Barthes, Eco i svakako, odložena i neodložna pitanja srpske kritike 90-ih godina

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

U ovom trenutku, čini mi se da je važnije do potražim kontekstualizacije, ali i dekontekstualizacije, 'tragova' čitanja, reakcija i interpretacija mojih spisa, nego da na njih odgovorim, da se branim, da uzmičem ili uzvraćam. Neka zato ova rasprava bude usmerena na pitanja 'odsutnosti', 'prisutnosti' ili 'brisanja' tragova, a to znači na logiku odlaganja, rasipanja i obećanja kritičkog pisma u Srbiji u 90-im godinama.

'Pismo' o srpskoj kritici 90-ih neka bude u ovom primeru predočavanja nasipanja smisla odloženo i posredno, sasvim decentrirano, okrenuto ka izvesnim 'prividno' različitim neizvesnim i kritičnim pitanjima. Zato: "Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga" (Jacques Derrida). Pismo (fran. *écriture*, lat. *scriptura*) ukazuje se: kao način pisanja (ili samo pisanje), zatim, kao individualno svojstvo nekog načina pisanja i, konačno, kao pismo u širem smislu (vrsta znakova). Pismo jeste pisanje: produkcija. Interesuju me i priviače me sile taloženja pre pojavljivanja nasipa (mola) koji uokviruje 'scenu'. Ne, scenu pisanja, već scenu 'produkcija' i to pre svega 'produkcija' institucionalne moći identifikovanja, artikulacije, razmene i promocije 'umetničkog dela', 'umetnika' i 'same scene umetnosti'.

Pisma su uručena ili neuručena. Pisma jesu pisma. "Bilo je to u Parizu, u mraku neke jesenje vetrovite večeri godine 18.." (Poe). Naslojavanje je ubrzano. Naslojavanje se još više ubrzava. Pismo propisuje scenu mada ne govori o sceni. Glas gospodara ne mora izreći 'želju'? On jeste zakon oblikovanja – zato, sve i jeste na kraju 90-ih igra dizajna po želji Glasa. Odbrojavanje. Ali, kao da nisu bitne poruke sadržane u pismu, kao da su bitni učinci uručenja (efekti označitelja). Uručivanje i ne mora biti izvršeno, ali kao da je bilo. Kakva je logika 'pisma/pisanja' koje nije uručeno, već je, naprotiv, neuručeno, ali izgleda kao da jeste uručeno? Logika neuručivanja kao da više govori od sadržaja poruke pisma. Ili, da je sadržaj, tek posredno funkcija čina neuručivanja? Rastapanje subjekta zamenjuje se njihovim prelamanjem. Scena 'tragova', zaturenih i brisanih tragova. Barthes ponavlja – citat: "Furije je čitao Sada". Uloga transkripcije ličnih imena. Da li je funkcija 'kritike' uloga transkripcije ličnih imena u pismu koje ne mora biti uručeno da bi izgledalo kao da je uručeno. Na koji način se nasipa nasip neuručenog pisma?

**JETTY**

I tu, u dokumentima i aktima, sada već istorije umetnosti XX veka, kao da je sugerisan izvestan 'odsutni' ili 'odloženi, ali nužni, prekršaj ili zločin ili prestup ili nepravda, semiološki rečeno, kao da je sugerisan ekran tragova koji treba da nanose (tragove reči ili peska na molo) 'istine' ili 'pravde' pre nego što nastane subjekt, projekt ili objekt. Ona, koja jeste sa obe strane scene, uručuje optužbu o krivici glasniku iz Ada. Ada ili Ad, ne Had? Reči su tako varijive. Da li je to ona koja dolazi na kraju ili na početku veka? Poznajete je? Koga? Kako je ona oblikovana u pismu, da li je to uvek pismo Drugog? Da li je Drugi obavio posao? Kakav posao i za koga? Da, u njenoj krinolini kao da jeste sav naš svet.

Oblikovanje nanosa, koji iz vode tek treba da izbije na površinu, kao da sugerise neizvesnost emocionalnog uživanja: izvesne akumulacije besa ili moći ili sile. Kao da se izriče "Ovo je pravedno!" ili "Ja sam pravedan"! A, Blaise Pascal dodaje: "Pravda bez sile je nemoćna." dok Jacques Derrida komentariše: "drugim rečima pravda nije pravda, ona nije



obavljena ako nema silu". Da li je ipak spektakl krajnji cilj, ili je to ospoljenje sile? Na koji način taloženje povezuje silu, bes i moć u odnosu na molo istine? Šta znači pozajmiti i upotrebiti pismo o kraju veka? Izbrisati trag i zatim ponuditi žeton na nasipu smisla koji treba da obeća istinu. Sve je poplavljeno, nasip je ispod vode. Ali, još je nasip. Istina umetnosti. Iz sasvim fikcionalne relacije se rađa stvarna namera potčinjavanja. Istini, pravdi, sili, besu ili moći? Toliko što se tiče mola, ne, pogrešio sam, drugim povodom Foucault je napisao "Toliko što se tiče zverinjaka." U nasipanju jedna reč dolazi pored druge reči i preko drugih reči, odnosno, jedna reč se nalazi ispod druge reči. Nasipanje fragova ili Stendhalovim rečima "lepota svrgnuta ljubavlju". U jazbini, reč je o rizomu, pacovi klize jedan preko drugog kao reči u pismu koje nije još uručeno, ali koje kao da je predato.

#### SLUČAJ, PROCES I SPEKTAKL KRITIKE

U čemu se razlikuju 'slučaj i 'proces' pisma? Na koji način 'zastupnici' zastupaju (reprezentuju) subjekta u slučaju i u procesu pisanja? Ko tada jeste prisutan ili odsutan (odložen, prebrisan, precrtan, taložen) i ko tada svoju 'razliku' (differAnce) pokazuje kao odloženi ili obrisani argument u 'procesu' potvrđujući legitimnost ili nelegitimnost 'slučaja'?

Da li 'zastupnik' ima funkciju predstave odsutnog u 'procesu' ili se dešava ono što su mislioci Port-Royal nazvali upotrebom lične zamenice: "Budući da su ljudi uvideli kako je često beskorisno i neuljudno imenovati samog sebe, uveli su zamenicu prvog lica da bi je stavili nemesto onoga koji govori: Ego, ja, mene" (Auaud i Nicole, Logika Port-Royal).

Da li 'zastupnik' udvostručava 'strah', 'grozu', 'istinu' ili 'pravdu'?

Strah je uvek od nekog ili od nečeg. Pred čim straha, strahovanje i Zašto straha: "Samo strahovanje jeste dopuštanje koje daje napasti se ovako okarakteriziranom Ugrožavajućemu" (Heidegger). A, groza je groza (tautologija). Groza je u tome da nema groze.

Zatim, Laplanche i Leclair su Freudov izraz 'Vorstellungs-Rapäsentanz' preveli kao 'représentant représentatif, a ja sam ga, delimično netačno, preveo kao 'dvostruki zastupnik'. Kako deluje 'dvostruki zastupnik'? Na koji se način udvostručava pretnja, optužba, strah, groza, posledica nagona, uticaj moći ili funkcija straha? Kako 'proces' udvaja sebe i sopstvenu protivurečnost pretvara u argument 'optužbe'? Optužiti i zatim neutralisati, zauzeti 'teritoriju' i na mestu želje pustiti 'ludi Zakon' pisma? Da li samo pisma? Udvostručavanje zastupanja/prikazivanja kao da 'slučaj gura napred ka 'procesu', a 'proces' kao da obećava spektakl koji će konstitutivno ući u pogled. Važnost pogleda? Scena pogleda ili scena za pogled? Uloga gledanog? Jedini koliko toliko uspešni film po Kafkinim romanima je film Proces. Kafka je sasvim nevizuelan. Izvan pogleda. On se čita, ne gleda se. On je akumulativan smisao potopljenog mola. Akumulirana atmosfera straha (od nekoga ili nečega) i groze (osećaj iz sebe, za sebe). Međutim, film Proces koliko toliko drži obećanje i očekivanje spektakla. Obećanje i očekivanje spektakla u filmu treba da nadoknadi onaj nedostajući vidljivi smisao istrage, progona, nadziranja, optužbe, istine, konačnog suda i izvršenja kazne. U središtu je očekivanje spektakla. Nije Josef K. junak, junak je obećanje i očekivanje spektakla 'processa'. Junak može biti bilo šta?

Ko je taj 'Treći čovek'? Ko je 'Treći čovek' na sceni? On ili Ona ili Ono? Razlika (differAnce) kao da vodi ka trećem čoveku'? Ko uzima glasove Drugih? Treći čovek, Prater ili Beč? Vin, Dunaj, Beč? Razlike. Razlučivanje čoveka, točka i grada, a možda i temporalna razlika koja ukazuje na jedno izbivanje, na odgodu odluke. Biti 'mama' scene kao 'treći dovek'? Ko je 'mama'? Ona nije na točku Pratera, ali jeste... "Rez Rez!". Viče glas iz montaže. Time se postiže udaljavanje u vremenu ka...

#### NARATOLOGIJA I DRAMATURGIJA: EFEKTI KRITIKE

Da bi 'slučaj' bio nasut pismom kritike, neka moj fikcionalni glas započne odlaganjem, još jednog, odgovora. Kao u svim 'pričama' i ovde se nalazi napomena: svi likovi su izmišljeni i svaka sličnost sa stvarnim događajima je slučajna. Laca zna da je to efekat simbolnog ili, zapravo, Realnog koje uvek nudi simbolno kao ono svakidašnje realno. Ovde je i reč o pričama iz svakodnevice. Ne, to je govor drugog. Mislite, to nije transfer, to je kontra-transfer? Pokuštvo de Sade-a i muzika nameštaja. Odlaganje i lavina reči. Ali, to je još jedno pervertiranje koje se suočava sa Greenbergovim formalizmom i zatočeništvom u 70-im. Neko je uveo u priču tu priču o zatočeništvu. Zatvor ili arhiv? Arhivirani su sjajni umetnici, a primenjena je terminološka filatelija na kolokvijalne iluzije. Numizmatika. Neko govori o batajevskom stadu? Čije stado? Marilyn Monroe kao da zabacuje njenu sasvim plavu kosu. Klajново plavo ili perika? Andy kašljuca, tada je već bio star! Aluzija ili prozivka krivca za totalitarizam? Ko je u igri sa totalitarizmom? Kako to da su rane dramatične 90-e postale tako dosadne

kasne devedesete? Mi se igramo – više Barbika dok se Ken trese od smeha. Kriterijum dosade. Ili, kriterijumi dosade. Pripovedanje nastaje kao stvaranje pripovednog teksta (poruke) polazeći od strukture (kôda). Pripovedanje je performans (izvođenje) na sceni. Postoji i izvesna logika izvođenja koja se mora otkriti nezavisno od iskustva, navika ili društvenih običaja (intriga i žargona; danas niste 'kul' ako niste u žargonu, ali u kom žargonu, čijem žargonu i gde žargonu?). Ha, 'kul'? Da, oni su osvojili funkcije transkripcije: kul, kul... Da li je transkripcija simulakrum transfiguracije? Pohvala detalju. Ne ruci, već velikom noktju. Jacques-André Boiffard ima izvesno mesto u ovoj priči. Erotizovanje nokta. Falusna logika alegorije upravlja detaljima. Žargon 'nove' elite se razlikuje od žargona institucije ili generacije ili profesije. Novinski osvrt i njegova funkcija u dramaturgiji priče. Zar samo novinski osvrt? Vest dana za putnike u autobusu. Autobusi putuju Srbijom. Autobusi će putovati. Diskurs koji je pretrpeo uticaje, ali nije. Jeste i nije, ko? Diskurs koji nije pretrpeo uticaje. Naslaga čega? Zadovoljstvo u tekstu. Da li sledi povratak Kantu i univerzalnom kriterijumu zadovoljstva? Svakako, u žargonu je da je markiz de Sade na mestu Kanta dok su pili čaj kod Madeleine. Tetka, fotografija, dvostruki tekst i intriga. Ne može bez de Sada (netranskribovano: Donatien Alphonse Francois de Sade). Načelo profinjenosti, pisao je Barthes, čini se, uvek je upravljalo markizovim sadističkim postupcima – all ne uvek i postupcima sadista. Ah, naš vaš prevedeni 'de Sad'. 'Želja' i 'slika' – dva termina koja su ostala neprevedena. I zatim, treći termin: pozicija iz koje 'ja' govorim: man. Da li su to bile reči Victora Burgina ili Madeleine? Kako, na primer, 'on', 'ona' ili 'vi' uživete u tekstu po istim kriterijumima uživanja? Da li se zadovoljstvo u tekstu može normirati i izvesti kriterijumi u žargonu? Grč definisanja. Ili beskrajno ponavljanje 'kliše'a bez reference? Ili je u pitanju strah od obaveze izricanja? U priči se razlikuju nivoi 'funkcija', 'radnje' i 'pripovedanja'. Staviti tačku. Konačna tačka. Na čemu tačka? Cvet u travnjaku. Flora. Metafora ili alegorija vode, vatre, vazduha i zemlje. Gde je izgubljen peti zeleni listić. Ah! Važno je da je zabavno, da smo veseli i da se zabavljamo. Subverzivno. Veoma urbani prizor i alegorija flore. Biopolitika: ha! Kant kazuje, a ona ne može! Katalogizirati. Arhivirati. Arhivar je u transu bakanja: ritam ponavljanja i beskrajna magijska ponavljanja reči bakanja. Kako objasniti da je na sve stavljena tačka? Kraj, nema više Tri tačke... Lepota prazničnog jutra. Zavođenje i Baudrillard? Ko polaže pravo na velike filozofe i teoretičare u modi? O kom arhivaru je reč? Seća se junakinja (gospođa ili gospođica X.Y) slikara Leonida Šejke. Junakinja i njena sagovornica (gospođa T.T.) takođe se sećaju 'novog arhivara' (po Deleuzeu). Arheologija znanja nije, uvek, i slovenska mistika. Gde su tu bajalice: ritam jezika i ritam priče se razlikuju. Flora i fauna? Citat o arhivaru – klasifikatoru: "all u taj kaos treba uneti malo reda, prikazati množinu pojava, njihovu zakonitost, izvršiti sređivanje i razvrstavanje obuhvatajući sve kategorije realnog – a to može da bude funkcija savremenog slikarstva." (Šejka). Drugi citat o arhivaru "Novi arhivar postavljen je u gradu. Ali da li je stvarno postavljen? Da ne radi po vlastitom nahodanju? Zloban svet tvrdi da je predstavnik jedne tehnologije, jedne strukturalne tehnokratije. Jedni, koji svoju glupost smatraju duhovitom, tvrde da je Hitlerov doušnik; ili bar da vređa prava čoveka (ne mogu mu oprostiti što je objavio 'smrt čoveka'). Drugi tvrde da je prevarant koji se ne oslanja ni na kakav sveti tekst i koji takoreći uopisuje ne citira velike filozofe. Neki opet sebi kažu da je nešto novo, suštinski novo, rođeno u filozofiji i da to delo krase lepota koju on osporava: lepota prazničnog jutra" (Deleuze). Mnoštvo arhivara, razlika-odloženog. Između Šejke i Foucaulta ima mnoštvo mogućnosti za arhiviranje, zar ne? Interpolacija subjektivnosti. Tu su i Jorge Luis Borges ili Joseph Cornell. Neko je skoro gledao i prepričao mi, ponovo, film "Konje ubijaju, zar ne"? Ovde nije reč o konjima, plesačima, gubitnicima ili arhivarima, već o sintagmi 'zar ne'? Ponavljanje sintagme: ZAR NE. Désir! Wunsch! Lust! U čemu je funkcija ponavljanja? Ponavljanje imenica, prisvojnih prideva, priloga. Katalizatori priče. Nesvesno. Mesec, staklo i semantika 'menstruacije'. On je izrekao 'menstrucija! Ura! Umetnost je postala kultura. Ali, svaka reč ne opisuje svako umetničko delo. Postoje tek neznatna klizanja i znatni otkloni u značenju, smislu. Zašto on ne spominje manifestaciju projekta. U manifestaciji je cenzurisani projekt. Sasvim objektivno i sasvim profesionalno korektno. Telo se desemantizuje u označiteljskom otklonu od ekrana označenih. Uvek je moguće između dva pripovedna 'prošivena boda' (point de caption) postaviti usputne priče (katalizatore, brisane tragove, nanose i nasipe). Jedna to ista priča sugerise različite 'instance'. Ko to urla na noćnog portira u hotelu u varošici W? Noćni portir, ma ne to je bio film, ali o filmu je i reč. Onda nešto tu u pismu nije u redu? Zar ne, on je nervozan i ljut. Pismo nije ukradeno, ono je zagubljeno. Lacan ukazuje da je pismo ukradeno. Nekontrolisani izliv besa, posuda i Noćni portir. Erotizirana noć. Koža i bič. Katalizatori: "Ono što čini fikciju fikcijom nije izvesna polarnost činjenica i predstava. Fikcija se ne odnosi na predstavu, ona je odsutnost bilo kakvog odnosa između iskaza i referenta" (de Man). Onaj koji ponavljajući stvara bajalicu, magijski ritam, čitanja je formalista. Kažu da jeste. Formalizam i



Šamanizam! Neko, niko. Nedostaje 'nužna veza' između formalizma i šamanizma. Da li je to bazična struktura ili to jeste zamisao tekstualne produkcije, teorijski žurnal– izam ili jedina moguća teorija? Politika tela je prisutna među označiteljima. Zatim, neokonzervativizam. Ceduljica na kojoj je zapisana sama TA presuda. Strašno je biti kvalifikovan kao 'neokonzervativac'. Ali, 'to' nije postmoderna, 'to' nije više u modi. Ko nije u modi: 'to' ili 'postmoderna' ili 'to'? Habermas je govorio o tome sa izvesnom nesigurnošću. Ili–ako–ili–možda. Neokonzervativizam i ekologija ili neokonzervativizam i formalne vrednosti ili neokonzervativizam i dekonstrukcija metafizike Ili nepoverenje u tehnički napredak ili sumnja u birokratiju? S druge strane, Woodova kritika 'konzervativizma' je sasvim, lokalno, usmerena na anglosaksonski slikarski estetizam Clementa Greenberg ili Hiltona Kramera. Možda odgovor na pitanje "Kako preuzeti 'kritiku vrednosti' od konzervativne kritike?" upućuje na to kako ne odbaciti Greenberga i formalizam. Kako Greenberga ne svesti no kôd i kôd na poruku zatim, poruku odbaciti? Greenberg je konstitutivni negativni kôd antiformalizma posle sredine 60–ih, opet, zar ne? Ali, da li je antiformalizam, danas nova akademija, akademizam, mainstream, horizont 'vladajućih vrednosti' koji je teško prekoračiti? Dogma?! Problematičan je pop–antiformalizam 90–ih! Ma ne, to je zabavno, sasvim 'kul' (transkripcija kao trag prekriva značenje prisustva). Upravljanje hardverom i softverom proizvodnje, potrošnje i razmene? Pritisak raste. Sve je pod kontrolom! Konačno na sceni je red. Da li? Na primer, Benjamin H.D. Buchloh je zapisao: "Ono što je moderno u umetničkoj sezoni 1996. godine je moda (ne više kultura 'drugih', ne više politika identiteta, čak ne ni politika roda), a situacija je toliko tautološka kao što i izgleda. Jedna nezgrapna definicija mode bi mogla biti sledeća: brza i relativno vešta konstrukcija iluzije subjektivnosti kroz objekte snabdevene industrijski dizajniranim identitetom koji se zamenjuje u skladu sa cik–lusima repetitive–prinude pretvorenim u produkciju. Druga definicija, koja je u kontradikciji sa prvom, mogla bi da bude da je moda sistem znakova u službi pokušaja da se subverzivno ja (self) artikuliše i pozicionira, sistem u kojem subjekti razvijaju i izlažu objekte suprotne sa preovladajućim pravilima ukusa i konvencija da bi se postavili u odnosu na neposrednu prošlost i sadašnjost. Obe definicije – dosadna pretnja prve i prazna obećanja druge – kao što je dobro poznato, integralni su deo definisanja polaznih tačaka avangarde i modernističke kulture od Baudelairea na ovamo. To je početak ali ne i suština. "Pritisak raste. Fondan. Marcipan. Uticaj fondana na likovnu umetnost i diktiranje scene. Označiteljski lanac razlika. Odloženi smisao post–pop–realizma. Izbor između fondana i marcipana, da li? Masovna kultura u svojoj pop ili post–pop varijanti je odgovor na sva pitanja. Da li? Moda i dizajn kao da zauzimaju mesto umetnosti; zar ne? Ili zašto da ne? Ali, gde je tu onda subverzivni kritički ili prestupnički Drug!? Dizajn je zavodljiv i sasvim neokonzervativan. Od dizajna se očekuje, ah! dopadanje ili zavođenje. Krilo anđela i subverzija?! Kako pomiriti kritički stav i logiku zavođenja/uživanja? To nije jednostavna petlja? Nešto ispada iz nategnute celine. S druge strane, Jürgen Habermas ili, nešto drugačije, Manfred Frank 'konzervativizam' vide u post (ili neo–strukturalizmu). Habermas kao 'mlade konzervativce' opisuje autore od Bataillea do Foucaulta i Derride, dok starim konzervativcima naziva Lea Straussa, Hansa Jonasa i Roberta Spaemanna, do bi na kraju locirao i 'antiutopiste' Gottfrieda Benna, srednjeg Carla Schmitta, ranog Ludwiga Wittgensteina, Zašto da ne? ili zar ne? Na koji načinin, sada, naracija postaje interpolirana diskursom o kulturi ili, čak, o politici? Helderlin sasvim precizno, 'piše' o delfinu: "Pev prirode, usred lahora Muza, kad ponad cvetova oblaci poput pramena lebde, a iznad se preliva zlatno cveće. U to doba svako biće izjavljuje svoj ton, svoju vernost, način kako se sa sobom zgllašava. Jedino razlika u načinima tada vrši razdvajanje u prirodi, pa je, tako, sve više pèv i čisti glas nego naglasak potrebe ili jezik od neke druge strane. To je more bez vala, gde gipka riba oseća zvižduk tritona, odjek rasteња u mekom vodenom bilju". Svetonazor delfina u fondanu. Autor i njegovo 'klasno' poreklo. Transparentnost svetonazora? Tu kao da Derrida dodaje: "Ali zašto glas prijatelja? Zašto ne glas neprijatelja? Ljubavnika, oca, majke, brata, sestre?" Kako objasniti ulogu oca kod Shakespearea i Freuda – ne, samo u spisima Shakespearea i Freuda? Trauma i kontratransfer iluzije u moć koja kontroliše i transfer i kontratransfer. Želja i moć! Rekli ste noć. Hamlet je među šakalima pronašao oca. Poludeli 'Zakon' i batajevska igra sa prašnjavim tragovima lutke od kaučuka. Kome su šifre čitljive? U naratologiji se ukazuje no 'ciljnu grupu'. Grupa koja je u stanju da iz poruke rekonstruiše kôd. Cover–words. "Subverzivna retorika", pisao je Frank, "kojom se ova misao (uostalom i hajdegerovska) zaodeva ne može da zavara do je tu reč o njenoj dubokoj konzervativnosti". Čije gledište? Zar ne? i zašto da ne? Gledišta se razlikuju razlučuju, a neka odlažu, druga su prebrisana, treća i nataložena. Da li alegorija svojim 'mekim' prividima usredsređenim na arhitekturu, genitalije, oružje, tatuue, fotomontaže, košarkaše, kulinarstvo, travestite, rok, film, svet, metafiziku, moć, novac ili pornografiju prikriva svoj 'stvarni' konzervativizam? Možda, zar nije danas sve u igri i sve je dozvoljeno? Možda? Da



li napad, skriva odbranu? Možda vitez štiti damu? Vrtoglavica! Dovoljno je reći: bezdan i kritika bezdana. Ubrzanje. Ponor. Kretanje kamere u dubinu. Alegorija odbrane ili napada? Ko je osvojio grad? Ah, to je kraj veka? Ne to je prošli vek, možda, all to su senke iz 'sutrašnjeg' veka. To znači da interpolirane priče ne moraju biti saglasne, ne moraju imati referencu, mogu biti trenutna funkcija konteksta. Frank i Foucault se ne mogu prosuđivati po istim kriterijumima. Naprotiv. Sintaksa meseca. Semantika 'menstruacije' i sintaksa 'meseca' se ne podudaraju. Zato je Dogen i napisao besedu o Mesecu. Lacan je insistirao na 'ne celom'. Svaki simbolički poredak pokazuje svoje 'ne celo'. Arbitrarnost znaka se pomera do arbitrarnosti priče. Nepozvani gost. Gladan ili sit. Ko? Kada? Gde? U umetnosti, u knjizi ili u samoj gradskoj raspodeli teritorija na asfaltu. Pljusak, voda se sliva i graja. Gradske 'teritorije' i ulične bande u noćnoj mori patuljka Snežane ili 'Trnove ružice'. Pepeljuga je izgubila mapu i to je ikona. Lennon i Maljevič na pikniku, gde? Košutnjak, ili Dunav ili Ada, možda Voždovac ili Dorćol? Žurka na pikniku, Lennon čita semiotiku ili gleda muhu na golom telu te žene. Njena žuta koža je na ekranu siva ili bela. Bela koža ekrana. Akumulacija pogleda u telo. Telo ne vraća pogled. Da li je 'to' Lacanovo 'mab a' (objet petit a). Maljevič se druži sa rokerima i baštovanima. Ikona je ikonički znak. Možda? Zlato, svakako. Detalji. Ikonički znak na mestu odsutnog Foucaulta – Lepota meleza. Tatu na 'skrivenom delu' tela. Ko je subjekt (junak) pripovednog teksta? Postoji li – ili ne postoji – privilegovana grupa aktera? "Roman nas je navikao", pisao je Barthes, "da, na ovaj ili onaj način, ponekad uvijeno (negativno), istaknemo jedan lik. Ali povlastica ni izdaleka ne pokriva čitavu pripovednu književnost." Oh! zato nisam tada citirao Foucaulta ili, barem, Fukoa, možda ste rekli Marxa ili Madonnu ili ikonu ili Hamletovog oca? To bi bilo dobro? Ne–neokonzervativci kao da čuvaju nevinost 'našeg' društva od njenog ili njegovog ili, čak, mog pogubnog pisanja. Ah! Izbacivanje sve većeg broja strana u što kraćem vremenu, da li je to produkcija teksta? Tekst ne govori o umetnosti, naravno. Tekst jeste jedno veliko AH. Nije Ah. Tekst je telo politike. Institucija moći. Sasvim rečnički: "A reći da je tekst produktivnost – da toj definiciji pridemo postupno, prvo spolja, kroz njen normativni aspekt – znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećivanje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegove generativne sposobnosti" (F.V.). Tekst koji odbacuje referencu i prepušta se umnožavanju likova pripovedanja ili likova u pripovedanju. Telo tada biva sasvim odsutno. Alegorija tela je bez tela. Restrikcija tela ili restrikcija prostora? Rečima Laurie Anderson: "Izvinite, možete li mi reći gde se nalazim?" Prazno označitelja prima bilo koje označeno sveta. Alegorija, kako da se čita doslovno: "Sometimes I wish I hadn't gotten that tattoo"!? Peva ona. Govori ili muca? Obelisk, rebus i alegorija. Telo kao da nije ono što pokazuje predodžba označenih sa 'fiktionalnog' ekrana ispred teksta, telo kao da jeste ono što kao označitelj prodire iza ekrana do tela–teksta. Novi trenutak i produkcija teksta. Kakav trenutak? Intrige ili pouke. Tog dubokog neiskrenog smeha koji nisam čuo davno? Zar ne? Bez solidarnosti. Kažete da se smenjuju i zamenjuju 'direktori' institucija? Sve se to odigrava u autobusu koji putuje za... i u kome vesela svita čita jedan od 'predmetnutih' članaka, a smešak se pojavljuje na strogom, izbornom i pravednom licu, ispod brka, dragog gospodina HamHam(burdera) ili X.Y–ona! Sećanja na Ludwiga? Kog Ludwiga, ma ne reč je o Noćnom portiru njegovoj senci. Senka je junak tog filma. Ne, Duchamp je pisao o senkama. Kažete Benjamin? Ma ne, Duchamp. Senke?! Svakako, to je bio St. Benjamin, onaj koji je sa von Labanom gostovao maja 1924. u Beogradu. Zaista? Alegorija! Žalobna pesma, i mehanička reprodukcija. Ne, onda to nije bio von Laban. Ili, to možda nije bio Benjamin? Sumnjičavi ste!? I sada, sasvim druga priča. Traže 'lik' za 'direktora', možda, zoološkog vrta u Atlantidi? Lik koji obećava, večiti kandidat za upražnjena mesta. Obećanje znaka. Let ptice. Hm, hm! Uloga kandidata i prvog čitaoca. Gde je sada Noćni portir? Svaki tekst ima prvog ili pravog čitaoca. Ikona. Priča je odložena u ikoni sa kojom se kultura identifikuje. I, zatim, skakač na šahovskoj tabli. Fluks i brzina skoka. Odras. Doskok. Pobednik: šah–mat. Ili, Remi? Priča i priče o kraljici u noći. Princeza od veza. Čipka i kraljica umetnosti. Da li je 'sva' umetnost čipka ili kraljica ili vez? Zev. Zove se 'to' dizajniranje. To. Izgleda da se priče lako čitaju u autobusu, na stanici, u praznom 'ofisu' na stolu prepunom hrane, ili na košarkaškom terenu. Uzbudljivo! Interesantno! Košarka i umetnost, dobra kombinacija. Ko danas, molim vas lepo, čita teoriju (sheme, grafikone, tipologije, hronologije, interpretacije), kada i Iv Alan Boa (da li?) piše kao da piše kriminalne romane (trilere), a postmodernizam više nije u optičaju. Pa ovo pisanje je pisanje trilera. Ne, ovo je 'suva' ili 'mokra' teorija. I, zatim, sasvim ozbiljno (čuje se glas suflera): ovo je produkcija. Sufle. Bajalice ili vriska diskažokeja. Sasvim sigurno! Ikonično, ltd... Tipičan primer 'performativa': uloga performativa u pripovedanju jeste stvaranje 'slučaja'. Postoji jedino intervencija pripovedača, čin koji dobija svoj smisao izvršenjem u konkretnom prostoru i vremenu teksta. Uklapanje nevidljivih ekspanzija u distorzije 'ukradenog' pisma.



Ko je ukrao pismo? Ko je ukrao pismo? O krađi pisma na kraju veka zna Poe ili mama? Ma ne to je Lacan, gospode, kako ne shvataš to je bio Derrida? Ali, i Poe i Lacan i Derrida – gde su oni? Oče 'zakona', pisao je Joyce, gde su oni? Tekst u produkciji se, za razliku od tradicionalnog romana, razlikuje od sna, liči na 'slučaj' ili 'proces'. Spektakl. Smisao je u logici koja se ispoljava, iskušava i zadovoljava u politici. Zadovoljava, šta? Na primer, on je ispisao priču o zidanju Kineskog zida. Da li je reč, tada, o mapi i teritoriji na koju se mapa odnosi, ili samo o zidu? "Zadovoljstvo u zidu" pevaju ikone. "Let it be"! Neko drugi je zapisao da je "Kina pokretna mapa", a onaj treći ili četvrti, što je zaista pisao priče, pisao je o Parizu kao 'o pokretnom prazniku'. Voleo je nju koja je volela nju. Išao je u Afriku i lovio je lavove. Moj, stari prijatelj, pisao je pesme o gladnim lavovima. "Moj" – šta to reč znači? Prvo lice jednine je ovde treće lice množine? A rod? Praznik i, sasvim, kratak zaključak iz naratologije: "Jučer sam izašao iz kuće da bih uhvatio vlak u 8,30 koji stiže u Torino u 10. Uzeo sam taxi koji me je odvezao na stanicu, tamo sam kupio kartu i uputio se na odgovarajući peron; u 8,20 popeo sam se na vlak, koji je krenuo na vrijeme i dovezao me u Torino." Ili sasvim pojednostavljeno: povezivanje razdvajanje je neophodno za tumačenje strukturalnog odnosa pripovesti. Ona se nasmešila, vratila mu je rukopis i rekla, ali ja nisam to vaša junakinja Orsone? Ona druga se nasmešila i rekla, ali to nije bio Orson, to je bio Theodor i on je govorio o nasilnom zaboravljanju devetnaestog veka? Kog veka, uzviknuo je on, i izašao u hladnu kišovitu i vetrovitu noć. Košava je duvala po pustim ulicama malog grada. Noćni portir je neutešno plakao, zar ne?

#### KRITIKA I MATERIJALNI APARATUSI

Ponovo, u pitanju su posrednici i posrednici posrednika u odnosu na neku naraciju. Sada, ta naracija nije neka pojedinačna fragmentarna priča povezivanja i razdvajanja utisaka svakodnevice, već ispitivanja kritike. Kritika se ukazuje kao 'priča' (a kritika o kritici kao naratologija pripovedanja ili naratologija kritike u tenzijama samog predočavanja umetnosti):

(i) Sasvim primarno: "odnos između kritike i umetnosti možemo da koncipiramo kao odnos između produkcije i potrošačevog odziva na to produkciju, odnosno, na njene produkte, preko kojih se produkcija determiniše kao smisaona (značenjska) produkcija" (Rotar). Reč je o empirijskom nivou posredovanja sa feed backom koji se analogno Foucaultu može nazvati 'diskurzivna praksa'. Rotar izvodi stav: "Dakle: s obzirom na empirijski postulat komunikacionog modela možemo da kažemo da se kritika isto kao feed back odnosi na umetnička dela i preko njih na umetnost, to znači da se na umetnička dela odnosi kao rekonstrukcija i potvrda ograde umetnosti".

(ii) Kritika je spoznaja transformacije tela u istoriju posredstvom govora i time u misli (rečeno analogno Sollersu, Sur le materialisme). Kritika se ne vidi 'samo' kao direktni informacioni model, već kao 'praksa' saznavanja umetnosti i odnosa umetnosti i predočavanja umetnosti. Kritika kao oblik razmene 'znanja' je konstitutivni, ali ne i teleološki, prostor u kom subjekt može zauzeti stav da bi govorio o predmetima kojima se bavi u svom diskursu (instituciji), bez obzira da li je u pitanju transcendentna delatnost ili empirijski horizont razumevanja. Tu se s pravom pojavljuje i Filiberto Menna, sa konceptom 'kritike kritike', odnosno, sa pitanjima o strukturi i konceptu kritike u odnosu na institucije kulture i umetnosti, odnosno, teorije, nauke i filozofije.

(iii) Naspram, ovako, postavljenim zamislima, stoji ontološka teorija umetnosti Arthura C. Dantoa, koji je gotovo nevišaljivo tvrdio da svet treba da bude pripremljen za određene stvari, svet umetnosti ništa manje od stvarnog sveta. Kritika i njena 'regulativna' funkcija ne vidi se ništa manje saučesničkom ili konstitutivnom, nego uloga Stvaraoca (sa velikim početnim slovom S). Kritika, tada, nije samo reakcija na efekat i reakcija reakcije od efekta ka umetnosti, već i figura konstitucije sveta umetnosti, zapravo izvesni diskurs naddeterminacije. Primene Foucaultove zamisli 'diskurzivne prakse' (institucije) i 'sveta umetnosti' Arthura Dantoa pripadaju različitim, u izvesnom smislu suparničkim, teorijskim školama, ali akumuliraju blizak (nikako podudaran) odnos prema važnosti i ulozi okruženja (konteksta, sveta, ambijenta, kulture, društva) u pojavljivanju, recepciji i razumevanju dela. Ne bez razloga, na primer, Charles Harrison predočava umetnost modernizma posredstvom dva glasa. Prvi glas ukazuje da je delo izraz slobode, individualnosti, neizrecivog, odnosno, da stvaranje prethodi diskursu. Na primer, Jackson Pollock je govorio da stvara sliku kao što priroda stvara. Naprotiv, drugi glas ukazuje da je prvi glas, već predstava orijentisana prema izvesnoj 'ideologiji' (uverenju, politici kulture). Odnosno, da je svaki glas stvaranje izvesne predstave. Ili, sasvim teorijski, prividna netransparentnost jednog umetničkog dela, ne znači da ono nije nastalo u okviru nekog diskursa (institucije, aparatusa, konteksta) razlikujućih gledišta (uverenja, pozicija, upisa, restrikcija, ponuda, identifikacija) i do stvaranja semantički efekat koji je u međuo odnosu sa drugim tekstovima društva, kulture i umetnosti.



Ovako skicirane zamisli kritike vode nas pitanjima o konceptima 'nacionalne likovne kritike' u doba postsocijalizma. Ka pitanju 'nacionalne kritike' usmerio mi je pažnju spis D.R. (verovatno Brace/Draga Rotara) O likovni kritici (1975) kojim se postavljaju izvesna kritična pitanja o 'nacionalnoj kritici' u doba realnog ili samoupravnog socijalizma. U pitanju su odnosi činjenica i fikcija. Umetnost i 'nacionalna kritika' u doba postsocijalizma se ne može identifikovati u svim državama nekadašnjeg realnog socijalizma na identičan ili, čak, sličan način. Potrebno je teorijski prikazati sheme (rešetke) odnosa unutar kulture, zapravo, učiniti tekst kritike transparentnim u odnosu na aktuelno ideološko polje u kome se javlja.

U prvom koraku termin 'postkomunizam' ili 'postsocijalizam' je uveden kao konceptualna inverzija termina 'postkapitalizam' Fredrica Jamesona. Termin se odnosi na posebne regionalne kulture koje umesto 'globalnog' identiteta 'socijalizma' ili 'zapadnog modernizma' bivaju, najčešće, zakošeno 'centrirane' u odnosu na 'internacionalni' ili 'trans' kapitalizam, odnosno, u odnosu na regionalne (provincijalne) tradicije ili različite aktuelne ili potencijalne razvoje ili dešavanja umetnosti u korespondenciji sa zapadnim 'modelima'.

Na primer, ruski/sovjetski postkomunizam kao okvir umetnosti i kritike obuhvata nekoliko odvojenih (među sobom razlikujućih) praksi od disidentskog Soc Arta preko emancipujuće umetnosti perestrojke do nihilističkog novog akcionizma. Tu postoji i jedna 'imperijalna' crta produktivnih moći velike kulture. Ona paradoksalno, sopstveni 'politički poraz' istovremeno pokazuje kao: – ironijski otklon od binarne uslovljenosti modernizma: od suprotstavljenosti komunističkog i kapitalističkog modernizma (utilitarnog i autonomnog izraza), – a s druge strane, sopstveni ironijski otklon, sasvim postmoderan, nudi kao traženu robu. Ali, tražena roba je istovremeno i ulog u kontinuitet ruske tradicije i njene reaktuelizacije u tržišnom, nacionalnom i metafizičkom smislu 'svetske kulture' ili 'kulture Zapada'. Dešava se da 'velika kultura' kritiku koja izgleda kao direktni import poststrukturalizma apsorbuje u svoj domen uticaja. Kao da se dolazi do predistorije poststrukturalizma u formalizmu i, još, važnije u konkurentskoj vezi uticaja simbolizma i kubofuturizma na hegemoni modernizam Zapada. Drugim rečima, šta čine knjige Borisa Groysa i Mihaila N. Epsteina? Na prvi pogled, one jesu dobra egzotična roba za 'gladno' zapadno tržište. S druge strane, one jesu konstituisanje javnog (internacionalnog ili transnacionalnog) metajezika koji uspostavlja 'rešetku' (ili modernistički rečeno: 'raster') legitimnog metajezika za kulturu i umetnost postsocijalizma u Rusiji. U pitanju je 'borba' za javni, od nacionalnog ka internacionalnom, metajezik. Pri tome, postignuti 'internacionalni' status metajezika obezbeđuje i uticaj 'nacionalnog' metajezika kritike. Jedan 'pojedinačni fragmentarni jezik' postoji samo kao 'jezik' u odnosu na 'druge jezike', pri čemu je u odnosu na postojeći, fikcionalni ili fantazmatski uveden metajezik. Metajezik je istovremeno i oruđe i slika pojedinačnog fragmentarnog jezika i kriterijum legitimnosti odnosa jezika. Kritika (ili teorija) konstituiše mrežu odnosa metajezika na širem planu od nacionalnog očekivanja efekta. Takav stav je sasvim transparentan, čak i stavljen na sam početak, na primer, knjige Mihaila N. Epsteina Postmodernizam: "U savremenim diskusijama, postmodernizam se obično tumači kao poseban zapadni fenomen, koji, ako i ima veze sa nezapadnim kulturama (kao što je, na primer, japanska kultura), onda je to samo zbog njihove neizbežne progresivne vestemizacije. U ovom radu biće reči o onim zakonima kulturnog razvitka XX veka, koje možemo smatrati za zajedničke i Zapadu i Rusiji, bez obzira na to što je u to doba Rusija prekinula vezu sa zapadnim svetom i suprotstavljala mu se. Upravo 'revolucionarnost' Rusije prema Zapadu upisuje je u revolucionarnu paradigmu XX veka, koja je zajednička i Zapadu."

Ako se pogleda status postsocijalizma u drugim državama nekadašnjeg 'Istočnog bloka' zapaziće se i proces ka obrtu iz postsocijalizma u postkapitalizam. Taj proces se najkarakterističnije odigrava u Češkoj i Sloveniji. Zadržaću se na 'tranzicijskim procesima' u Sloveniji čiju teorijsko-umetničku situaciju bolje poznajem. Karakterističan pristup je Juraja Mikuža (Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost), koji na primer, slovenačku umetnost posle Drugog svetskog rata vidi u otklonu od socijalističkog realizma ka zapadnoj umetnosti, sa izuzetnim naglaskom na egzistencijalističkom 'prošivenom bodu'. U metakritičkom smislu je ukazano na otklon od visoke državne umetnosti ka visokoj autonomnoj umetnosti modernizma. Ovakva pozicija ukazuje na 'razinu' koja se dalje ostvaruje kroz konceptualnu umetnost i slikarski formalizam ka visokom estetskom eklektičnom postmodernizmu, itd. Naprotiv, pozicija Slavoj Žižeka je ekskluzivna jer on kao teoretičar (filozof, teoretičar kulture, praktikant teorijske psihoanalize) u jednom trenutku postaje 'internacionalni autor' (pisac koji objavljuje i biva citiran u SAD – zapravo koji egzistira u svetu postkapitalizma). On istupa iz nacionalne kulture, 'transcendira' je do univerzalnog primera, integriše je u svet Drugog i time, tek, kao legitimizovani eho biva vraćan nacionalnoj kulturi. On je više ne predočava, već je ver-



ifikuje, čini legitimnom u odnosu na Svet (ma šta reč 'sve' značila). Efekat 'eha' ima svojstvo spoljašnjeg metajezika koji garantuje (daje legitimnost) nacionalnoj kulturi u odnosu na preobražaj postsocijalizma u postkapitalizam. Teorijski garant za postkapitalizam i njoj odgovarajuće umetnosti u Sloveniji jeste kritički i subverzivni diskurs pisca o kulturi Slavoj Žižeka. S treće strane, Marina Gržinić (videti, na primer, knjigu, Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializem in retro-avantgarda. Teorija, politika, estetika 1997–1985) paradigmu 'drugog' u odnosu na Zapad, kakva je anticipirana u ruskoj umetnosti Soc Arta ili perestrojke, odnosno, retroavangardi slovenačkog pokreta NSK (Neue Slowenische Kunst), preobražava u posebnu i izuzetnu produkciju postsocijalizma. Time se postsocijalizam postavlja kao paralela Trećem svetu ili postkapitalizmu i iz njegovog okvira se izvodi i ikonografska mogućnost drugačije umetnosti (umetnosti kao drugog). Ovaj model je primenjen i na 'slučajeve' hrvatske umetnosti (Mladen Stilinović) ili srpske umetnosti (anonimni umetnik). Dok, na primer, Aleš Erjavec zamisao postsocijalizma globalizuje do svetskog fenomena. Svakako, naspram ovako identifikovanih modela postoje i modeli različitih modernizama i modernizama, postmodernizama i postmodernizama, odnosno, 'nacionalnog stila' (ma šta to značilo od etničkog do religioznog identiteta). Izlazak iz postsocijalizma ka postkapitalizmu, u slovenačkoj kulturi vodi iz čudnog (artificijelnog) spoja visoke zapadne umetnosti postmoderne (kakvu zastupa na primer Moderna galerija u Ljubljani) i 'same' umetnosti postsocijalizma kakvu produkciono zastupa grupa Irwin (NSK) ili teorijski iznutra Marina Gržinić ili spoja Slavoj Žižek i Aleš Erjavec. Ovim složenim kretanjima se obezbeđuje metajezicka legitimnost i svakog pojedinačnog 'diskursa' (institucije, aparatusa) u slovenačkoj umetnosti.

Ako sada pogledamo 'nacionalnu kritiku' u Srbiji u doba postsocijalizma, videćemo jedan paradoksalni niz 'mikrosvetova' koji se odvajaju od pojma jugoslovenske moderne (i postmoderne umetnosti). Kao prvo, zadržaću se na terminu 'postsocijalizam'. Postsocijalizam u srpskom društvu se upisuje kao jedan zamrznuti trenutak političke smene dva sistema. Taj trenutak kao da traje, već (ili tek) deset godina. Socijalizam još postoji, a ne može se reći da je kapitalizam nastao, itd. U takvoj situaciji postoji 'trauma' jugoslovenstva koja je direktno povezana sa 'svešću o modernoj' i sa izvesnim institucijama koje su u poslednjoj deceniji restriktivno 'precrtavane' (Muzejom savremene umetnosti i Studentskim kulturnim centrom). U takvoj situaciji 'nacionalna kritika' je uspostavljena u rasponu od ksenofobičnog provincijalizma koji se gradi kao 'diskurs' antimodernizma do fantazmatškog i još nerealizovanog diskursa 'obnove' (restauracije) koji sintetički interpretativno povezuje intimizam između dva svetska rata, socijalistički estetizam 50-ih, umereni modernizam 50-ih, 60-ih i 70-ih i umereni postmodernizam 80-ih u jedinstven kontinuum moderne prosvetlene građanske kulture. Izvan identiteta 'nacionalne kritike' ostaju sasvim različite opcije koje se ne uklapaju u date sheme. Pri tome, antimodernizam isključuje sve druge opcije težeći jedinstvenom ili čistom ili homogenom, ali ne i hegemonom, modelu 'izvornog' izraza (ma šta to značilo). Linija 'umerene' kritike bira iz onog što je isključeno, gradeći selektivna predočavanja kontrolisane hegemonije. Antimodernistički koncepti se konstituišu oko koncepta umetnosti zasnovanog na univerzalnim vrednostima tradicionalnog nacionalnog ili religioznog ili, retko, evropskog mita, a 'umereni' koncepti se zasnivaju na ideji autonomije umetnosti koja svojom netransparentnošću potiskuje 'duboka' uverenja u ono metafizičko neizrecivo, ali delujuće. Zato današnja 'nacionalna kritika' ne uspostavlja 'društveni ugovor' o 'pluralnom postgrađanskom' ili 'civilnom' polju ideoloških pozicioniranja diskursa (institucija) kritike, već uspostavlja selektivnu 'matricu' identiteta. Paradoksalno 'nacionalna kritika' (kao mehanički zbir svih kritičkih diskursa u Srbiji) danas ima 'nacionalni' i 'nenacionalni' vektor. Takođe, uočava se i još jedan paradoksalni aspekt zatvorenog društva: odbijanje svakog pokušaja uspostavljanja meta-legitimnog diskursa u odnosu na spoljašnji 'sistem' (mnoštvo sistema) internacionalne ili transnacionalne umetnosti i njene teorije. Kao da nastaje atmosfera simuliranog 'stanja duha' realsocijalističke kulture 50-ih ili 60-ih u Istočnoj Evropi. Zato, središnje pitanje ove rasprave jeste konstruisanje drugačijeg legitimnog metajezika (jezika koji obezbeđuje metalegitimnost 'raskolima'):

– 'otvorenog društva', a to znači društva koje se ne izjašnjava samo deklarativno za pluralizam, već stvara 'aparatus' koji čine pluralizam mogućim i time čine prisutnom umetnosti sasvim neuporedivih pozicija, i

– 'nacionalne kritike' koja svojim metanaracijama može da dozvoli svaki ekstremni gest kao gest imanentan sopstvenoj zajednici, a ne da eliminiše pravo celokupnoj modernosti, – pri tome, pluralizam nije 'bašta sa hiljadu cvetova' ili 'sabornost' zabludelih svetova, već pravo (legitimnost) na postojanje 'raskola' (differend): "Za razliku od spora, raskol bi bio takav slučaj rasprave između (najmanje) dve strane koji ne bi mogao pravedno da se razreši, jer nedostaje pravilo rasuđivanja primenljivo na obe argumentacije.



To što je jedna argumentacija legitimna, ne znači da druga nije. Ako bismo, međutim, isto pravilo rasuđivanja primenili na obe, da bismo njihov raskol razrešili kao da je u pitanju spor, jedna od njih (najmanje, a obe ako nijedna ne dopušta to pravilo) pretrpela bi nepravdu.”

I na kraju zadržaću se na izvesnim tehničkim i terminološkim napomenama!

Kako izgleda rasprava 'statusa kritike' (nacionalne kritike) teorijski predočene u njihovom aktuelnom ideološkom polju. Reč 'polje' se ovde razume dvostruko: (1) kao odnos indeksa (lokacija, pozicija, identiteta) u intertekstualnom poretku 'nacionalne kritike' i zatim, 'internacionalne kritike' (ovo je blisko zamisli 'indeksa' kako je izvedena u grupi Art&Language ranih 70-ih godina, ali i pitanju mesta 'činjenice umetnosti' u okviru sistema umetnosti, na primer, kod autora kao što su Starobinski u književnosti ili Menna u likovnim umetnostima), i (2) polje odnosa koje karakteriše neku diskurzivnu formaciju jeste mesto na kome se mogu opažati, na koje se mogu smestiti i unutar koga se mogu odrediti simbolizacije i njihovi učinci (ovo je blisko zamisli 'polja' u Arheologiji znanja Foucaulta).

A, ideologija (od Althussera do Žižeka) jeste materijalni sadržaj (content) i okvir (context) oblikujućeg (semantičkog, aksiološkog, političkog, egzistencijalnog) smeštanja polja, u našem slučaju, polja kritike. Zato se ideologija opisuje kao složeni međuodnos 'delatnih ideja' (teorija, konvencija, uverenja, procedura argumentovanja, vrednosti). Ideologija je izvesno ospoljenje i zato se govori o materijalnosti ideologije, odnosno, o ideološkim 'aparatusima' koji su u 'srcu' društvene realnosti. Zato, 'polje kritike' jeste mesto materijalizacije i ritualizacije diskursa kojim telo biva dovedeno do istorije u govoru koji se odslikava u mislima. Ti procesi se odigravaju u 'aparatusima' ili 'institucijama' koje čine mogućim da se 'subjekt' (kritičar, umetnik, istoričar, posmatrač–uživalac, kupac, prodavac, kolekcionar, arhivar) oseća kao 'osoba' koja ima svoj slobodni, izvorni, gotovo prirodni, doživljaj. Zato, nema neutralnog deskriptivnog sadržaja: svaka deskripcija (oznaka, imenovanje, etiketiranje, klasifikovanje, alegorijsko ili metaforično posredno zborenje) jeste već trenutak primene izvesne argumentacione sheme. Tako da kritika kao diskurzivna praksa obuhvata različite discipline ili nauke ili prakse, i prolazi kroz njih i grupiše ih ponekad u neočigledno jedinstvo. Diskurzivne prakse nisu načini proizvodnje diskursa. One se uobličavaju na tehničkim skupovima, u institucijama, u she–mama ponašanja, u tipovima prenosa i difuzije, u pedagoškim oblicima koji ih u isto vreme nameću i održavaju. One su u izvesnom odnosu želje za znanjem, što ih približava filozofiji (posredniku) ili želje za telom sto ih približava umetnosti, tačnije, umetničkom delu (objektu).

#### Izabrana literatura:

- Braco Rotor, O triadi: umetniška kritika /umetnost/ zgodovina, *Razprave Problemi* it. 106–107, Ljubljana, 1971.
- D.R., O likovni kritiki, *Razprave Problemi* št. 147–149, Ljubljana, 1975.
- Nenad Mišćević, Bijeli šum. Studije iz filozofije jezika, Dometi, Rijeka, 1978.
- Rolan Bart, Sad, Furije, Lojola, 'Vuk Karadžić', Beograd, 1979.
- Jacques Derrida, Istina u slikarstvu, 'Svjetlost', Sarajevo, 1988.
- Ukradeni Poe (Poe, Lacan, Derrida, Johnson, Žižek), *Analecta*, Ljubljana, 1990.
- J. Laplanche, J.–B. Pontalis, *Riječnik psihoanalize*, AC, Zagreb, 1992.
- Vladimir Biti (ed), *Suvremena teorija pripovedanja*, Globus, Zagreb, 1992.
- Umberto Eko, *Umetnost i lepo u estetici srednjeg veka*, Svetovi, Novi Sad, 1992.
- Žak Derida, *Razgovori*, Književna zajednica, Novi Sad, 1993.
- David Carroll (ed), *The States of 'Theory'*, Stanford University Press, Stanford CA, 1994.
- Žak Derida, *Sila zakona. Mistični temelji autoriteta*, Svetovi, Novi Sad, 1995.
- Slavoj Žižek, *Mapping Ideology*, Verso, London, 1995.
- Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of George Bataille*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1995.





**PRESTUPNIČKE FORME DEVEDESETIH**  
**POSTMODERNA I AVANGARDA NA KRAJU XX VEKA**





## UMETNOST U ZATVORENOM DRUŠTVU U USLOVIMA KULTURNE GLOBALIZACIJE

### JEŠA DENEGRİ

Ukoliko se zbivanja na ukupnoj umetničkoj sceni poslednjih godina označe tačkama koje obeležavaju izložbe Magiciens de la Terre (Pariz 1989), Motteplici Culture (Rim 1992), Venecijanski Bijenale 1993. Bonita Olive pod nazivom La coesistenza dell'arte, do prošlogodišnjeg Celantovog bijenala s tezom Futuro Pressente Pasato i kaselskih Documenta – a odreda na tim izložbama zastupane su ideje multikulturalizma, transnacionalnosti kulture, kulturne globalizacije, koegzistencije umetničkih sredina, savremene umetničke scene kao beskrajne galaksije i sl. – pitanje koje se odmah nameće jeste pitanje gde se u tim zbivanjima nalaze dometi i doprinosi sadašnje jugoslovenske umetnosti za koju je u periodu 1992–95, s razlogom rečeno da je posredi „umetnost u zatvorenom društvu“. A ta odrednica važi ne samo za pomenuti period nego i za godine koje mu neposredno prethode i slede, dakle važi za cele devedesete koje su u ovim prostorima bitno obeležene ratom, teškom ekonomskom i moralnom krizom, izolacijom, pogubnim egzodusom obrazovane mlade generacije, sve to s nesumljivo negativnim posledicama po likovnu umetnost za koju ovde ni u nekadašnjim normalnijim okolnostima nije bilo dovoljno podsticajnih uslova i povoljne klime. No iako su silom prilika na koje ne mogu da utiču odsutni (uz malobrojne iznimke) sa scene globalnih zbivanja, umetnici ove sredine u odmaklim devedesetim misle i rade u skladu s idejama i osećanjima sopstvenog istorijskog trenutka, faktički su deo multikulturalne svetske umetničke situacije, s tim što u svom delovanju prvenstveno i suštinski odgovaraju na specifične izazove koje im nameću duhovne i materijalne koordinate njihovog postojanja.

Kada je na italijanskoj umetničkoj sceni Renato Barilli izveo prvi presek kroz produkciju poznih osamdesetih i ranih devedesetih (na izložbi Anni Novanta, Bolonja 1991) konstatovao je u većini te produkcije otklon ka „povratku modernizmu“ (ritorno del modernismo) koji je nazvao neo-moderno, a ovakav otklon uskoro postaće opšte mesto kritičkih imenovanja koja se bave izjednačavanjem jezičkog i ideološkog sklopa umetnosti u poslednjoj deceniji veka (za primer i usporedbu: na nemačkoj sceni tome je srodan Klotzov pojam „druga moderna“ – Zweite Moderne). Dodajmo k tome da otprilike u isto vreme Carolyn Christov-Bakargiev piše o „povraćaju“ (recupero) iskustava arte povere, konceptualne umetnosti, fluxusa, sve do minimalizma, dakle odreda (pozno)modernističkih praksi aktualizovanih u devedesetim godinama, naglašavajući pritom da se taj povratak sada vrši bez podgrejavanja poverenja u pojmove „originalnosti“ i „autentičnosti“, u „linearni progres“, najzad i u utopijsku projekciju socijalnog postojanja u koju su očito preterano idealistički nekada verovala istorijske avangarde. Ali – dodaje isti autor – dok se u ranim osamdesetim fenomen „povratka redu“ (ritorno all'ordine) neoekspresionističkog slikarstva ukazivao kao „prekid“ (rottura), danas je evidentno da je to slikarstvo bilo samo jedna „zagrada“ (parentesi) pre i posle koje traju brojni i burni jezički i medijski eksperimenti na tragu spoznaja i tekovina istorijskih avangardi čije gotovo neiscrpno nasleđe i u devedesetim ostaje od presudnog značaja za permanentne rekonstrukcije i reanimacije krvotoka umetnosti pri samom kraju ovog veka u kojemu upravo pojam avangarde (s dodacima neoavangarda, postavangarda) čini onaj ključni sklop fenomena po kojemu se prakse i ideologije umetnosti XX veka temeljno razlikuju od sviju ostalih i prethodnih istorijskih razdoblja.

Veoma teško je i faktički nemoguće uspostaviti neku preciznu jezičku tipologiju i topografiju globalne umetnosti devedesetih (umetnosti nakon poslednjih tendencija i pokreta kao što su italijanska i internacionalna transavangarda Bonita Olive i novi nemački ekspresionizam), no simptomi koje bez iznimke uočavaju analitičari recentnih umetničkih zbivanja jeste konstatacija o „hlađenju“ subjektivne ekspresije u slikarstvu, reafirmacija koncepta i pojava objekata s izrazitim mentalnim svojstvima, enormno širenje novih medija i najnovijih tehnologija kojima se savremene umetničke prakse provode u delo. Sam Bonito Oliva će utvrditi da posle rane (za koju on kaže još i „vruće“ – calda) transavangarde s početka osamdesetih sledi hladna transavangarda (La transavanguardia fredda), Celant će insistirati na tome da posle neoekspresionizma ranih osamdesetih sledi neekspresionizam (inespressionismo) kao oznaka za umetničku klimu od sredine osamdesetih i tokom devedesetih (s protagonistima kao što su Davier, Schutte, Vercruyse, Steinbach, Bagnoli, Salvatori, Spalletti), Barilli će pak za otprilike isti period i srodnu produkciju predložiti termin hladni barok (barocco freddo) podrazumevajući pod time pojave koje imenuje novo geometrijsko slikarstvo (s amblematskim ličnostima kao što su Halley na američkoj i Forg na evropskoj sceni), neokoncept, te tvrdi i meki objekt (l'oggetto hard, l'oggetto soft) u duhu izrazito konceptualizovane upotrebe modifikovanog principa ready-madea (predstavnicima ovih pojava, po njemu, su Leccia, Armleder, Bickerton i dr). A Christov-Bakargiev ne poseže ni za kakvim imenovanjima aktuelnih pojava nego naprosto navodi imena autora za koje poseduje razloge da ih smatra protagonistima





umetnosti poslednje decenije (Steinbach, Vaisman, Sherman, Koons, Kruger, McCollum, Holzer, Levine, i dr, u Sjedinjenim Državama, te Mucha, Forg, West, Opie, Kapoor, Lavier, Trockel, Lecia, Munoz, Solano, Vercruysse, Bagnoli, Salvatori, Spalletti i dr. u Evropi, potom do mlađih i još kasnijih kao što su Kiki Smith, Hill, Wall, Cady Noland, Hirst, Kelley, Cattelan i dr), a ko ima barem parcijalnog uvida u produkciju ovih autora zapaziće, zapravo, sam o kojim se i kakvim rasponima izražajnih jezika i postupaka radi u ovim do krajnosti disperzivnim i do maksimuma raznolikim umetničkim praksama s kraja veka i kraja milenijuma.

Iako zbog poznatih razloga odvojena od pomenutih događaja, jugoslovenska–srpska–vojvođanska–beogradska umetnička scena devedesetih – naravno u granicama sopstvenih raspona i dometa – ispoljila je u proteklom periodu neke generalne koincidencije s određenim problemima i idejama istorijskog trenutka. Pokazalo se, naime, da su višegodišnje umetničko iskustvo nataloženo u memoriji sredine, možda upravo zbog specifičnih prilika pojačana vitalnost i potreba za dokazivanjem ovdašnjih umetnika uslovili njihovu zadivljujuću otpornost na sve teškoće, te otuda svi koji su u domaćim umetničkim zbivanjima devedesetih uzimali učešća ili ih samo pratili saglasni su u zaključku da su zbivanja na toj sceni tokom proteklih godina bila iznenađujuće intenzivna, uzbudljiva, principijelno i faktički pluralistička, što je i prirodno vrlo polarizovana, polemička, kompetitivna, ponekad čak i otvoreno konfliktna. Kao što je takođe prirodno, ne postoji niti može da postoji neki jedinstveni i usaglašeni pogled na zbivanja na toj sceni, takvi pogledi danas su mogući jedino na osnovu parcijalnih ali i kritički utemeljenih pojedinačnih uvida svakog ko se poduhvati da ta zbivanja razabire i interpretira iz sopstvenih tačaka gledišta.

Prvi pokušaj kritičkog iščitavanja zbivanja o kojima je reč obavljen je na izložbi Rane devedesete: jugoslovenska umetnička scena (Novi Sad i Podgorica 1993), smotri koja je imala za cilj da ukaže na činjenicu definitivnog okončanja nekađšnjeg jugoslovenskog umetničkog prostora poznih osamdesetih i prelaska u sadašnji (tadašnji) novonastali jugoslovenski umetnički prostor ranih devedesetih. Izložba je uglavnom okupila pripadnike „generacije devedesetih“ i saglasno tome predstavila je izražajne jezike kojima se oni u tom trenutku služe, mada nije insistirala na tvrdnji da su jedino pripadnici te generacije isključive relevantne osobe na umetničkoj sceni početka decenije, što će uostalom kasniji događaji tokom te decenije svakako potvrditi. Ali stoji činjenica da je ulazak u devedesete bio u ovoj sredini obeležen nastupom niza novih ličnosti koje su se upravo tih godina određenije ispoljile i potom razvile, a u skladu s time predložen je raspon pojava u kontekstu tadašnje srpske umetnosti imenovan uslovnim terminima kao što su nova beogradska skulptura, tehno instalacije, novo apstraktno slikarstvo i novo figurativno slikarstvo. U svim ovim segmentima scene ranih devedesetih u većoj ili manjoj meri evidentan je raskid ili barem otklon od tipičnih postmodernističkih neoekspresionističkih idioma prve polovine osamdesetih ka sažetijim i hladnijim, u osnovi neekspresionističkim formulacijama, što će u skladu sa zbivanjima u istovremenim svetskim umetničkim prilikama biti simptom koji će već uskoro dati povoda za pojavu teza i rasprava na temu odnosa moderna–postmoderna–neomoderna u domaćim prilikama i načinima tumačenja ovih (i tome srodnih) generalnih teoretskih paradigmi.

Skretanje od još uvek tipično postmodernističkog načela jezičkog pluralizma primenjenom u koncepciji i izboru učesnika izložbe Rane devedesete ka izdvajanju pojave i protagonista neo ili druge moderne u domaćim umetničkim prilikama obeležena su sredinom decenije ekskluzivnijom selekcijom aktera i eksponata izložbe Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma (Novi Sad 1995–96, Beograd 1996). U uvodnom tekstu autora ove izložbe u katalogu izričito je naglašeno: „Umetnost na kraju XX veka nije moguće opisivati na osnovu jednostavnih (dijalektičkih, pravolinijskih) smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. U pitanju su složene produkcije: (1) u kojima se odnosi modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljenih i prožimajućih aspekata, i (2) koje nisu usmerene samo na stvaranje dela, već svako delo realizuje i posebni mogući svet umetnosti“ (M. Šuvaković). A ta teza argumentovana je primerima iz praksi sedmoro umetnika u čijem radu u tom trenutku prevladavaju reduktivne operacije u područjima monohromnog slikarstva, tehno instalacija i u multimedijalnim zidnim ili podnim postavkama u kojima se odreda razabire da je problematika samoznačavajuće forme (ili antiforme) kao karakteristične modernističke tekovine bila u devedesetim iznova i vrlo primetno aktualizovana. Naravno, sve to bez regresije u poznomodernistički formalizam, posebno ne u dominantni lokalni esteticizam, nego i dalje s prevagom na mentalnom pristupu kao evidentnom tragu i dragocenom iskustvu nove umetnosti sedamdesetih. A da su u nešto sažetijem krugu istih umetnika paralelno s ovim neikoničkim postojali i radovi s ikoničkim (predstavnim, medijskim, telesnim, alegorijskim) svojstvima pokazala je izložba Retoričke figure devedesetih (Beograd,



kraj 1996) u kojoj je još primetnije nego na prethodnim Hijatusima došao do izražaja privremeni siromašni fizički status umetničkog objekta (izrađenog od potrošnih industrijskih materijala, uz upotrebu fotografije i videa), što je dalo povoda da se posle odustajanja od te teze u osamdesetim još jednom uvedu u opticaj tvrdnje koje su na osnovama iskustva nove umetnosti sedamdesetih zagovarale tezu o postojanju i daljem trajanju nekonformističkog mentaliteta „druge linije“ u aktuelnom domaćem umetničkom kontekstu.

Radikalizacija teze o mogućem kontinuitetu „druge linije“ na sceni srpske umetnosti pri samom kraju tekuće decenije sadržana je u konceptu i sastavu većine učesnika izložbe Prestupničke forme devedesetih, koja okuplja umetnike čije generalne pozicije, dakle njihov ukupni „svet umetnosti“, njihovo prethodno iskustvo i sadašnje realizacije ukazuju na to da u radu ovih autora postoje dovoljno čvrste namere i odluke da delo bude sprega strogog mentalnog pristupa, sažete ili razuđene materijalne formalizacije često u velikim dimenzijama bez obzira da li se ta rešenja ostvaruju u klasičnim rodovima (slikarstvo, skulptura) ili u novim medijima, u ateljerski izrađenim objektima ili u radu nastalom in situ, uz upotrebu priručnih sredstava ili razvijenih tehnologija. No uvek posredi su radovi u svesnom otklonu, čak i prekoračenju (otuda atribut prestupničkog u nazivu ove izložbe) od svega preterano estetskog, predizajniranog, isuviše narativnog, nepotrebno doteranog, prepeditno doradenog i dograđenog, dodatog i dodatnog kao karakteristika od kojih ne prestaju da boluju brojne umetničke tvorevine, čak i one koje pretenduju na to da demonstriraju iritirajuće prizore ili provokativne sadržaje. Prestupničko u radovima i u postupcima ponašanja učesnika ove izložbe samo ponekad je deklarativno, eksplicitno, izvanjsko, većinom je pak samom radu imanentno, implicitno, unutrašnje, dakle suštinsko u otporu da rad umetnika ne bude uklapan i uklopljen u bilo kakve umetniku i umetnosti strane koordinate na osnovama kojih takav rad svome tvorcu počinje da izaziva izvanumetničke posledice. Prestupničko, dakle, ovde nije agresivno niti prema nekom drugom niti prema nečem spoljašnjem nego je, zapravo, u osnovi odbrambeno u težnji da rad umetnika istraje odupiranju svakom konformiranju, čak i u postignuću uspeha i uspešnosti u lokalnom socijalnom području umetnosti, u zamenu za čiji privid ovde se teži stalnom preispitivanju sopstvenog položaja u cilju da umetnost koja nastaje upravo iz takvog stanja svesti i takve etike bude pre svega prema sebi samoj kritična, upitna, rizična, jer samo ukoliko jeste takva imaće nadu i šansu da se održi u vitalnosti koja je prvenstveni i faktički jedini preduslov njegovog daljeg aktivnog trajanja.

Nastala u okolnim kriznim istorijskim prilikama, spolja odvojena od istovremene svetske scene, iznutra razdrobljena brojnim podelama, ovdašnja radikalna umetnost devedesetih obavljala je na temeljima dovoljno čvrsto ukorenjenog modernog i avangardnog nasleđa, kao i na iskustvima o globalnim i sopstvenim prethodnim tekovinama, procese svoga samoodržanja. U takvim prilikama, napregnutim okolnostima pojavio se i ispoljilo profil umetnika koji su osim lične izražajne vokacije preuzeli i duge javne obaveze a da to ipak nije dovelo u pitanje umetničku autonomiju njihovog jezika i ponašanja. No pretežni profil ovdašnjeg umetnika devedesetih jeste profil obrazovanog ali i neuklopljenog profesionalca koji svesno deluje po strani od svih dominantnih institucija i struktura moći postojećeg društva, a u sklopu toga i po strani od umetničkog tržišta (jer ono ovde jedva da postoji i kome, uostalom, ova radikalna i samosvesna umetnost nije ni namenjena), kao i izvan promocije u masovnim medijima čiji su nosioci uglavnom skloni reliktima lokalnog umerenog modernizma. Otuda umetnici takvog profila deluju danas i ovde u paradoksalnom položaju autonomnog ispoljavanja bez direktnih socijalnih, a posebno materijalnih posledica takvog ispoljavanja, što uslovljava takođe paradoksalnu situaciju slobode prestupništva koji time ipak ne proizvodi nikakvu vidljiviju promenu sopstvenog stanja, niti ukupnog stanja umetnosti u sredini u kojoj se sve to dešava. Ali ovaj zatvoreni krug kretanja (ili kretanja u zatvorenom krugu) nipošto ne zaustavlja umetnike o kojima je reč da u okolnostima koje se najčešće čine beznadežnim ipak aktiviraju prestupničke ili projektivne potencijale umetnosti crpeći podsticaje iz nepresušnih zaliha vitalne tradicije istorijske moderne i istorijskih avangardi. Vek koji se već sasvim primakao svome kraju ostaće bez sumnje viđen i doživljen kao sjajno razdoblje umetnosti upravo po tome jer je u ovom veku umetnost sebe samu stalno obnavljala u svojim istovremeno prestupničkim i projektivnim potencijalima da bi se upravo na takvim permanentnim obnavljanjima održala i opstala. Sa svim svojim kontroverzama devedesete su posvuda pa tako i na ovoj danas maloj ali ipak unutar sebe vrlo razuđenoj umetničkoj sceni bile godine uzbuđljivog i dostojnog oproštaja od veka u kome je umetnost doživela najveće perturbacije i najspektakularnije promene koje je tokom cele svoje duge istorije upoznala.

Katalog izložbe Prestupničke forme devedesetih. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka, Konkordija Vršac, Maj/Jun 1998.  
560



## **PRESTUPNIČKE FORME** **POSTMODERNA I AVANGARDA NA KRAJU XX VEKA**

**MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**

### **1. O PRESTUPU – PRESTUP I TRANSGRESIJA**

Zamisao „prestupa” u nazivu izložbe je izvedena iz višeznačnog termina (i teorjskih mogućnosti tog termina): **TRANSGRESIJA**.

Reč „transgresija” (lat. *transgressio*) znači: prestup, prekoračenje zakona ili naredbe, a u geološkom smislu: prodiranje mora u kopno i širenje na račun kopna.

„Transgresijom” se, u fenomenološkom smislu, naziva prekoračenje koje karakteriše pravu umetnost, a to znači prekoračenje iz pragmatične i instrumentalne u onostranu sferu. Transgresija označava ulazak u kvalitativno drukčije stanje bezpovesnosti, bezgraničnosti, odsutnosti, transcendentnosti, neiskazivosti, metafizičnosti, nedeljivosti ili bezinteresnosti, pošto je tek u takvom nekakvom stanju među ljudima „lišenim svake društvene i životno-pragmatične konkretizacije” (Mihail Bahtin, Jean-Paul Sartre) moguće „apsolutno ispravno razumevanje” umetnosti. Heidegger govori o onom zaista pravom umetničkom delu, a drugi fenomenolozi o idealnom predmetu.

U freudovskoj psihoanalizi zamisao „transgresije” je, između ostalog, povezana sa potrebom za kaznom (Strafbedürfnis). 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). Krajnja zajednička crta takvih ponašanja morala bi otkriti njihovu vezu sa nagonom smrti. Freud objašnjava samokažnjavajuća ponašanja napetošću između posebno zahtevnog Nad-ja i Ja.

U lakanovskoj psihoanalizi iznosi se kontraverzna ideja 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...” (Salvoj Žižek). Po Lacanu najveća „transgresija” je najveće „ludilo”, besmislica, „traumatični” čin, sam Zakon: 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 sam Zakon.

Avangardne transgresije su „otkloni” (subverzije, prekoračenja, prekidi, iskoraci, inovacije, eksperimenti, revolucije) u odnosu na dominantne vladajuće hijerarhije moći u umetnosti, kulturi i društvu. U avangardnim umetnostima kasnog XIX i ranog XX veka avangardne transgresije označavale su, najčešće, dva paralelna procesa: (i) kritiku (subverziju, prekid) dominantne diskurzivne institucije estetičkog (vrednosti čulnog, recepcije), umetničkog (stvaranja umetničkog dela), egzistencijalnog (oblika ponašanja i funkcija umetnosti u istorijskom društvu i kulturi) i političkog (modela realizacije društvene ideologije kao strukture moći), i (ii) projektovanje „novog” kao dominantne odrednice aktuelnosti (modernosti) ili budućnosti (utopija, optimalna projekcija). Avangardni prestup je, zato, istovremeno „prethodnica” dominantne modernističke kulture i njena immanentna kritika i prevazilaženje u ime „novog” (prethodnica) ili „drugog” (immanentna kritika, druga „scena”).

Filozofiju „transgresije” uspostavio je francuski mislilac i pisac Georges Bataille. Ukazuju se dve, svojstvene, transgresije diskursa razuma. Prva transgresija uvodi niže elemente (plač, krik, tišina, omaške, „mrlja mastila”). Druga transgresija ukazuje na više elemente (provocira simbolički kôd iznutra, problematizuje garante i legitimnosti smisla). Suočavajući ove dve transgresije provocira se i problematizuje se „procep” (jaz, hijatus, distanca) između visokog i niskog: „Vrlo tužno veče. Sanjao sam zvezdano nebo pod mojim stopalima” (Bataille). Jacques Derrida sugerise da transgresija pravila diskursa implicira transgresiju opšteg zakona, dok Roland Barthes ukazuje da transgresija vrednosti, što je deklarirani princip erotizma, sadrži dopunu – možda čak i svoju osnovu – u tehničkoj transgresiji formi jezika. Za Batailla je transgresija jedno „unutrašnje iskustvo” u kome individua, ili, u slučaju ritualizovanih transgresija kakva su kolektivna slavlja (la fête), društvo, premašuju granice racionalnog, svakodnevnog ponašanja, vođenog profitom, produkcijom i samočuvanjem. U transgresiji se moć zabrane ospoljava. Transgresija koristi moć zabrane. U ovom smislu konstituisana zamisao „transgresije” ulazi u strukturalističku misao preobražavajući je u ekstatični i decentrirani diskurs. I, zato, transgresija rečnički (i post-batajevski) jeste i: (a) subverzija, prekid, lom i revolucija – doslovnost subverzije, prekida, loma i revolucije u individualnoj egzistenciji; (b) parodija transgresije – po Marcelinu



Pleyneću „u naše vreme, nema više transgresije, nema više subverzije, nema više prekida“ samo „parodija transgresije, parodija subverzije, simulakrum, ponavljanje prekida“ (1966); (c) odsustvo značenja; (d) materija bez metafizike (bas mat(rialisme)); (e) ekstaza i anarhija; (f) intervencija tela u tekstu (criture corporelle); (g) teorija potrebe za manjkom/gubitkom, a ne teorija gubitka/manjka; (h) klizanje (glissement, sliding); (i) opasnost naspram sublimnog; (j) horizontalnost; (k) entropija, (l) bezizvornost; (m) arhitektura protiv sebe same; (n) erotizam, (o) opozicija perverzije i normalnosti, (p) funkcije interpretacije i „slepe tačke“ koju svaka interpretacija otkriva, (q) besformno (informe, formless), (r) prolaznost, (s) otvoreno delo, (t) trauma, (u) ulaz u projekt, (v) prekoračenje dimenzija tela, (z) relativna eliminacija simbola, metafore i alegorije i (ž) entropija smisla.

Sve ove priče o „transgresiji“ u scenariju izložbe zauzimaju svoju specifičnu poziciju pojedinačnog slučaja:

(I) u odnosu na dominantne pozicije (mainstream) srpske kulture 90ih: u rasponu od antimodernizama u fikcionalizacijama nacionalrealističkih karakterizacija pikturalnog prizora do pop-izama u kojima više nije u pitanju moda u umetnosti nego medijska „omekšana“ alegorizacija mode u modi), i

(II) u odnosu na svako pojedinačno delo koje postaje prestup „imanentnog“ problema nedeljivog sa drugim delom ili svetom umetnosti, zapravo, priče čije odklone pratimo kroz trenutne premeštajuće modele: umetnosti i politike (Szombat-hy, Todosijević), umetnosti i arhitekture (Paripović, Antić), fenomenologije slike (Damnjan, Vujačić), slike kao prostornog teksta (Ugren, Dimitrijević), tekstualnosti skulpture (Bogdanović, Apostolović), transfiguracija ready madea (Grozđanić, Santrač), koncepta i povratka realnog (Radojičić, Kulić), tela i besformnog (Vauda, Pilipović i Ristovski), tehnokategorije (Peladić, Todorović), performansa (Dah teatar, Racković).

## 2. POSTMODERNA I AVANGARDA NA KRAJU XX VEKA

Izložbom se tematizuje još jedan karakteristični aspekt savremene umetnosti na kraju XX veka: odnos postmoderne i avangarde. Polazi se od pretpostavke da aspekti avngardnog činjenja, produkovanja i ponašanja jesu izvesni „transistorijski“ aspekti koji se mogu naći u različitim istorijskim periodima, odnosno, da se Avangarda i avanagrdo odnose kao Romanti-zam i romantično ili Klasicizam i klasično. Tako postavljena pretpostavka čini mogućim da se istorijske formacije modernih i postmodernih megakultura identifikuju posredstvom aspekata Avangarde i avangardnog – viđenog kao eksces, eksperiment, kritika i inovacija, odnosno, kao transgresije koja preuzima mogućnosti u okviru same umetnosti i u odnosu umetnosti i sveta (prirode, društva).

Termini (nalepnice) „modernizam“, „avangarda“ i „postmodernizam“ neupotrebljivi su kao oznake za globalna kretanja u umetnosti i kulturi. Istorija umetnosti nije uređeni niz bliskih ili različitih pojava, već interpretativna mapa „haotično razbacanih“ (arbitarnih i slučajnih) međusobno nesvodivih pojava. Mogu se porediti neke pojave XVI ili XIX ili XX vek i pronalaziti njihove sličnosti ili razlike, ali te sličnosti ili razlike ne vode ka otkrivanju istorijskih zakona ili mega/meta-kultura, već ka uočavanju da u svakom periodu postoje predvodničke, dominantne, ekscesne, subverzivne, apologetske, uživalačke, prestupničke ili kritičke prakse. Zato se termin „avangarda“, neistorijski, upotrebljava da označi pojave ekscesnih i subverzivnih, odnosno, transgresivnih, umetničkih postupaka različitih epoha, bez namere da se one podrede nekom istorijskom opravdanju ili povezivanju. U tom smislu moguće je porediti kao avangardne prozne eksperimente Jamesa Joycea i Johna Bartha ili kolažno političke postupke Johna Heartfielda i Babare Kruger, itd. Drugim rečima, avangarda nije istorijska „firma“ ili „formacija“, već trenutni odnos u sistemu moći i vrednosti. U tom smislu su, danas, prestupničke i (kao) avangardne one strategije umetnika koje su kosmpolitske, internacionalne ili transnacionalne u ksenofobičnoj nacionalnoj kulturi, ali i one strategije koje štafela-jnoj slici prizora suprotstavljaju drastičnu materijalnu konfiguraciju koja se širi kroz različite sisteme izražavanja.

## 3. INDEKSI

Izložba je koncipirana u jedanest sekcija ili problemskih celina. Ukazivanje na pojedine mogućnosti „imenovanja“ dela, vrste delatnosti ili prakse jednog ili više autora, nema za cilj stvaranje stabilne sistemske tipologije, već trenutne teoretizacije u odnosu na izabrana i inetrpretirana dela.

### Omaž

Nulta sekcija je zamišljena kao omaž dvojici preminulih umetnika, čija dela opcrtavaju konture kretanja u okviru izložbe. To su dela Fila Filipovića (1924–1997) koja, svojom slikarskom „neuzglobljenošću“ u prosečne iluzionističke i po prizoru načinjene enformel produkcije, grade „drugost slike u odnosu na vladajuće slikarstvo“. To su dela Slavka Matkovića (1948–562



1994) koja svojom konceptualističkom nomadskom odsutnošću, otvorenošću i nestabilnošću nude beskrajni fluks (protok) na mestu očekivanih završenih i proizvedenih „komada” umetnosti.

#### Umetnost i politika

Odnos umetnosti i politike u istorijskim avangardama bio je određen ekscenim prodorom umetnosti u društvenu realnost (dada) ili projektovanjem politike kroz umetnost u budućnost (konstruktivizam, neoplasticizam). Neoavangarde su težile da realizuju „konkretnu utopiju” kroz naučni eksperiment, saučestvovanje u konstituisanju masovne medijske kulture ili promenom same konkretne mikro društvene „realnosti”. U postmodernoj kulturi „politika” se ukazuje kao instrumentalni okvir „kolekcioniranja” tragova ideologije (prikazivanja realnosti koje jedno društvo ili društvena grupa deli). U zemljama postsocijalizma (takozvana druga postmoderna) političko se ukazuje kao trag „traumatične prošlosti” (totalitarnih sistema) ili kao „entropijska sadašnjost”. Izvesne umetničke produkcije od 70ih preko 80ih ka 90im godinama uspostavile su se kao nomadske i dekonstruktivne prakse. U njima se konceptualizuju, tematizuju i prikazuju granična i paradoksalna mesta subjektivnosti, racionalnosti, individualnosti, savremenosti, istoričnosti i političnosti poznih realsocijalističkih i postsocijalističkih društava. Te umetničke produkcije se nazivaju i retro-avangardom pošto se paradoksalno služe strategijama avangardnog prodora, prestupa, napada, subverzije i ekscesa, a, s druge strane, pokazuju da više nema nade, utopije i progresa. Nazvati ove umetničke prakse nomadskim znači da njih određuje umetnik u pokretu (premeštanju, travestiji, mimikriji). Umetnik menja, troši, reaktuelizuje, reciklira i odbacuje stilske, žanrovske i medijske mogućnosti (Todosijević). Njegovo delo je kolažno montažna mapa tragova politike, kulture i umetnosti (Szombathy). Priroda ovih praksi je složena, pošto one dekonstruišu ne samo prisutnu realsocijalističku ili postsocijalističku kulturu i istoriju, već i želju zapadnog sistema umetnosti da ih vidi identifikuje kao asimetrične i egzotične izraze Drugog. One (prakse) preuzimaju ciničku želju Zapada (zapadne kulture, zapadnih institucija umetnosti) da umetnika postsocijalizma vide kao karikaturu ili degeneraciju socijalističkog realizma i kulture realsocijalizma. Tu predstavu želje Zapada one multipliciraju, variraju, deformišu, prazne i čine označiteljski besmislenom. One kao da govore: „Jeste ja sam ispunjenje vaše želje, ali ja sam i potpuni besmisao te želje, ja sam samo prazni označitelj koji troši i razara ideologiju (fantazam realnosti), ja sam politička mašina umetnosti koja proizvodi i troši za vas užas, moć i nemoć politike.”

#### Umetnost i arhitektura

U savremenoj umetnosti odnos prema arhitekturi je ambivalentan. Arhitektura je izraz same duše društva (od staništa preko grobnice ka monumentu) – tradicija. Moderna umetnost je nastajala odvajanjem i izdvajanjem umetničkog dela (slike ili skulpture) iz (od) arhitekture. Avangarde su ili obećavale „građevinu” kao mesto „nove” sinteze svih umetnosti (Gesamtkunstwerk Bauhausa) ili kao „trenutnu performativnu scenu” ekscesa i destrukcije (futurizam i dada). U postmodernoj kulturi arhitektura preuzima funkcije i „staništa” i „skulpture” i „eklektičnog ekstatičkog teksta” – pri tome, „tekstom” se naziva svaki način produkcije značenja. Arhitektura postaje istorijski trag koji se prikazuje umetničkim delom, koje je i arhitektura (ono 'od' arhitekture) i anti-arhitektura (ono alegorijsko značenje koje ono 'od' arhitekture nosi kao označitelj koji postaje anticipacija znaka ili teksta umetnosti). U prostor se uvode glasovi (materijalni indeksi) koji remete stabilan odnos telo-prostor, biologija-građevina, subjekt-egzistencija. Time se ostvaruje transgresija instrumentalnog u estetsko (Antić): arhitekture u ono što je čulno odvojeno od nje i izmešteno iz jednog smislaonog obećanja u drugu (neuobičajenu) egzistenciju. Time se ostvaruje transgresija skulpturalnog i pikturnalnog u arhitektonsko i arhitektonskog u zvučno (Paripović): arhitekture u ono što je u njoj i njom obuhvaćeno, a zatim iznutra dekonstruisano do tragova slikarstva i tragova muzike. Ali, arhitektura u umetnosti jeste i simptom, poredak označitelja, kojim se aktivira telo u odnosu na prostor: percepcije, ponašanja, konceptualizacije. Nastaje preobražaj prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja, čime se nagoveštava dinamička (konceptualno tempirana) intervencija umetničkog čina u njegovom okružju.

#### Fenomenologija slike

Slika (painting) može se u jednom trenutku istorije slikarstva prepoznati kao „poslednji trag” postojanja umetničkog dela. Slika nije redukcija prizora ili izraza unutrašnje nužnosti ili apstraktnih modifikacija ikoničkog horizonta kompozicije, već materijalna osnova (bas mat(rialisme) postojanja samog. Slika jeste mesto pogleda ili mesto postojanja boje kao boje slikarstva. Pogled još postoji u odnosu na sliku – njenu razbijenu (diskretnu, pointilističku) strukturu. Pogled je taj koji sabira razoreno polje prizora, gestalta, figure i kompozicije. U polju je sve horizontalno rasprostrto i jednako vredno. Ali, sve to što je jednako vred-



no u polju slike (kao bivstvovanja bivstvjućeg plohe) tu je radi oka koje pogledom sliku preobražava u mesto (ne znak, već fenomen koji je na mestu postojanja). S druge strane, bivanje slike kao mesta smeštanja boja (tragova) pokreće ontičko slikarstva, a to znači ono što se odnosi na biće, ne više slikara, već slike. To je tako, zato što u središtu sveta više nije subjekt (ljudsko biće, slikar), već predmet (slika).

Apstraktno slikarstvo, zapravo, ovo slikarstvo nultog stupnja, vizuelno tako blisko „postslikarskoj apstrakciji” (post-painterly abstraction), nije „nevino” na način slavne Greenbergove fraze „Umetnost je striktno stvar iskustva, a ne principa”. Naprotiv, slikarstvo je u 90im striktno svar koncepta koji iskustvo postavlja (upotrebljava) kao indeks ontologije pogleda (Darnjan) ili ontologije same stvari koja je ploha slike (Vujačić). Nemost slike, totalizujuća nemost slikarstva, nije konsekvencija „odsečenog jezika” (Pleyner: „Neka slikar odseče jezik kada ulazi u slikarstvo”), već upravo jezika u čijem se središtu rađa nemost slikarstva kao strategija prestupa u odnosu na „govor” štafelajnog slikarstva umerenog modernizma i postmodernizma.

#### Slika kao prostorni tekst

Transgresija jeste i paradoks, i to ne samo groteska (Bahtin), već i ono suptilno inteligentno (slikarski inteligentno) dovođenje slike kao idealnog (autonomnog) predmeta za pogled u višeznačnu situaciju drugosti. Pogledajmo logiku paradoksa. Slika se realizuje kao monohromni „komad”. Potpuna homogena površina, materijalna boja na materijalu podloge, interakcija boje i materijala. Zatim, realizuje se više komada u binarnom ključu diptiha (Dimitrijević) ili po serijalnom, odnosno, strukturalnom principu slaganja optičkih vrednosti (Ugren). Slika koja je načinjena kao potpuna slika (monohromija, slika slikarstva) u potenciranju svoje ontičke slikovitosti (onoga što se odnosi na biće slike, a to je da slika jeste ono što jeste: ravna ploha), biva upotrebljena kao element prostornog (ambijentalnog) strukturiranja. Situaciju sa slikama kao elementima ambijenta nazvaćemo prostorni tekst. Paradoks je u sledećem:

- element je izveden kao konačna i idealna autonomija podloge u slikarstvu, i
- element je upotrebljen kao konstituent ambijenta, čime su specijalizacije podloge i pogleda poništene, time
- sliku više ne posmatra „specijalizovano oko” ispred nje, već telo u akciji (pogled u pokretu haptičkog tela) koje prolazi kroz ambijent, odnosno, prostorni tekst slikarstva.

U ovim delima je nagovešten još jedan karakterističan moment, a to je transgresija (prekoračenje) od datog dela (komada, rasporeda komada) ka idealnom delu, delu koje posmatramo u njegovoj nedoslovnoj izuzetnosti mogućeg. To znači da je u pitanju prekoračenje pragmatičnog i instrumentalnog u onostrano slikarstva. Transgresija označava ulazak u kvalitativno drukčije stanje od onog koje prostorni tekst ili pojedinačna slika pokazuje. Bezpovesnost, bezgraničnost, odsutnost, transcendentnost, neiskazivost, metafizičnost, nedeljivosti ili bezinteresnosti su obećani ne samo oku.

#### Tekstualnost skulpture

Reći za skulpturu da je tekstualna znači posmatrati je kao jedan poredak produkcije nekonzistentnog smisla u zevu između perceptivnog i konceptualnog lociranja identiteta trodimenzionalnog predmeta. Tekstualnost savremene skulpture otkriva se u njenim perceptivnim i semantičkim dekonstrukcijama modernističkog identiteta i autonomije trodimenzionalnog predmeta:

(a) transformacijom trodimenzionalnog predmeta u prostornu postavku koja opstaje kao skulptura u odnosu na telo skulptora ili posmatrača (Bogdanović) – skulptura se postavlja i smešta u prostor, pri čemu ona pokazuje drugačiji fizički ili fikcionalni odnos prema oku i telu, drugim rečima, komadi se oslanjaju na funkcije smeštanja u prostor;

(b) odbacivanjem skulpturalnog oblikovnog principa i zasnivanjem kolažno–montažnog postupka (spajanje nespojivog) ili simulacijskog postupka (iluzionističko oponašanje različitih tehnika skulptorskog rada u jednom delu), drugim rečima, granica između izuzetnog predmeta (fetiša), skulpture (lepog skulpturalnog predmeta) i industrijskog (modnog dizajna) artefakta se gubi (Apostolović).

Tehnike revitalizacije, reciklaže i restauracije se ukazuju kao prestupi (okreti, uvrtnje i umnožavanje) u odnosu na modernističku ideju skulpture, ali i u odnosu na pretežnu semantičnost rane postmodernističke (transavangarda, neoekspresionizmi) skulpture. Revitalizacija: učiniti skulpturu ponovo živom, pre svega, u odnosu na telo, koje kao da se opire „metafori” u ime TU prisutnosti „komada”. Reciklaža: brisane i razbacane tragove skulpture kao umetnosti iz tradicije evropske ili vanevropskih umetnosti skulpture, visoke i niske kulture, upotrebiti kao konstitutivni element skulptorskog rada na doslovan,



iskustven, način. Restauracija: pokazuje se da je savremena skulptura upotreba (realizacija tragova) umetnosti skulpture: ožiljavanje brisanih tragova, a to znači novo brisanje brisanja tragova u istoriji skulpture. Restauracija skulpture kao da pokazuje kako se naslojavaju, u Faucaultovom smislu, slojevi brisanja tragova (brisanih tragova) znanja (vizuelnih institucija ili diskursa) skulpture kao umetnosti i kao kulture.

#### Transfiguracija ready madea

Ready made u dišanovskom smislu je iscrpen. Lakoća premeštanja iz sveta u svet postala je nova akademija organizacije (ekonomije) posedovanja „komada”. Predmet i ponašanje umetnika uokviruju koncept premeštenog. Koncept je očigledan: lopata, pisoar, sušilica za flaše, obala, javna građevina, retardirana osoba, matematičke teorije, industrijska proizvodnja, itd. Odsutnost emocije, umesto emocije inteligentna igra smislom. Oko koje bira „komad” kao kad bira u igri telo uživanja. Uživanje se fetišistički upisuje u predmet, a predmet je, već, u središtu sveta (Baudrillard).

Imanentna kritika akademizacije ready madea započinje transgresijom (prestupom) u odnosu na zakon ready madea. Prestup je: (a) proizvesti umetničko delo koje izgleda (i funkcioniše) kao ready made mada je umetnički artefakt, (b) upisati subjekt (emociju, individualnost, subjektivnost, neracionalno) u kartezijsku „igru” intelekta koja karakteriše istorijski ready made (pomaci od ne-ekspresionizma ka ekspresiji), ili (c) uvesti ready made predmet ili ideju iz umetnosti, ponovo, u konkretnu egzistenciju svakodnevice. Prestup se pojačava i sekundarnim aspektima koji razaraju „preciznost koncepta” naglašavajući složenost i prisutnost neodređene (apsurdne, groteskne, nemoguće, trivijalne, sublimne) situacije. Materija (označiteljsko) nadvladava konceptualno, odnosno, označitelj prodire u koncept.

Transfiguracije ready madea krše legitimnost zakona ready madea koju je on postigao tokom XX veka: od avantgardnog čina do postmodernog reinterpetiranja predmeta (pred-metnutog). Transfiguracija jeste premeštanje već premeštenog u ekstatičkom i opscenom naporu da se obesmisli (isprazni, potroši) moć imenovanja ili upotrebe predmeta, situacije i događaja (Grozđanić). Transfiguracija jeste premeštanje premeštenog u ekstatičnom i opscenom naporu da se potencijalni smisao „ready made upotrebe” umnoži i unese u svakodnevicu na drastični i nasilni način (Santrač).

#### Koncept i povratak realnog

Istorija konceptualne umetnosti od dade (antiumetnosti) preko flukusa (umetnosti koncepata) do teorijske konceptualne umetnosti vodila je ka sve većem stepenu apstrakcije i teorijske posrednosti (posredovanosti). U 80im i 90im godinama nastaju „slučajevi” evolucija konceptualne umetnosti koji uporedno postavljaju „jak (razrađeni) koncept” i „tragove (upise, belege) realnog”. Uporednost nema pedagošku ili interpretativnu funkciju rane konceptualne umetnosti, već funkciju perceptivnog šoka koji je istovremeno i epistemološki šok. Iskustveni prostor koji se u „realnom” životu pojavljuje kao organska celina (totalitet pojava i strukturacije subjekta u odnosu na pojave) raspada se na koncept i realno, odnosno, prirodno i konceptualno (Radojičić) – lepo i smrtonosno (Kulić). Subjekt na sceni koju obrazuje umetničko delo kao drugi scenu, posmatra sebe kao granicu (ekran) – usred fantazma koji deli simboličko, imaginarno i realno: postojeće i fikcionalno. Freud je za nas otvorio drugu scenu i ova dela, danas, kao da pozajmljuju od nje skriveni epigraf koji nemo upravlja našom percepcijom (Derrida). Lacan definiše fantazam kao ekran koji odvaja subjekt od realnosti (Rotar).

Konceptualna umetnost danas postaje sve više simulakrum idealnog, traumatičnog, realnog ili irealnog odnosa, nego interpretacija „prirode umetnosti” ili „funkcija umetnosti i kulture”. Simulakrum (delo, instalacija) jeste, najčešće, scena na kojoj kao da se odigrava „dramska radnja” sa idejama koje kao da „hodaju”. Ovakvi zahvati decentriraju stabilne modele recepcije: u „čitanje” prodire telesno sa svim „vrtlozima” optičkog i haptičkog, a u „gledanju” se umnožavaju simbolička kodiranja multipliciranih konceptualnih referenci značenja koja pomeraju pogled ka umskom ili emocionalnom ili sakralnom ili sublimnom ili smrtonosnom ili trivijalnom.

#### Telo i besformno

Besformnim (informe, formless) naziva se ono stanje materije koje prethodi formi, odnosno, umetničkom oblikovanju. Pojam je uveo Georges Bataille u postnadauralističkom Kritičkom rečniku objavljenom u časopisu Dokumenti (1929–30). Pojam besformno su u 90im godinama Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois upotreбили kao interpretativni model pomoću koga su ispitali granične primere moderne umetnosti. Oni su paradigmatiskim pojmovima visokog modernizma, kao što su vertikalno, vizuelno, trenutno i pročišćeno, suprotstavili područje besformnog koje karakteriše horizontalnost, osnovni materijalizam, puls i



entropija. Besformno nije osnova stila, već simptom koji pokazuje razliku, odklon i drugačiju tačku gledišta i konceptualizovanja u umetnosti. Po Boisu batajevsko besformno je nešto slično prvom principu koji definiše ono što je isključeno iz Zapadne metafizike.

Besformno se ukazuje ne kao To što je Tu, već kao mnoštvo nagoveštaja, obećanja, trenutnih situacija, procesa koji poništavaju intencionalnost, tragova egzistencije ili praznih „soba” (prostor, raum, room) posle ljudskog. Arhitektura se dokida u procesu koji izmiče intencionalnosti (Tanja Ristovski), u enterijeru koji je ogoljen do skeleta „umirućih znakova” ili označitelja (Marija Vauda) ili u performansu koji sav prostor projektuje u delić vremena trajanja udara gesta (Pilipović). Negativna dijalektika ukazuje na doslovnost iscrpljivanja i praćenja punoće sveta u kome se telo suočava sa samom postojanošću i nepostojanošću. Telo ima dvostruku funkciju: (a) indeksa u odnosu na koji se prepoznaje ono što gubi ili neposедуje formu i (b) aktera „vozila” (vehicle) koje prolazi kroz materiju.

#### Tehnoalegorija

Alegorija nije više moguća kao egzistencijalni čin prikazivanja neprikazivog (demoni, hemrafroditi, panovi i duhovi transavangarde) u slici ili skulpturi. Alegorija je moguća samo kao tehnička slika ili tehnički poredak predmeta u realtivnom i ontološki neodređenom (otvorenom) svetu proizvodnje. Ona ne prikazuje demonsko ili božansko, već postavlja ono apstraktno, što je izvan ili nad ljudskim bićem: nevidljivo Tu prisutnosti smrtonosnog (Todorović) ili hladnoću bezsimbolnog sublimnog (Peladić). Ako alegorija nije prikazivanje, ako je postavljanje – šta postavljanje jeste: situacija (stanje sveta) i događaj (smrt ili prolazak/neprolazak kroz kosmička vrata)? U pitanju je situacija u kojoj fikcija i realno zamenjuju mesta. Klasična umetnost Zapada (slikarstvo, poezija, muzika) postojala je prikazivanjem (mimezismom) nevidljivog koje pripada nekom drugom svetu (asimetričnom, spoljašnjem, božanskom). Naprotiv, tehničke alegorije na kraju XX veka posreduju nevidljivo koje je Tu prisutno, Tu obuhvatajuće u obećanju smrti. Smrt je Tu nevidljiva i sublimna.

#### Performans: postmoderna i avangarda

Performans se, danas, ukazuje kao sam čin koji postoji bez pred-teksta (izvornog metatetksta) ili pod-teksta (suštinske naddeterminacije smisla). Performans se danas ukazuje kao umetnost performativa: izvršenja čina koji dobija smisao samim činom izvršenja. Performans je umetnost „mikro-sveta” u kome je još moguće (kao ponovljivo) ljudsko iskustvo bola, patnje, poraza, slave i umetnosti. Performans nastaje u među-prostoru teatra koji pripoveda „o...” i skulpture (ili ideje) koja se postavlja na sceni suočenja fikcije i doslovnosti. Performans kao umetnost star je koliko i XX vek. On (performans), danas, pripoveda o sebi kao o „umetnosti” i tu se avangarda pojavljuje, ne kao istorijska činjenica ili istorijska „atmosfera”, već kao scenska figura kojom se prikazuju priče prošlosti, sadašnjosti i budućnosti u telima koja prevladavaju prostor, prekoračuju logički shematizam narativnog vremena, izgovaraju neizgovorljivo, hodaju i trče ili padaju u ponor smisla. Tematizacije avangarde u savremenom performansu (ili videu i filmu) paradoksalni su spojevi govora o drugom i autobiografskog prikazivanja sopstvene traume, usredsređenosti, moći ili nemoći. U pitanju su sasvim razrađeni projekti akumulacije energije (Dah teatar) ili trenutne eksplozije „biološke entropije” (Racković). Performans čini mogućim da se vreme semantizuje (narativni nivo) i čini mogućim da se naracija opredmeti u oprostorenju vremena.

Katalog izložbe Prestupničke forme devedesetih. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka, Konkordija Vršac, Maj/Jun 1998.

#### Literatura:

Slavoj Žižek, Filzofija skozi psihoanalizo, *Analecta*, Ljubljana 1984.

Allan Stoekl (ed), George Bataille. *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985.

Robert C. Morgan, „The Making of Wit: Joseph Kosuth and the Freudian Palimpsest”, *Arts*, New York, January 1988.

Susan Rubin Suleiman, *Subversive Intent. Gender, Politics, and the Avant-Garde*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1990.

Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton N.J, 1992.

J. Laplanche, J-B. Pontalis, *Rječnik psihoanalize*, August Cesarec, Zagreb, 1992.







**Charles Harrison, Paul Wood (eds), Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas, Blackwell, Oxford UK, 1993.**

**Hal Foster, Complusive Beauty, The MIT Press, Cambridge Mass, 1993.**

**Mikhail N. Epstein, After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995.**

**Denis Hollier, Against Architecture. The Writings of Georges Bataille, The MIT Press, Cambridge Mass, 1995.**

**Aleš Erjavec, K podobi, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996.**

**Hal Foster, The Return of the Real, The MIT Press, Cambridge Mass, 1996.**

**Benjamin. H.D. Buchloh, „Critical reflections“, Artforum, New York, January 1997.**

**Vladimir Biti, Pojmovnik suvremene književne teorije, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.**

**Braco Rotar, „Pitanje slikarstva“, Projeka(r)t br. 8–9, Novi Sad, 1997.**

**Marina Grđinić, „Odnos između posleratnog formalizma i francuskog apstraktnog slikarstva sedamdesetih“, Projeka(r)t br. 8–9, Novi Sad, 1997.**

**Marina Grđinić, Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocijalizam in retroavantgarda. Teorija, politika, estetika 1997–1985, Študentska založba, Ljubljana, 1997.**

**Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss (eds), Formless. A User's Guide, The MIT Press, Cambridge Mass, 1997.**

**Gojko Tešić (ed), Avangarda. Teorija i istorija pojma, Narodna knjiga, Beograd, 1997.**





## **RADIKALNI STAVOVI U UMETNOSTI DEVEDESETIH** **PRESTUPNIČKE FORME DEVEDESETIH. POSTMODERNA I AVANGARDA NA KRAJU XX VEKA** **JEŠA DENEGRİ**

Centar za savremenu kulturu Konkordija, Vršac, maj – jun 1998.

Postoji kontinuitet namera, iako je diskontinuitet problemskih težišta (razlike u sastavu učesnika, premeštanja teorijskih i kritičkih pozicija) vidljiv u seriji izložbi koje čine Rane devedesete (1993–94), Hijatusi modernizma i postmodernizma (1995–96), Retoričke figure devedesetih i kao poslednja u ovom nizu Prestupničke forme devedesetih (1998). Kontinuitet namera po tome jer je svaka od pomenutih izložbi imala za cilj da tematizuje trenutna i tekuća zbivanja na domaćoj umetničkoj sceni tokom devedesetih, diskontinuitet problemskih težišta po tome jer je svaka od tih izložbi posedovala drugačiju tematiku zavisan od karaktera i dinamike promena koje su na te prakse mogle da se primene ili pak u koje su te iste prakse mogle da se uklupe. Tako su najpre Rane devedesete trebale da konstatuju evidentnu promenu (sužavanje) tadašnje/sadašnje jugoslovenske umetničke scene kao posledicu poznatih političkih događaja na početku decenije, istovremeno ukazujući na toj sceni na karakteristične inovativne pojave kao što su nova skulptura, tehno instalacije, novo apstraktno slikarstvo (Projekt Mondrian) i novo figurativno slikarstvo, sve to prvenstveno u praksama pripadnika srednje i mlađe generacije. Hijatusi su pak pokrenuli i razrađivali pitanja ukrštanja postmodernističkih i neomodernističkih jezičkih elemenata i njihovih ideoloških značenja u praksama probranog i suženog kruga umetnika između kojih su još u suženijem izboru na Retoričkim figurama izdvojeni, oni u čijem se radu uporedo sa neikoničkim javljaju i ikonički referencijalni odnosi prema određenim tematikama i sadržajima unutar i izvan samog jezičkog područja umetnosti. I najzad, zasnivajući tu tezu na konkretnim delima niza ovdašnjih vodećih umetnika iz više generacija, Prestupničke forme pokreću pitanje mogućnosti reafirmacije pojma i koncepta avangarde u prilikama kada se taj pojam činio definitivno otpisanim kao jedna od onih istorijskih i ideoloških „velikih priča“ u koje i za koje dominantna klima postmoderne više nije imala nikakvog, poverenja i razumevanja.

Pojam „prestupa“ u nazivu ove izložbe (transgresija, prema Batailleu) izvorno poseduje brojne konotacije koje, naravno, nisu izravno uključene u područje (likovnih) umetnosti, no koje s aktuelnim umetničkim praksama ipak mogu da budu dovedene u vezu po ključu uočavanja isticanja svesnog udaljavanja (odstupanja, iskorachenja, otuda drugim rečima prestupa) tih praksi u odnosu na ublažene, omekšane, dodatno doferane, preferano estetizovane, otuda psihološki i koncepcijski umerene izražajne načine na koje se određeni stavovi manifestuju u jezicima tekuće umetnosti. Zbog tih odlučnih pročišćenja i zaoštrenja u iznošenju umetničkih zahvata u različitim medijima (od klasičnih kao što su slikarstvo i skulptura do instalacija i performansa), pre nego po ideološkim pretpostavkama koje bi najavljivale danas u ostalom neostvarivu „optimalnu projekciju budućnosti“, u opticaj je povodom ove izložbe za mnoge neočekivano (i verovatno neopravdano), no po autorima razlažno i namerno provokativno ponovo uveden (tačnije rečeno vraćen) pojam „avangarda“ kao pojam koji u domaćem umetničkom kontekstu od sedamdesetih dalje može da bude podudaran sa uslovnim terminom „druga linija“, pod kojim su u tom kontekstu podrazumevane tendencije i individualne pozicije izgrađene na duhovnom i jezičkom nasleđu istorijskih avangardi i posleratnih neo- i post-avangardi.

Vršaćka selekcija polazi od dve sažete i retrospektivne izložbe – počasti nedavno preminulim umetnicima Filipoviću i Matkoviću, prvom, koji je počeo ranih šezdesetih u vreme aktuelnosti enformela a do smrti sačuvao kreativnu vitalnost i drugom, koji je kao osnivač grupe Bosch+Bosch bio jedan od protagonista nove umetnosti sedamdesetih. Time su naznačene one radikalne istorijske pozicije na tragu i u znaku kojih će uglavnom biti profilisane „prestupničke“ fizionimije ove selekcije u kojoj znatni deo čine, naravno sa recentnim radovima različitih jezičkih i medijskih svojstava, nekadašnji i danas aktivni nosioci avangarde sedamdesetih (Damnjan, Todosijević, Paripović, Szombathy, Radojčić, Kulić iz para Verbumprogram). No da ova selekcija nipošto nije određena generacijskim okvirima svedoči raspon između vrlo aktivnog veterana kao što je Bogdanović i najmlađih u ovoj selekciji Antića, Vaude, Todorovića, Vujačića, Ristovske, Rackovića i Dah teatra, između kojih se nalaze, opet na krajnje različitim autorskim pozicijama, umetnici koji su svoj rad i intenzivno izlaganje započeli tokom osamdesetih i ranih devedesetih, a danas su u punom razvojnom usponu, kao što su Santrač, Grozdanić, Peladić, Ugren, Apostolović, Pilipović i Dimitrijević. Pokazuje se time da je pod znakom „prestupa“, kako se to u slučaju ove izložbe u umetničkim praksama manifestuje i teorijski obrazlaže, bilo moguće objediniti niz umetnika od klasika do najmlađih, utvrđujući među svima



njima crte mentaliteta i osobine ponašanja koje ih uprkos formalnim razlikama njihovih radova upravo na kontinuitetu radikalnih zahvata ipak suštinski približavaju i povezuju.

Krajnji generacijski, jezički i medijski pluralizam – to je, dakle, osnovna koncepcijska karakteristika vršачke selekcije, koja je spektakularnim postavkama i akcijama u optimalnim izlagačkim prostorima Konkordije formirala jednu u vrednosnom pogledu ujednačenu a zbog podjednakih pojedinačnih udela ipak dovoljno homogenu i kompaktnu celinu. Celinu koja pokazuje i potvrđuje da je u ovdašnjem, zbog poznatih političkih razloga „zatvorenom društvu” tokom poslednjih godina izrasla i na ovoj izložbi predstavljena vrlo kvalitetna produkcija, koja bi sasvim izvesno, kada bi joj za to u uslovima proklamovanog multikulturalizma i kulturne globalizacije bila pružena prilika, zavredila i zauzela svoje odgovarajuće respektabilno mesto u aktuelnim transnacionalnim umetničkim zbivanjima.

Nezavisni br 276/277, Novi Sad 26. 06. 1998.,str. 34 – 35

## огледало критике

## ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

## Преступ

**НАЗИВ ИЗЛОЖБЕ:** ПРЕСТУПНИЧКЕ ФОРМЕ

**АУТОРИ:** ДР ЈЕША ДЕНЕГРИ И ДР МИШКО ШУВАКОВИЋ

**ГАЛЕРИЈА:** „КОНКОРДИЈА“ У ВРШЦУ

**ОЦЕНА:** Ова изложба, и мимо жеље својих аутора, може да укаже на парадокс „нове“ или „друге“ уметности која се, тежећи да изједначи идентитет објекта и субјекта стваралачке свести мимо илузорно посредоване предметности, обавезује према стварности толико да сваки њен „други“ смисао у достигнутој реалности прети да буде ирелевантан.

*Ђорђе Кадјевић*

Центар за савремену културу Конкордија у Вршцу домаћин је велике изложбе у реализацији уходаног ауторског тандема др Јеша Денегри, др Мишко Шуваковић, са ефектним називом: „Преступничке форме деведесетих“, и важним поднасловом: постмодерна и авангарда на крају XX века. Спектакларна поставка изложбе праћена је богато опремљеним каталогом са текстовима сериозног садржаја, јединственог проблемског приступа са усаглашено различитим референцама: Денегријеви прилози имају социоисторијски и феноменолошки, а Шуваковићеви теоријски и идеолошки карактер.

Као што је назначено у називу изложбе, аутори се занимају за оне појаве у уметности на крају века које имају преступнички карактер. То преступништво је, по Шуваковићу, изражено у прекорачењу уметности „из прагматичне и институционалне, у онострану сферу... у квалитативно другачије стање бесповесности“. Такав помак, по мишљењу аутора изложбе, не збива се у простору искуства традиционалне, историјске уметности естетски посредованог смисла. За тај преступ спремна је само „нова“, или „друга“ уметност аутономне свести чији смисао је посредован садржајима превасходно сазнајне вредности. То је разлог што на вршачкој изложби нема места за дела „класичних“ уметника, осим у омажу недавно преминулом Филу. У каталогу изложбе је учтиво прећутано и само постојање таквих уметника, а важно питање, да ли и у њиховим делима има трагова преступничке свести, остало је недотакнуто.

Преступништво исказано у радovima овде изабраних уметника – реч р а д је у језику промотора „друге“ уметности супститут за „старински“ израз д е л о - не огледа се у „медијском фидгирању предмета“, већ „у инсценирању енигме о његовој двострукој природи“ којим се, у односу на предмет, и на стварност уопште, пласирају критичке, ироничке и дрско провокативне квалификације. За пример таквог преступништва могу да послуже метални објекти Срђана Апостоловића, као фигурални модели „који личе на оружје“, па инсталација од чисте и обојене гуме,

„Без назива“ Александра Димитријевића која изгледа као монументални сликарски диптих, као и „Инфразвучни топ“ Зорана Тодоровића, чији гломазни формат у деликатној сличности модерно обликоване скулптуре и канализационе цеви скрива примарну, акустичку функцију објекта. Смисао овако исказаног преступништва садржи се у начину реаговања ових уметника на слику репресивне стварности која је последњу деценију овог века испунила својим несрећним догађањем.

Али, аутори изложбе залажу се за још један став којим се дела њихових изабраника стављају у посебан контекст. Они су, просто речено, закупљени изналажењем могућности да се премости настали хијатус модернизма и постмодернизма који је обележио атмосферу у уметности деведесетих, и да се, по сваку цену, визири мандат модерне за следећи век. „Техноестетске“ креације Мирјане Ђорђевић, еклектички синкретизам Драгомира Угрена, (анти)естетика деконструкције Неше Париповића и театрализована презентација флукуса органске диареје постмодерне културе Ненада Рацковића, уз позивање на аналогне примере дешавања са „рецентне“ светске уметничке сцене, треба да покажу да је антимодернизам претходне деценије био само епизода, кратак прекид у континуираном кретању модернизма на његовом путу у вечност. Десио се мали, пролазни инцидент у обнови анахроног, фикционалног традиционализма осамдесетих, али ево, ствари су у деведесетим брзо дошле на своје место...

Овакво, у најмању руку дискутабилно схватање, провоцира свест сведока догађања уметности деведесетих, убеђених у историјску смрт модернизма. Ново рециклирање већ више пута обновљених лиценци старих уметничких авангарди, може да се схвати као типично трзање модернизма у агонији. Тај модернизам више нема куд, него да се, по ко зна који пут, навраћа на врела својих виталних идеја која су поодавно пресушила. Зар светска криза неоавангарде у прошлој деценији није настала управо из сазнања о слабости стратегије „конкретне утопије“ којом се заносила историјска авангарда заведена покушајем јалове замене естетског супстрата уметничког дела идеолошким флукусом „радне праксе“ уметника? Зар та криза није настала управо у сазнању да се у преступничком пориву директне акције „освајања стварности уметношћу по цену уметности“ зачиње клица нове (друге) репресије. Није ли се, од тада па до данас, променио и сам начин поимања преступничке функције уметности? Није ли поновно агитовање за њен стари „херојски“ сецесионизам одраз једне неизлечиво утопијске, анахроне свести? Оно што се тој свести може пребацити, јесте њена склоност да у естетски стерилној рефлексiji сазнајно скромних садржаја, тривијалних, јефтиних и смешних појава и њихових провидних медијских симулација, види... сублимни израз диференциране сличности светског реда и хаоса, пуноће и празнине, нужног и случајног, слободе и ропства, свега и ничега. ■

11. јун 1998 – НИН

## ПРЕСТУПНИЧКЕ ФОРМЕ ДЕВЕДЕСЕТИХ

*Са Мишком Шуваковићем\*, коаутором изложбе „Преступничке форме деведесетих“ (са Јерком Денегријем) у галерији „Конкордија“ у Вршцу, разговара уредник у Повељи, Љубиша Симовић*

**ЉУБИША СИМОВИЋ:** „Преступничко ... је, заправо, у основи одбрамбено у тежњи да рад уметника истраје у одупирању сваком конформирању, чак и у постигнућу успеха и успешности у локалном социјалном подручју уметности, у замену за чији привид овде се тежи сталном преиспитивању сопственог положаја у циљу да уметност која настаје управо из таквог стања свести и такве етике буде пре свега према себи самој критична, упитна, ризична, јер само уколико јесте таква имаће наду и шансу да се одржи у виталности која је првенствени и фактички једини предуслов његовог даљег активног трајања”.

\* МИШКО ШУВАКОВИЋ (1954, Београд) докторирао је на Факултету ликовних уметности у Београду (1993), предаје примењену естетику и теорију уметности на београдском Факултету музичке уметности.

Био је члан концептуалистичке уметничке „Групе 143” и неформалне теоријске групе „Заједница за истраживање простора”.

Значајне ауторске изложбе: „Примери аналитичких радова” (1978), „Сцене језика” (1989) и „Примери апстрактне уметности” (1996).

Важније књиге: *Pas Tout* (Бафало, 1994), *Пролегомена за аналитичку естетику* (1995), *Постмодерна (73 њојма)* (1995), *Асиметрични други. Есеји о уметницима и концепцијима* (1996), *Естетика апстрактног сликарства* (1998).

Објавио монографије о делима Неше Париповића, Косте Богдановића и Коломана Новака. Учествовао у уређивању часописа *Каталог 143*, *Менџални простор* и *Транскајалог*.

Овај цитат, као и већи део Вашег уводног текста у каталогу, говори нам о важности коју професор Денегри и Ви придајете називу изложбе, који би, на изванредан начин, могао да представља и ваш заједнички именитељ – преступнички критичарски и селекторски рад – често оспораван и на удару другачијих критичарских виђења.

Није ли и у критичарској, као и у уметничкој пракси, неопходан услов бескомпромисност и некомформираниост става? Да ли је по Вашем мишљењу „нова” или „друга модерна” вратила на сцену тврд пројекат и у критичарском делатном простору?

**МИШКО ШУВАКОВИЋ:** Ствари око уметности и у уметности нису једноставне. Напротив, увек су у питању нестабилне, променљиве и отворене интерполацијама и премештањима концептуализације.

Ваше прво питање садржи три 'слоја питања':

а) питање о 'тези' изложбе „Преступничке форме деведесетих” отворене у Вршцу маја 1998.

б) питање о заједничком критичком и теоријском раду са професором Денегријем, и

в) питање о статусу и функцијама критике данас у Србији.

Ово су тешка и компликована питања на која није једноставно одговорити у 'једном пугу', с друге стране, ви сте у праву што их постављате одједном, јер она су овом изложбом и дата као 'боромејски чвор' (термин по Жаку Лакану). И зато, пођимо редом.

(а) Изложбе које сам ауторски радио током седамдесетих или у 'пару' са Зораном Белићем W. током осамдесетих и професором Денегријем током деведесетих биле су изложбе са тезом: концептуалном поставком („Примери аналитичких радова” /1978/, „Друга скулптура” /1980/, „Архетип” /1986/, „Сцене језика” /1989/, „Тенденције деведесетих”, „Примери апстрактне уметности”, „Реторичке фигуре” и „Преступничке форме деведесетих” /1995–98/). Ово произлази из неколико теоријских претпоставки које усмеравају мој теоријски рад, а те су претпоставке:

– Да би се нешто видело као уметност, захтева се нешто што око не може да види – атмосфера уметничке теорије, знање историје уметности: један свет уметности, односно, свет мора да буде спреман за извесне ствари, свет уметности ништа мање од реалног света (Arthur C. Danto, 1964).

– Да критика, као и теорија уметности, мора да постави питања о узроцима и последицама властите активности (Старобински), а то значи да критика мора започети као аутокритика (Добровски). Критика се мора изборити да буде 'критика критике' (Filiberto Menna). Зато, на пример, Мена и пише о суодносу три критичке функције: (I) историјска функција, (II) теоријска функција и (III) аутокритичка функција. Ове три функције указују на обрт од 'интерпретативне чињенице' у 'критичку чињеницу'.

– У том смислу, уметност јесте специфична 'концептуална делатност'. Ако пођемо од Фукоа, можемо рећи да уметност можда није језик, у смислу аналогије са лингвистичким предочавањима 'језика', али да јесте дискурс. Дискурс јесте начин на који је знање артикулисано у конкретном историјском друштву и друштвеним институцијама. Дискурзивне праксе уобличавају на техничким скуповима, у институцијама, у схемама понашања, у типовима преноса и дифузије, у педагошким облицима који их у исто време намећу и одржавају, итд. Зато се уметност разуме као постављање те-

шких питања о уметности и њеним односима унутар дискурса (и институција) културе. Уметник који не рескира да поставља себи тешка питања о томе шта чини и о томе шта други чине не може да се развија (Joseph Kosuth, 1982). Другим речима, историчар уметности Чарлс Харисон у модернизму 50-их препознаје два 'критичка гласа'. Први глас указује да је уметност нешто што интуитивно или искуствено претходи теоријском, које, затим, долази накнадно као додатак или као спољашња накнадна интерпретација. Други глас, напротив, полази од тога да је 'дискурс' оно што претходи делу и што ствара оквир за његово појављивање и деловање. За мене је битна концепција овог другог гласа.

– Ако се упореде наведене тезе – 'ја' изводим критички став да је однос уметности и критике динамички конститутивни однос теорије и праксе. Критичар и уметник делују у специфичним институционалним односима конституисања институције (дискурзивног хоризонта уметности). Свакако, њихов однос није 'идеална хармонија сагласности', већ 'означајтељска пракса': динамичка интервенција материјалних текстова теорије уметности и материјалних текстова праксе уметности у семиолошком окружју културе које оне истовремено структурирају и деструктурирају. У питању је преображај природних и друштвених отпора, ограничења и застоја у настајању дела. И да поновим: дело се не може и никада није могло идентификовати само са 'комадом'. У питању је однос трансфера и контра-трансфера различитих дискурса, односно, материјалних текстова, односно, институција које одређују појавност историјског дела.

Зато ова изложба има 'своје' тезе – и то у овом кораку две тезе: „Преступничке форме деведесетих” и „Постмодерна и авангарда на крају XX века” – а о њима ће конкретно бити речи, надам се, у следећим питањима.

(б) Рад на изложбама који смо спровели професор Денегри и ја не бих именовао 'селекторским'. Те изложбе нису бијенала, тријенала, салони и слично. То су изложбе које имају концепцију 'интертекста', а то значи проблемског односа различитих теоријских и уметничких 'текстова'. Другим речима, изложбе 'смо' градили око одређених издиференцираних проблема (тема, садржаја, значења и, свакако, вредности). Између реализације изложбе и продукције књиге не видим велику разлику. У питању су различита средства – али циљ је исти: поставити проблем, анализирати његове историјске (дијахронија) и контекстуалне (синхронија) услове, ефекте и функције у поетичком, естетском, уметничком и друштвеном смислу. На крају долази до интерпретације и, чак, до расправе. Под расправом разумем однос више интерпретација доведених у међуоднос разумевања и, сасвим постструктуралистички речено, продукције, размене и потрошње значења, смисла и вредности уметности. Свакако, не бих се одрекао ни 'уживања у погледу' који за мене јесте и 'уживање у смислу'.

Вас вероватно занима конкретан сараднички однос између професора Денегрија и мене у раду на изложби/изложбама. Тај однос није једноставан ни сасвим стабилно и прецизно одређен, на пример, није одређен концептуалном организацијом тима и тимског рада. Ми нисмо тим, на пример, тим стручњака или оперативаца који спроводе поетички или естетички програм према задатим пропозицијама, на пример, како то чине 'чиновници' извесних институција. Изложбе које смо радили су веома различите. Изложба „Тенденције деведесетих” („Златно око” и Павиљон Вељковић,

1995–96) је експлицитно 'модернистичка изложба' (као модернистичка, парамодернистичка, хипермодернистичка, итд.): чисте форме, јаке индивидуалности, езотеричне уметничке вредности, естетски елитизам), напротив изложба „Преступничке форме” (Конкордија, 1998) јесте и постмодернистичка и авангардистичка (шокантна, провокативна, симптом, дијалектика, обрти у поставци, вишемедијалност, политика, еротизам, минимализам, пренаглашени концептуализам, итд.).

Професор Денегри и ја се дуго познајемо. Имали смо сасвим различите личне историје и неупоредив друштвено-професионални статус, а данас сличан институционални положај у односу на актуелни систем уметности: привилеговану позицију унутар универзитетског дискурса 'о' уметности. Свакако, у овим пројектима постоји један глобални оквир укуса, искустава и ставова, које на изванредан 'уживалачки' начин делимо. Уметничко дело и његов свет су нешто о чему се може говорити, писати, мислити, уживати, преживљавати, заправо, сасвим људски бавити. То је нешто сасвим блиско као тело другог и истовремено далеко као трансценденција, итд. Питате који су то укуси, ставови и искуства? Па најгрубље речено:

– схватање да је критичко-теоријска активност динамична (стална измена интерпретативних тачака) на мапи уметности/света и, затим,

– отворена хетерогена преобликујућа концептуална идентификација блискости теоријских и практичних продукција уметности и културе које радикализују свој положај у односу на доминантне интернационалне и локалне културе – питање граница уметности, уметничког чина, егзистенције у уметности,

– заправо: најчешће је то препознавање атмосфере нестабилног односа маргине и центра.

Али, у нашим разговорима треба споменути и трећег, битног и усмеравајућег, саговорника и сарадника: Драгомира Угрена. Мислим да се 'наша' сарадња одвија захваљујући пре свега уметничкој визији и људској комуникативности Драгомира Угрена, који наше 'јаке субјекте' уводи у дијалог и конкретност пројекта. Многе замисли потичу од њега. Он обједињује улогу уметника и организатора, стваралачког-покретачког-субјекта који у преступу у односу на свој матични професионални статус сликара покреће нашу теоријску и критичку активност. Он чини могућом ситуацију у којој постављамо и решавамо проблеме уметности и теорије. Видите тај однос уметника, историчара и теоретичара је једна 'магична' игра компетенцијама и ефектима дискурса уметности. Она је немогућа без 'фантазма' (екранске имагинације предочавања могућег света уметности) и 'уживања' (усредсређености на 'заносно', 'заводљиво', 'опсцено' и 'опчињавајуће' тело/тела или детаље тела уметности). Оно што је нашем критичко-теоријском односу својствено јесте да релативно лако без међусобног оптерећивања и обавезивања, али са уживањем, постављамо питања о уметности и проналазимо сасвим различите расколничке одговоре који за сада (у овом тренутку) заједно стоје сасвим добро (семантички, идеолошки и естетички). Али 'они не стоје заједно' тек тако – постоји у томе и међусобно драматична борба за значење. Значење и уживање се огледају у концепту: у борби за моћ концептуализације унутар саме уметности и, затим, неочекивано из 'светова' изван уметности. Другим речима, наш тренутни заједнички рад, можда треба разумети као 'ризом' који ствара уживалачки и концептуални 'неред стварања' у критици, уметности и локалним системи-



ма уметности који, напротив, упорно сањају један бесмислени и просечни ред: интимизма-умереног модернизма-и-умереног постмодернизма. При томе, тај 'настајући стваралачки неред' није експресивна хаотична ситуација, већ јасна теоретизација и пажљиво (у Аргановом смислу 'истраживачко', у Менином смислу 'пројекат', у Телантовом смислу неекспресионистичко) претраживање проблема (тенденције, форме, антиформе, апстракције, реторике, престопа, авангарде, модерне, постмодерне, статуса критике, функција историје) уметности.

(в) Статус критике, данас и овде. О томе сам доста писао последњих година. И о мом писању о критици је доста писано. Да, сви пројекти који су реализовани последњих пет или шест година су изазвали негодовања и оштре критике, чак и осуде ... Често су у питању и сасвим 'прљаве игре' на локалној сцени. У постсоцијализму се одиграва 'занимљив' лом. Један систем уметности какав се градио и либерализовао корак по корак од педесетих до средине осамдесетих се распао. Различити 'делови' тог 'распалог' система или новонастајуће институције покушавају да успоставе доминацију у оквиру 'антимодернистички центриране културе': нов однос новог центра и нових маргина. То се ради различитим средствима: 'јавном плувачином' (жаргонски речено) у дневним новинама; чиновничким територијализацијама културног простора, времена и тела; интригама и 'одложеним' обликовањем јавног мњења, итд. У таквој ситуацији пројекти о којима сам говорио су изазвали низ 'престопа' у односу на распали, батајевски или лакановски речено, 'полудели Закон'. Јер, амбицијама за територијализацијом уметности супротстављена је детериторијализација, стално кретање, простору (и његовој 'идеологији' статичности) супротстављено је време (идеологија 'кретања', номадизма, детериторијализације). Реч је о флуксу: о протицању уметности која свесно и намерно 'релативизује' и 'децентрира' навике и уверења о стабилном поретку маргине и центра.

**СИМОВИЋ:** По својој концепцији: ширини проблема који третира, технолошки и медијски разнородној уметничкој продукцији коју веома пажљиво и селективно захвата, а опет, по строгој и чврстој поставци сазданој од поетички и језички комплементарног, често супротног „уметничког материјала”, изложба „Преступничке форме деведесетих”, већ је извесно, представља важну тачку на мапи домаће актуелне уметничке продукције за крај деведесетих.

У уводном тексту каталога изложбе веома прецизно и детаљно образлажете позиције одабраних/наметнутих теза у контексту пројектоване изложбе. Можете ли рећи нешто више о томе?

У чему је по Вама важност ових тема, којима сте обухватили своје критичарско-теоријске ставове, у погледу на опште прилике у савременој уметности у Србији?

**ШУВАКОВИЋ:** Видите! Полазим од става да између концепта 'комада' (piece) и концепта 'уметничко дело' (art work) постоји разлика. Уметничко дело јесте нека врста комплексног текста или у фукоовском смислу 'дискурса'. Дело није само 'празна' визуелност већ комплексан 'институционалан' однос знања, вредности и значења које уметник и дело заступају, а у пост-лакановском смислу дело је оно што заступа једног субјекта за сва друга дела уметности, других уметности, па и културе.

Зато покушавама да расправу уметности успоставим на начин који посматра једно дело као текст у односу са другим текстовима уметности и културе. То је једна интертекстуална умножавајућа ситуација. Једно дело се не може 'видети' (ма шта та реч значила, на пример, Мартин Џеј (Martin Jay), у књизи „Downcast Eyes” (1994), у вези са визуелним наводи мноштво разликујућих речи: vigilant, vigilare, watch, veiller, surveillance, demonstrare, monstrare, inspect, prospect, introspect, specere, observe, speculate, scope, scorium, synopsis, view, visual, optical) без 'теорије гледања' и, затим даље, без 'теорије читања'. Каталог изложбе „Преступничке форме деведесетих” је тако и конципиран да нуди три нивоа (равни виђења).

Први ниво је дат кроз уводне теоријске текстове које смо написали професор Денегри и ја. Ту су уведени проблеми са становишта историјског читања актуелности уметности у односу на историју савремене уметности (професор Денегри) и са становишта теоријског или, можда, естетичког, становишта читања амбивалентности идентитета 'дискурса' који дела успостављају, посредују или којим су посредована: а то су, у мом случају, две тезе:

- постструктуралистичке расправе појма 'трансгресије' (Батај, Лакан, Дериде, Плејне, Жижек, као и многи други), и
- тренутно учестало бављење 'авангардним' и 'неоавангардним' тематизацијама у списима постмодерних или не-баш-сасвим-постмодерних теоретичара-али-постмодерни-у неком смислу-блиских теоретичара, историчара и писаца (на пример Хал Фостер, или у медијској и књижевној теорији Мерцори Перлоф).

Други ниво бављења је дат текстовима о уметницима. Сваки појединачни уметник или, чак, појединачно дело је добило 'посебну' изузетну и 'критичну' интерпретацију. Тиме је указана амбиција да се бавим или бавимо детаљима, различитим регистрима постојања уметности. Овај ниво је изузетно битан јер указује на поље могућности суочења теоријске или глобално историјске расправе са сасвим појединачним изолованим детаљем егзистенције уметника или детаљем дела. Желим да се добро осећам и у тренутку када напуштам уметност и споља, из отуђености теорије (дискурса изван уметности), говорим о теорији чији је мањак или не-цело (Pas Tout) уметност, али и када као кратковиди уживалац прилазим делу сасвим близу (Close Reading) упијам његову близину, мирис, рапавост, непрозирност или прозирност, еротичну топлоту лажне коже и хладноћу артефакта. Свакако између ова два гледишта постоји још мноштво позиција које се испробавају:

- примене теорија читања
- рецепција целине
- рецепција органског компоновања
- перцепција и оптичке варијације гледања
- хаптичко, итд.

Трећи ниво структурирања каталога су репродукована дела која заступају субјект за различите концептуалне могућности доживљаја или/и разумевања уметности. Ту смо се послужили типологијом која је једна техничка збирка проблема која појединачна дела потенцирају. Свакако, свако дело је знатно сложеније од концептуалне функције коју обећава. Те групе су:

- омаж – посвећен двојци недавно преминулих уметника (Славко Матковић, Фило Филиповић) који својим делом указују на границе исто-

ријског идентитета 'преступа' у оквиру сликарства или у оквиру егзистенције,

- уметност и политика – проблем приказивања 'политичког екрана' (или фантазма) у постсоцијализму (Szombathy Balint и Раша Тодосијевић)

- уметност и архитектура – проблем потребе 'архитектонског тоталитета' као елемента (Неша Париповић) или контекста (Игор Антић) уметничког конструисања/интервенисања

- феноменологија слике – екпликација граница слике и, истовремено, 'нултог' онтолошког поретка сликарства као 'теме' сликарства (Радомир Дамњан, Вељко Вујачић)

- слика као просторни текст – употреба слике као 'симптома' конструисања амбијента или инсталације (Драгомир Угрн, Александар Димитријевић),

- текстуалност скулптурног – постављање скулптуре као експлицитног просторног текста (Коста Богдановић) и постављање скулптуре као интертекста између скулптуралног и пројектованог (Срђан Апостоловић),

- трансфигурација ready made-a – рад са траговима света и конструкцијом дела која користи поступке аналогне 'стратегјама' ready made-a, али производи сасвим ново и начињено дело (Живко Грозданић, Звонимир Сантрач)

- концепт и повратак реалног – указивање на тенденцију историјских еволуција концептуалне уметности од апстрактне теоријске стратегије ка пракси приказивања или мапирања 'феномена' реалности (Мирко Радојичић, Радомир Кулић)

- тело и бесформно – рад са границама форме (Марија Вауда), гестуалним разарањем форме (Никола Пилиповић) и неинтенционалним формама (Тања Ристовски)

- техноалегорија: од сублимног до смртоносног – рад са технолошким моделима 'производње' смртоносног процеса (Зоран Тододровић) или сублимног комада (Слободан Пеладић)

- перформанс: постмодерна и авангарда – питања граница театра и перформанса у односу на историјску парадигму авангарди (Дах театар, Ненад Рацковић).

**СИМОВИЋ:** Како је заснована сама поставка изложбе?

**ШУВАКОВИЋ:** Насупрот каталогу изложба је реализована у односу на тезе изложбе и у односу на захтевност изузетног простора вршачке Конкордије. 'Увертуру', метафорично говорећи, је урадио Звонимир Сантрач са 'смртоносним' и 'телесно преступничким' улазом у изложбу. То је 'врхунски изведен рад' који синтетизује већину проблемских поставки изложбе:

- инсталација као преступ у односу на слику и скулптуру

- драматична контрасна колажна структура стакла и цигле (целине и фрагмента)

- преступ у односу на архитектуру – грађевина унутар зграде – батајевски став против архитектуре или, с друге стране, авангардистичка антиархитектура, итд.

- опасни простор као преступ у односу на естетски и аутономно уметнички безбедни простор модерничког музеја и галерије

– стварна телесна опасност, насиље, ужас и ситуација коју карактерише оно што се данас у теорији назива 'политика тела', итд.

– одсуство мануелног рада уметника, итд.

Све собе са поставкама дела су решаване сагласно основној типологији (концепту) изложбе, са извесним одступањима која су произашла из конкретних услова рада на поставци (димензије дела, пре свега). Такође свака соба је постављена као контраст. То се најбољи види са поставком дела Кулића и Радојичића. Занимљива је такође опозиција 'езотеричног дела' Косте Богдановића и 'езотеричног дела' Рапе Тодосијевића, односно, опозиција монохромнија Угрена и Димитријевића наспрам неоконцептуалистичке 'парадизајн' поставке Апостоловића. Реализација поставке засноване на контрастима је спроведена и у оквиру једног дела, на пример, амбијент Szombathy Balint-a: звук, архитектура, одсутни процес, ready made-и, неизречена политика. Контраст између дела која деле простор је 'адициони елемент' изложбе којим се изложба поставља синхронијски као динамични текст премештања по формалним, концептуалним, рецептивним и теоријским осама.

Постоји још један аспект о коме се може говорити у вези ове изложбе, а то је 'функција децентрализације':

– децентрализација или релативизација односа центра и маргине (односи маргине и центра према локалним или националним критеријумима нису исти као према интернационалним или транснационалним критеријумима) уметничке сцене, другим речима, доминантној линији 'националне' културе оријентисане око осе 'интимизам-социјалистички естетизам-умерени модернизам-умерени постмодернизам' супротстављена је линија 'авангарда-радикални модернизам-постмодерна као симптом-друга модерна-авангарда на крају века', при томе су потенциране продукције езотеричне високо естетизоване уметности, уметности јаких концепата и продукције политичких и пара-поп стратегија, стална премештања у простору и времену,

– такође је битна и децентрализација културног простора, а то значи српске уметничке сцене; последњих година сам радио на изложбама у Новом Саду и Вршцу – заправо, криза уметности у Србији после распада Југославије мораће се разрешавати, између осталог, стварањем културних центара (музеја, излагачких простора) изван доминантног, хегемонског простора Београда – то је суштински захват који се седамдесетих и осамдесетих година одигравао у већини западних земаља (стварање музеја савремене или модерне уметности у мањим градовима): тиме се нарушава хегемонија центра, једне владајуће културне политике, центриране сцене и праволинијске историје, а уметницима се омогућава кретања, номадизам, измена места и услова излагања, итд; али, то је повезано и са постојањем различитих извора финансирања и различитим кустоским и, затим, универзитетским усмерењима конципирања историје и актуелности, итд.

## КУЛТУРА

НИНОВИ КРИТИЧАРИ БИРАЈУ

## Десет најбољих

Критичари који у НИН-у редовно прате збивања у појединим областима културног стваралаштва већ по традицији праве своје ранг листе најбољих и најзначајнијих остварења. Овај својеврсан биланс културног живота у 1988. представљен је у овом броју листама најуспешнијих остварења у ликовној уметности, музици и на филму

ЛИКОВНА УМЕТНОСТ

## Дубоки су корени

На првом месту традиционалне ранг листе НИН-а за догађаје у ликовној уметности, налази се, неприкосновено, изложба галерије САНУ, са називом Осамстотина година манастира Хиландара, чији је аутор академик др Гојко Суботић са сарадницима. То је изложба каква се приређује једном у столећу. Њоме су на најбољи начин своцирани дубоки корени наше националне културе и духовности.

Народни музеј је великом ретроспективном сликарског дела Надежде Петровић аутора, кустоса Љубице Миљковић, начинио сличан продор у корене наше модерне уметности који сежу у сам почетак овог века.

У амбициозном програму агилне вршачке галерије „Конкордија“ истиче се ове године изложба са називом „Преступничке форме, аутора др Јерка Денегрија и Мишка Шувачковића која на инструктиван начин показује смер којим следи млађа и најмлађа генерација представника наше нове ликовне авангарде.

Чачанска уметничка галерија је двадесети, јубиларни меморијал Надежде Петровић посветила представљању најновијих издавана у нашем ликовном

стваралаштву на крају овог века. Аутор изложбе, историчар уметности Јован Деспотовић у својој концепцији истакао је аспект уметничког ангажмана као главну ознаку наше нове уметничке авангарде.

Галерија САНУ најчешће се појављује на овој ранг листи, због својих бројних изложби изузетног значаја, међу којима су велике ретроспективе двојице класика наше модерне уметности, сликара Младена Србиновића и Петра Омчичкуса.

Посебно место у овој НИН-овој селекцији припада Радовану Крагуљу, полимедијском ствараоцу интернаци-



ГАЛЕРИЈА САНУ. ОСАМСТОТИНА ГОДИНА МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА



НАРОДНИ МУЗЕЈ, БЕОГРАД. НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ

1. ОСАМСТОТИНА ГОДИНА МАНАСТИРА ХИЛАНДАРА  
Галерија САНУ
2. НАДЕЖДА ПЕТРОВИЋ  
Народни музеј, Београд
3. ПРЕВРАТНИЧКЕ ФОРМЕ  
Галерија „Конкордија“, Вршац
4. 20 МЕМОРИЈАЛ НАДЕЖДЕ ПЕТРОВИЋ  
Уметничка галерија, Чачак
5. РАДОВАН КРАГУЉ  
Салон Музеја савремене уметности, Галерија Графички колектив, Галерија „Хаос“
6. МЛАДЕН СРБИНОВИЋ  
Галерија САНУ
7. ПЕТАР ОМЧИКУС  
Галерија САНУ
8. МИЛЕТА ПРОДАНОВИЋ  
Галерија САНУ
9. МИЛУТИН КОПАЊА  
Уметнички павиљон „Цвијета Зузорић“
10. МАРИНА НАКИЋЕНОВИЋ  
Галерија УЛУС

оналне репутације за чији је овогодишњи повратак у отаџбину једва достало простора у три београдске галерије, Салона Музеја савремене уметности, Графичког колектива и Галерије „Хаос“.

Изложбом Милете Продановића, концептуалног уметника и сликара са називом „Похвала руци“, Галерија САНУ показала је да је отворена и за ауторе млађе генерације уметника, када они, као Продановић, имају висок стваралачки ниво и обрађују актуелне теме.

Међу традицијски оријентисаним уметницима унутар актуелне дуалистичке поделе међу нашим ликовним ствараоцима, истиче се сликар Марина Накићеновић, што потврђује њена запажена изложба у Галерији УЛУС-а.

Међу појединачним изложбама у току протекле године најјачи је утицај оставила ретроспектива сликара Милутина Копане, реализована у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“. Снажна ауторска личност Копане тек на овој презентацији дошла је до свог пуног изражаја.

Уз изложбе које се налазе на овој ранг листи, ликовни рецензент НИН-а жели да помене и друге значајне ликовне догађаје из 1998, као што су успешна презентација резултата рада класе професора Владимира Величковића у Паризу која је одржана у Галерији „Прогрес“. Ту је, заслужено, и изложба из легата Ане Чолак Антић којом је Музеј савремене уметности евоцирао личност и дело челника београдске „Медиале“, Леонида Шејке. Треба овде поменути и ауторску изложбу ликовног критичара Срете Бошњака са називом „Два концепта, један град“, којом галерија београдског Културног центра завршава своју овогодишњу сезону.

■ **БОРБЕ КАДИЈЕВИЋ**

## BEOGRADSKA BESEDA

Poštovane dame i gospodo,

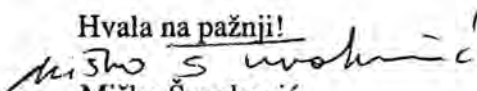
zahvaljujem se žiriju na neočekivanom **obrtu** kojim je jednu *prokazanu* izložbu *ogrezlu* u 'prestupu', 'uživanju' i 'poroku' savremenosti, izložbu koja nije dobila nijednu 'pozitivnu' kritiku u trenutku svog održavanja, proglasio za najbolju u dramatičnoj i apsurdnoj 1998. godini. Time su logika i funkcija **TRANSGRESIJE** (transgresija = prestup; a ne kako se spominjalo: delikvencija, prevrat, marginalnosti, itd.) pojačane i dovedene do vrhunca. "Prestup", odnosno, "transgresija" u naslovu ove izložbe označava suočenje sa 'poludelim Zakonom aktuelne entropije scene' i 'klijajućim efektima istorije umetnosti', ali i sa 'grozom' egzistencije danas Tu i Sada.

Želim da kažem, da su izložbe koje smo Ješa Denegri i ja koncipirali poslednjih godina, kao što su "Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma" (1995-96), "Primeri apsraktne umetnosti. jedna radikalna istorija" (1996), "Retoričke figure devedesetih" (1996) i, nagradena, "Prestupničke forme. Postmoderna i avangarda na kraju XX veka" bile diskurs 'transgresije' očekivane TU prisutnosti jedinstvenog/homogenog identiteta unutar formulacija internacionalnih i nacionalnih prostora kultura. Pogled, telo i interpretacija nisu bili upućeni jednoj konstitutivnoj i integrativnoj istoriji 'sabornosti' umerenih modernizama ili postmodernizama, već ukazivanju na 'pravo' na 'raskol' (Lyotardovim rečima: Le différend) unutar istorijskih naracija umetnosti u Srbiji.

I zato, neka to bude sada samo sam moj 'ukleti glas lualice', ako danas postoji 'norma' dominantne uloge profesora Lazara Trifunovića u koncipiranju horizonta identiteta umetnosti u Srbiji, postoje i uloge Drugih, ne manje bitne i ne manje istorijski 'dramatične' Ota Bihalji Merina, Miodraga Protića, Koste Bogdanovića ili Biljane Tomić. Svakako, možemo pažnju preusmeriti i ka 'pitanjima' razlikujućih i raskolničkih identiteta produkcije umetnosti: jer ako postoji istorija centriranja oko dela Miće Popovića postoji i istorija centriranja oko Leonida Šejke, odnosno, ako govorimo o stožernim ulogama dela Stojana Čelića, tada postoje i neuporedive razlikujuće stožerne uloge Damnjana ili Neše Paripovića, itd. Ovim nasumično izabranim primerima sam želeo da kažem da je interpretativni i kritički rad na ovim izložbama bio izveden u traganju za razlikujućim neuporedivim 'naracijama'. Da ponovim te strašne i sudbonosne reči Jacquesa Lacana: "... drvo znanja nema samo jedno stablo...".

I svakako, na kraju, ako nagrada za 'prestup' može biti zaslužena onda ona pripada i Dragomiru Ugrenu koji je ostvario produkciju kataloga, i Geri Grozdaniću sa porodicom koja je učinila da ova izložba bude realizovana u fascinantnom i opsesivnom prostoru Konkordije u Vršcu, kao i umetnicima čija su dela bila izazov i razlog za nas da mislimo, pišemo i realizujemo izložbu. Ova izložba sa svojim teškim, velikim i moćnim delima nije bila moguća ni na jednom drugom mestu u Srbiji do u 'teškim', 'velikim' i 'moćnim' prostorima Konkordije u Vršcu. Ova izložba je usmerena sasvim namerno i ka decentriranju hegemonije velikog grada. Umetnost može da se dešava i 'stvara' u svakom trenutku i na svakom mestu. Zato, neka ova moja **Beogradska beseda** bude posvećena naporima onih koji žele da taj prostor bude sačuvan za savremenu umetnost.

14. januar 1999. Beograd

Hvala na pažnji!  
  
 Miško Šuvaković

Žiri za dodelu godišnje Nagrade Društva istoričara umetnosti Srbije (Sava Stepanov, likovni kritičar i direktor Centra za vizuelnu kulturu Zlatno oko u Novom Sadu, predsednik, te Natalija Cerović, likovni kritičar, kustos Umetničkog paviljona "Cvijeta Zuzorić" u Beogradu i Savo Popović, novinar "Borbe" u Beogradu) jednoglasno je odlučio da za najuspešnijiu autorsku izložbu priređenu tokom protekle godine proglasi izložbu "Prestupničke forme" koju su zajednički koncipirali Dr Miško Šuvaković i Dr Jerko Denegri.

Ova izložba je priređena tokom maja i juna meseca protekle godine u Galeriji Konkordija u Vršcu.

Autori izložbe Jerko Denegri i Miško Šuvaković su okupili ukupno 22 autora i jednu umetničku grupu koji svojim ostvarenjima čine značajni deo ukupne umetničke atmosfere u jugoslovenskoj aktuelnoj umetnosti.

Zajednički autorski gest ove dvojice uglednih teoretičara umetnosti i likovnih kritičara predstavlja sintezu kritičkog i filozofskog duha. Za Denegrija je teza o "prestupničkoj formi" postojeća u daljem podržavanju sopstvene teze o "drugoj liniji" na sceni srpske umetnosti u kojoj "kod autora postoje dovoljno čvrste namere da delo bude sprega mentalnog pristupa, sažete ili razučene materijalne formalizacije bez obzira da li se ta rešenja ostvaruju u klasičnim radovima (slikarstvo, skulptura) ili u novim medijima, u ateljerski obrađenim objektima ili u radu nastalom *in situ*, uz upotrebu priručnih sredstava ili razvijenih tehnologija". Miško Šuvaković termin "prestup razmatra kroz njegovo izvorno latinsko značenje "transgresio" - kojim se u fenomenološkom smislu, naziva prekoračenje koje karakteriše pravu umetnost, a to znači prekoračenje iz pragmatične i instrumentalne u onostranu sferu". Ovako sintetizovano, sasvim kompleksno sagledavanje aktuelnih tendencija u savremenoj srpskoj umetnosti rezultiralo je izuzetno elaboriranim autorskim tekstovima u katalogu te zanimljivom i kvalitetnom izložbom koja je na jedan od mogućih načina reflektovala neke od najznačajnijih aktuelnih tendencija primerenih kraju decenije i kraju veka, onih tendencija kojima se u aktuelnim kretanjima traga za novim mogućnostima kojima se obnavlja tkivo umetnosti.

Sava Stepanov, predsednik  
Natalija Cerović  
Savo Popović







## **GLOSAR**

**MODERNA I POSTMODERNA UMETNOST, KARAKTERISTIČNI TERMINI I NJIHOVE UPOTREBE U DEVEDESETIM  
MIŠKO ŠUVAKOVIĆ**



## AIKONIČKO

Aikonički (uniconic) vizuelni znak uspostavlja značenja na osnovu konvencije, dogovora/ugovora, navika ili običaja, a ne na osnovu objektno ili vizuelne sličnosti ili analogije vizuelnog izgleda znaka i objekta na koji ukazuje. Za umetnost XX veka karakteristična su tri tipa aikoničkih znakova: (1) apstraktni aikonički znaci (nastali apstrahovanjem, redukcijom ili aproksimacijom ikoničkih znakova), (2) formalni aikonički znaci (konstruisani iz analitičkih propozicija, nekih formalnih pravila proizvodnje znaka) i (3) paraikonički znaci (znaci koji prikazuju druge znake: ikoničke, indeksne i simboličke).

### Literatura:

F. Menna, *La Linea Analitica Dell'Arte Moderna*, Giulio Einaudi Editore, 1975.

M. Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

## ALEGORIJA

Alegorija je u teoriji teksta metaforičko (nedoslovno) značenje rečenice ili teksta. U istoriji likovnih umetnosti alegorijom se naziva likovno prikazivanje nevidljivog (apstraktnih pojmova, misli, ideja, religioznih i teoloških sadržaja, vrednosti, duhovnih stanja, seksualnosti, uživanja, želje, političkih ideja). U formalno-likovnom smislu terminom alegorija naziva se mimetička slika ili skulptura čija su primarna, doslovna i narativna značenja osnova pomoću koje se nagoveštava opštije, pomereno, zatureno, odloženo ili simboličko značenje. Utvrditi da, na primer, slika ima alegorijsku moć (moć nedoslovnog prikazivanja i označavanja) znači pokazati kako se uspostavlja odnos između neprikazivog, pikturalnog poretku slike i lingvističkog jezika. Američki teoretičar postmodernizma Craig Owens je tradicionalnu i modernističku zamisao alegorije transformisao u modus postmodernističke dekonstrukcije konzistentne naracije, ali i u oblik proizvodnje fragmentarnog, citatnog, kolažnog i montažnog značenja koje prikazuje druga istorijska i aktuelna značenja umetnosti i kulture.

### Literatura:

C. Owens, *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, October no. 12 i no. 13, New York, 1980.

L. Marin, *To Destroy Painting*, The University of Chicago Press, Chicago, London, 1995.

## ALTERNATIVA

Alternativna umetnost je zasnovana na kritici, podriivanju, destruisanju i parodiranju dominantne umetnosti, kulture i ideologije datog društva. Alternativna umetnost zasniva se na zamislima kritičkog i subverzivnog projekta, delovanja ili ponašanja umetnika. U poznom realsocijalizmu i postsocijalističkim društvima alternativom se naziva: (1) umetnost povezana sa opozicionim partijama, pokretima i udruženjima naspram zvanične državne ili nacionalne umetnosti, (2) umetnost koja nastaje na prožimanju visoke i popularne umetnosti i kulture – medijska alternativa, (3) popularna umetnost sa specifičnim intelektualnim stavovima i odnosima prema visokoj umetnosti, (4) nova alternativa kao urbano ikoničko slikarstvo jeste oblik slikarskog prikazivanja urbanog potkulturnog miljea (rok, seks, psihodelija), (5) postmoderna umetnost u najširem smislu reči, (6) neinstitucionalna ili antiinstitucionalna umetnost, i (7) visoka umetnost koja se koristi jezicima politike i masovne kulture. U srpskoj umetnosti 80-ih godina alternativna umetnost bila je povezana sa rok scenom (novi talas). U 90-im godinama se alternativna umetnost imenuje u odnosu na politiku, rat na prostorima bivše Jugoslavije, odnos mitskog, patrijarhalnog i urbanog. Grubo govoreći, razlikuju se: (a) leva alternativa koja ima odlike urbane podkulturne intermedijalne prakse, a u političkom

smislu antiratne subverzivne i kritičke produkcije, i (b) desna alternativa koja radi sa eklektičnim retroformama mitskog, nacionalnog, fetišističkog i profašističkog prikazivanja lokalnih, marginalnih i regionalnih identiteta.

### Literatura:

M. Dragičević Šešić, *Umetnost i alternativa*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju, FDU, Beograd, 1992.

M. Gržinić (ed), *Rekonfiguracija identitet: zgodovina, sedanjost in prihodnost neodvisne kulturne produkcije v Ljubljani*, Forum za artikulacijo prostorov drugačnosti, Ljubljana, 1996.

## ALUZIVNI ZNAK

Aluzivni znak se vizuelnim izgledom predmetno, optički, vizuelno ili konvencionalno oslanja na pojavu koju prikazuje. Aluzivni znaci su predstave koje se pokazuju i u vizuelnom izgledu znaka i u pojmu (mentalnoj predstavi) onoga što znak prikazuje, a zasnivaju se na predmetnoj, optičkoj, vizuelnoj, konceptualnoj ili konvencionalno identifikovanoj sličnosti. Aluzivni likovni znaci su semiotički elementi i strukture elementa koji omogućavaju nastanak: (1) likovne alegorije kao predstave apstraktnih pojmova, misli, ideja, moralnih kategorija i duševnih stanja sa personificiranim figurama (personifikacija je vrsta metafore kojom se nežive stvari i pojmovi zamišljenih predmeta prikazuju kao bića), (2) likovnog simbola kao aluzivno-konvencionalne predstave grupe pojmova i ideja, tj. simbol značenja može da gradi istovremeno svojim vizuelnim izgledom (vizuelnom motiviranošću) i konvencionalnim odnosima, i (3) likovne ilustracije kao predstave koje stvaraju semantičku iluziju (likovno prikazivanje složenih situacija, događaja, pripovesti). Pojam aluzivnog znaka je opštiji od pojma ikoničkog znaka, drugim rečima, aluzivni znak je znak koji je motivisan izvesnom sličnošću ili namerenošću da prikazuje (znakovno zastupa) svojim vizuelnim izgledom pojave sveta, ali i apstraktne pojave i mentalne slike.

### Literatura:

B. Rožar, *Likovna govorica*, DSZ Ljubljana, Založba Obzorja, Maribor, 1972.

## AMBIJENT I AMBIJENTALNA UMETNOST

Ambijent je kao umetničko delo nastao artikulacijom celine otvorenog ili zatvorenog prostora. Ambijentalnim umetničkim delom prostor nije tretiran kao pasivni oмотач predmeta, već kao bitni sastavni deo rada. Ambijentalna umetnost je anticipirana od futurizma preko dade do konstruktivizma i nadrealizma. Zamisao ambijentalne umetnosti je nastala u interdisciplinarnom međuprostoru likovnih umetnosti, teatra, novih medija i muzike tokom 60-ih godina. Tada se formuliše pojam ambijentalna umetnosti i rekonstruktivno se primenjuje na raznorodne istorijske primere avangardi, modernizma i neoavangardi. Recepcija dela ambijentalne umetnosti se ostvaruje u prostornom i vremenskom kontinuumu. Posmatrač nije izvan i naspram umetničkog dela, kao u slučaju recepcije slike ili skulpture, već u samom delu koje ga obuhvata i kroz koje prolazi, u kome živi i deluje. Ambijentalna umetnička dela mogu se klasifikovati u sledeće grupe: (a) dela sa dominantnim arhitektonskim aspektima (horizontalna plastika, enterijeri, vrtna skulptura), (b) dela sa scenskim aspektima (prostor hepeninga, akcionizma, body arta i performansa), (c) dela sa zvučnim aspektima (zvučni ambijenti), (d) dela sa svetlosnim aspektima (svetlosni i optički ambijenti, lumino ambijenti), (e) dela sa biheviornalnim aspektima (biheviornalni ambijenti), (f) dela sa objektnim (slika, skulptura, objekt) aspektima, (g) dela sa tekstualnim aspektima (tekstualni ambijenti), (h) dela sa mašinskom i medijskom artikulacijom prostorno vremenskog kontinuumu (tehoambijenti, kinetički

ambijenti) i (i) dela sa virtuelnim softverski simuliranim prostorno-vremenskim odnosima (virtuelna realnost ili hiperrealnost). U umetnosti 90-ih godina ambijentalno umetničko delo zadobija aspekte mogućeg sveta umetnosti, pošto interprostorno, interdisciplinarno, kolažno-montažno, simulacijski i interpretativno pokazuje kako jedno posebno delo jeste predstava ili izraz stila, tendencije i istorije umetnosti.

#### Literatura:

G. Celant, *Ambiente. Arte dal Futurismo alla Body Art*, Edizioni La Biennale di Venezia, 1977.

J. Denegri, "Ambijenti u umetnosti od futurizma do body arta", *Umetnost* br. 55, Beograd, 1977.

Z. Belić W, "Ambijenti", *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

#### ANTIFORMA

Antiforma (Anti Form Art) je pristup zasnovan na destruisanju stabilne forme i gestalta objekta. Američki skulptor, performans-umetnik i teoretičar Robert Morris je 1968. godine zasnovao antiformalnu umetnost kao oblik procesualne umetnosti. Antiformna umetnost je nastala Morrisovom autokritikom formalizma i strukturalne orijentacije minimalne umetnosti. U antiformalnoj umetnosti umetnik ostvaruje radove (instalacije i događaje) poštujući prirodne i tehnološke karakteristike materijala, ne namećući oblikovanju materijala intelektualni poredak, logiku strukturiranja i artifičijelni optički geometrijski gestalt.

#### Literatura:

R. Morris, "Antiform", *Artforum*, New York, April 1968.

J. Denegri, "Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti", *Umetnost* br. 21, Beograd, 1970.

R. Morris: *The Mind / Body Problem*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1994.

#### ANAHRONIZAM

Anahronizam ili slikarstvo memorije (Anachronismo o pittura della memoria) je postmodernističko eklektično figurativno slikarstvo nastalo krajem 70-ih i početkom 80-ih godina. Anahronizam je pseudo ili para klasicističko slikarstvo pošto ne teži idealima klasicizma, a to znači postignuću izgubljene antičke celovitosti, već subjektivnoj (subjektivnost kao hipoteza pojedinačnog, nekonzistentnog, želje, uživanja) simulaciji i slikarskoj interpretaciji slikovnih, ikonografskih i semiotičkih rešenja renesansnog, manirističkog, baroknog, klasicističkog i neoklasicističkog slikarstva. Anahronističko slikarstvo karakteriše uživanje u manualnosti čina slikanja i uživanje u prividnoj motivisanosti tematizacija i optičko vizuelnog iluzionizma zapadne tradicije slikarstva.

#### Literatura:

B. Stipančić (ed), *Anakronisti ili slikari memorije*, Galerija SKCa Beograd i Galerija suvremene umjetnosti Zagreb, 1984.

J. Denegri, "Anakronisti ili slikari memorije" iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10-12, Zagreb, 1985.

#### APSTRAKTNJA UMETNOST

Apstraktna umetnost kao zbirni pojam označava apstraktno slikarstvo, apstraktnu skulpturu, apstraktnu fotografiju, apstraktni film, apstraktni tekst, itd. Pridev apstraktno označava nemimetička i neprikazivačka umetnička dela koja nastaju modifikovanjem, apstrahovanjem i redukcijom aluzivnih i ikoničkih modela prikazivanja. Umetničko delo je apstraktno ako njegova pojavnost i značenja nisu određena prikazivanjem bića, predmeta, situacija ili događaja sveta. Apstraktno umetničko delo je određeno procesom stvaranja, materijalnom i prostornom strukturom svoje pojavnosti ili

aikoničkim semiotičkim aspektima. Ako se pojam apstraktnog umetničkog dela razmatra s obzirom na uslove i proces nastanka, razlikuje se osam pristupa: modifikujući, apstrahujući, ekspresionistički, konstruktivistički, konkretistički, formalistički, reduktivni i semiotički. Modifikacija je iskrivljenje, deformisanje, usložnjavanje i preobražavanje aluzivnih i ikoničkih oblika, karakteristično za ekspresionizam, kubizam, futurizam. Apstraktno umetničko delo je nastalo procesom apstrahovanja, kada se mimetički prikazivački pikturni, skulpturalni, tekstualni, itd. oblici deformišu, transformišu i preoblikuju slobodnim gestualnim potezima ili geometrijskim transformacijama. Apstraktno umetničko delo je ekspresionističko kada se interpretira kao izraz unutrašnjih duhovnih i psiholoških stanja, kao trag umetnikovog duhovnog, psihološkog i bihevioralnog doživljaja i izražavanja doživljenog. Apstraktno umetničko delo je konstruktivističko delo kada je njegova strukturirana uspostavljena saglasno pravilima matematičkog konstruisanja ili procedurama konstruisanja ustanovljenim u arhitekturi, građevinskoj i mašinskoj tehnici. Apstraktno umetničko delo je konkretističko kada je proizvedeno kao veštački predmet čiji su estetski kvaliteti posledica materijalne, strukturalne i prostorne pojavnosti slike, skulpture, filma, fotografije ili teksta. Apstraktno umetničko delo je formalističko kada su njegova kompozicija i oblici izvedeni iz pretpostavljenih i specifičnih pravila umetnosti ili same discipline ili medija. Formalističko apstraktno delo je nastalo kao rezultat istraživanja prirode umetnosti ili posebnog medija. Apstraktno umetničko delo je reduktivno ako teži postignuću osnovnih (primarnih) oblika odstranjivanjem svih šumova prikazivanja i izražavanja. Ako reduktivni postupak teži otkriću osnovnih ili suštinskih aspekata umetnosti, discipline ili medija, tad je redukcija esencijalistička. Apstraktno delo je semiotički određeno kada je njegova kompozicija uspostavljena kao aikonička znakovna struktura. Razlikuju se sledeći stupnjevi evolucije ili pojavljivanja apstraktno umetnosti: (1) otkriće apstrakcije (1910-1917), (2) razvoj apstraktno umetnosti i uspostavljanje normalne prakse apstraktno umetnosti između dva rata (1917-1933), (3) evolucije modernističke apstrakcije posle Drugog svetskog rata u smeru egzistencijalnog i u smeru esencijalnog (1942-1966), (4) kritika i dekonstrukcija apstrakcije u minimalnoj i konceptualnoj umetnosti (1960-1978) i postmodernizmu (posle 1972).

#### Literatura:

Posle 45 - Umetnost našeg vremena I, Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction - The Early Twentieth Century*, Yale University Press New Haven, London, 1993.

Y.A. Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1993.

M. Rosenthal (eds), *Abstraction in the 20th Century. Total Risk, Freedom, Discipline*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1996.

J. Denegri, M. Šuvaković (eds), *Primeri apstraktno umetnosti. Jedna radikalna istorija*, ULUS, Beograd, 1996.

#### ARBITRARNOST

Arbitraran (proizvoljan) je, prema Ferdinandu de Saussureu, odnos između elemenata (pojma i akustičke slike) lingvističkog znaka. U semiološkom smislu, na primer kod Rolanda Barthea ili kod Jacquesa Lacana, arbitraran je odnos između elemenata (označenog i označitelja) bilo kog znaka (lingvističkog, modnog, bihevioralnog, slikarskog, muzičkog, alhemijskog, ideološkog). U postmodernizmu se zamisao arbitarnosti, paradoksalno, dovodi do poetičkog principa (naddeterminacije) koji pokazuje da je svaki lingvistički ili semiološki sis-

tem relativna, nestabilna, fragmentarna i otvorena promena-tva tvorevina. U postmodernizmu se ideja arbitrarnosti razvija do principa ili formule razlike (*différance*), drugim rečima, jedan tekstualni, slikovni ili bihevioralni element postoji ne po sebi ili po nekim ontološkim aspektima, već po tome što je različit od drugih elemenata i po tome što svoja trenutna svojstva dobija na osnovu relativnog i trenutnog odnosa sa drugim elementima. Arbitrarnost je karakteristika proizvodnje i funkcionisanja smisla, a ne izraz skrivenog smisla (kao kod simbolista ili nadrealista).

#### Literatura:

F. de Sosir, Opšta lingvistika, Nolit, Beograd, 1977.  
Ž.F. Liotar, Raskol, I.K. Z. Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.  
M. Šuvaković, Arbitrarno, "Transkatalog" br. 2-3, Novi Sad, 1995.

#### ARHI-PISMO

Arhi-pismo je hipotetička teorijska konstrukcija Jacquesa Derride pomoću koje se raspravlja izvorni odnos govora i pisma. Pogledajmo logiku Deridine rasprave: (1) počevši sa prvim velikim tekstom zapadne metafizike govor je bio privilegovan kao suštinski jezik, (2) fonetsko pismo je viđeno uglavnom kao prikazivanje govora, (3) zapadni fonocentrizam se zasniva na hijerarhiji koja je glas razumevala kao nematerijalan, blisko povezan sa svešću (*logosom*, istinom), a pismo kao tragično ali potrebno krivotvorenje čisto inteligibilnog u čulno, tj. preobražaj ideje u telo i materiju, (4) ova hijerarhija, Derrida je naziva logocentričnom, osnova je zapadne metafizike i osnova za izgradnju svih karakterističnih opozicija (označitelj-označeno, izraz-sadržaj, telo-duh, vidljivo-nevidljivo), (5) fonetsko pismo je, međutim po filozofiji dekonstrukcije, mit (pismo nikada nije bilo jednostavni prepis živog govora), (6) sam govor, daleko od bilo koje čiste samoprisutnosti, jeste upravljani sistemom razlika koje grade jezik, (7) zato postoje različiti modusi koji prethode deobi govora i pisma, (8) razlika (*différance*) konstituiše svaki znak (uključujući i vokalni) kao trag, i (9) arhi-pismo je ono što prethodi hijerarhijskoj izgradnji odnosa govora i pisma, drugim rečima, bivajući produktivna razlika ono formira njihov zajednički koren iz koga nastaju sve kasnije metafizičke opozicije (pre svega opozicija znaka i značenja). Teoričar umetnosti Yve-Alain Bois uspostavlja analogno pojmu arhi-pisma pojam arhi-crteža kao zajedničkog izvora opozicije crteža i boje. Bois metafizičke opozicije modernističkog slikarstva razrešava prvobitnom razlikom (arhi-crtežom) koja prethodi razlikovanju crteža i slike i proizvodi njihove moguće istorijske divergencije (razlikovanjaja).

#### Literatura:

J. Derrida, O gramatologiji, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.  
Y.A. Bois, Painting as Model, The MIT Press, Cambridge Mass, 1993.  
M. Šuvaković, "Dekonstrukcije: arhicrtež, ploha i mimezis mimezisa. Sonja Briski Uzelac" iz Asimetrični drugi, Prometej, Novi Sad, 1996.

#### ASIMETRIČNI DRUGI

Asimetrični Drugi je Drugi koji je uvek spoljašnji i asimetričan subjektu. Naglasak je stavljen na asimetriju odnosa ja i ti. Taj odnos nije reverzibilan, on nameće i održava destabilizaciju znanja o intersubjektivnom polju odnosa. Zamisao asimetričnog Drugog je uveo filozof fenomenolog Emmanuel Levinas u svojim teološkim i etičkim studijama, a u domenima dekonstrukcije ih je razradio Jacques Derrida i time pripremio za postmodernu raspravu statusa subjekta i Drugog. Logika izvođenja pojma asimetričnog drugog kao osnove etičkog i teološkog pisma može da se prati kroz sledeće korake: (1) o jeziku se misli kao o sistemu pomoću

koga se uokviruju i stvaraju predstave i tematizacije sveta, odnosno, pomoću koga se svet redukuje na naše propozicije, (2) jezik uvek ostaje izvan sveta, on ne daje sebe svetu (jezik je događaj u kome svet manifestuje sebe, ali kao događaj on ostaje spoljašnji u odnosu na svet), (3) ako ljudi komuniciraju pomoću jezika, sam jezik ostaje nekomunikativan, on je samodovoljan, zatvoren, on pruža otpor pristajanju, on nam je apsolutno stran, (4) jezik nije instrument pod našom kontrolom, (5) iskustvo jezika znači prekid subjektivnosti i susretanje licem u lice sa nečim drugim što se Celanovim rečima može nazvati "die ganz Anderen Sache", (6) ali upravo je jezik kao nešto spoljašnje i strano i subjektu i svetu to što uvodi asimetriju između drugog i mene ("Moje ja ne potiče od drugog, drugi se događa meni."), (7) to je mesto na kome se uvodi etičko – drugi nema svoje mesto, svoje vreme, svoju suštinu, on je samo njegov zahtev i moja dužnost. Zamisao asimetričnog Drugog je osnova za teološki, etički i estetski obrt. Zamisao dužnosti je ključna. Dužnost na koju Levinas misli ne oslanja se na neko ovlašćenje koje sam ja, ili koje smo mi, prethodno ozakonili. Ako me drugi obavezuje, to nije zato što on ima pravo da me obaveže, koje sam mu ja, direktno ili indirektno, dao. Moja sloboda nije izvor njegovog ovlašćenja: nismo dužni zato što smo slobodni, i zato što je tvoj zakon moj zakon, nego zato što tvoj zahtev nije moj zakon, zato što potpadam pod udar drugoga ("Dakle ja sam odgovoran i ne bi smeo da brinem o tome da je drugi odgovoran za mene."). Pojam asimetrični drugi, u spisima postmoderne teorije i kritike upotrebljava se da se označi izuzetna i paradoksalna pozicija modernističkog i postmodernističkog umetnika koji je subjekt-hipoteza i subjekt-biće (etički i politički, perceptivni i lingvistički identitet), ali i autonomni subjekt u umetnosti i time spoljašnji simptom društvu. Umetnik je Drugi u odnosu na moć, želju i uživanje društva (kulture, potrošnje).

#### Literatura:

Rodolphe Gasché, The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection, Harvard University Press, Cambridge, 1986.  
E. Levinas, Totality and Infinity – An Essay on Exteriority, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1992.  
John Llewelyn, Emmanuel Levinas. The Genealogy of Ethics, Routledge, London, New York, 1995.  
M. Šuvaković, "Asimetrični Drugi", Transkatalog br. 2-3, Novi Sad, 1995.

#### ASIMETRIČNI KONCEPTUALIZAM

Asimetričnim konceptualizmom nazivaju se izvesne prakse 90-ih godina koje upotrebljavaju proceduralnost konceptualne umetnosti (metajezičko prikazivanje prirode i koncepta umetnosti) posredstvom kompleksnih materijalno realizovanih postavki (slika, skulptura, instalacija, ambijent, performans). Za razliku od neokonceptualizma koji spaja ezoteričnost pop-art sa ezoteričnošću konceptualne umetnosti, asimetrični konceptualizam retorički pojačava elitizam, egzoteričnost i meta-metajezičnost istorijske konceptualne umetnosti preobražajem označitelja umetnosti u nove znakove identiteta.

#### Literatura:

M.Šuvaković, "Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija" iz Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija, ULUS, Beograd, 1996.  
M. Šuvaković, "Instalacije i ambijenti: diskursi prostora", Dnevnik, Novi Sad, 8. maj 1996.

#### AUTONOMIJA UMETNOSTI

Autonomija umetnosti jeste status umetnosti kao specifične i posebne discipline, profesije i oblasti kulture. Zamisao

autonomije umetnosti se povezuje sa velikom deobom disciplina u doba prosvetiteljstva (XVIII vek) kada se integralni hrišćanski koncept evropske kulture razložio na autonomne oblasti društvenog života i produkcije: religiju, politiku, etiku, nauku, proizvodne delatnosti i umetnost. Pojam autonomije umetnosti odnosi se na status umetnosti u društvu, na pojedinačne odnose umetničkih disciplina i na samo delo koje se vidi kao zatvorena organska ili strukturalna celina. U doba hladnog rata pojam autonomije umetnosti je u zapadnom bloku označavao interese i vrednosti buržoaskog društva koje veruje u institucionalnu autonomiju oblika pojavnosti i delovanja segmenata kulture. U istočnom bloku autonomija umetnosti bila je politički subverzivni stav naspram dominantne ideološke propozicije o angažovanoj umetnosti (umetnosti koju birokratski ili partijski aparat propisuje).

#### Literatura:

T.V.Adorno, "Autonomija i heteronomija" iz Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979.

P. Bürger, "On the Problem of the Autonomy of Art in Bourgeois Society" iz Theory of Avant-Garde, Manchester University Press, Manchester, 1984.

F. Frascina, Pollock and After – The Critical Debate, Harper & Row, London, 1985.

#### AVANGARDA

Avangarda (avant-garde), naziv za nadstilske, radikalne, ekscesne, kritičke, eksperimentalne, projektivne i interdisciplinane prakse u umetnosti. Radikalnim se naziva beskompromisno, subverzivno i ekstremno gledište i delovanje umetnika u umetnosti, kulturi i društvu. Ekscesni su umetnički radovi čija pojava, izgled, smisao i značenja provociraju i šokiraju građansko društvo. Eksperimentalni status umetnosti ukazuje da cilj delovanja u umetnosti nije zanatsko stvaranje, pravljenje ili proizvodnja umetničkog dela (dekorativnog ili utilitarnog artefakta), već istraživanje i promena prirode umetnosti. Avangardna umetnost se zalaže za preobražaj umetnosti, kulture i društva, zato ona ima projektivni karakter. Pojedini autori avangardu vide kao prethodnicu moderne, drugi o njoj govore kao anomaliji moderne, a treći kao o korigovanju projekta moderne. Avangarda je interdisciplinarna pošto avangardni umetnički radovi ne nastaju u okviru definisanih i autonomnih medija i disciplina. Oni nastaju prekoračenjem, kritikom i destrukcijom granica medija, disciplina i žanrova umetnosti. Uobičajeno se u literaturi avangardom nazivaju pojave u umetnosti u periodu od druge polovine XIX veka do Drugog svetskog rata. Početak istorijskih avangardi se različito locira: u imanentnoj kritici realizma, u simbolizmu, u impresionizmu, u ekspresionizmu ili futurizmu. Kraj istorijskih avangardi se najčešće identifikuje sa početkom tridesetih godina kada u Evropi u nizu zemalja dolazi do uspostavljanja totalitarnih sistema, odnosno, kada se u demokratskim zemljama uspostavlja "poziv redu" (rappel a l'ordre). Takođe, kod izvesnih autora pojam avangarde obuhvata, pored istorijskih avangardi, pojmove neoavangarda i postavangarda. U evropskoj postmodernoj teoriji se avangarda i postmoderna suprotstavljaju kao pojmovi različitih istorijskih formacija: zasnovanih na projektu i defikcionalizaciji (avangarda) i negaciji projekta i fikcionalizaciji (postmoderna). U američkoj kritici i teoriji umetnosti avangardom se nazivaju i pojave postmoderne ako imaju status subverzivnog, kritičkog, provokativnog i ekscesnog rada u odnosu na dominantnu kulturu ili ako u formalnom smislu upotrebljavaju, razvijaju ili simuliraju formalne tehnike istorijskih avangardi.

#### Literatura:

P. Bürger, Theory of Avant-Garde, Manchester University Press, Manchester, 1984.

H.M. Sayre, The Object of Performance – The American Avant-Garde since 1970, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

D. Oraić-Tolić, Citatnost u avangardi i postmoderni, Umjetnost riječi br. 2–3, Zagreb, 1989.

Avant-Gardes Yougoslaves, Musee des Beaux-Arts Carcassonne, Musee de l'Abbaye Sainte-Croix Les Sables d'Olonne, Musee d'Art Toulon, 1990.

#### BESFORMNO

Besformnim (informel) naziva se ono stanje materije koje prethodi formi, odnosno, umetničkom oblikovanju. Pojam je uveo francuski mislilac Georges Bataille u postnadrealističkom Kritičkom rečniku objavljenom u časopisu Dokumenti (1929–1930). Pojam besformno su u 90-im godinama američka istoričarka umetnosti Rosalind Krauss i francuski istoričar umetnosti Yve-Alain Bois upotrebili kao interpretativni model pomoću koga su ispitali granične primere moderne umetnosti. Oni su paradigmatiskim pojmovima visokog modernizma, kao što su vertikalno, vizuelno, trenutno i pročišćeno, suprotstavili područje besformnog koje karakteriše horizontalnost, osnovni materijalizam, puls i entropija. Po Rosalind Krauss njihov projekt je usmeren na istraživanje alternativna visokom modernizmu u umetnosti XX veka. Alternative se pronalaze u Duchampovim rotoreljefima, Picassovim kolažima od otpadaka, Arpovim sečenim papirima, Giacomettievim horizontalnim skulpturama, Cy Twomblyevim grafitima, Worholovim slikama otisaka donova cipela, itd. Besformno nije osnova stila, već simptom koji pokazuje razliku, otklon i drugačiju tačku gledišta i konceptualizovanja u umetnosti. Po Boisu batajevsko besformno je nešto slično prvom principu koji definiše ono što je isključeno iz zapadne metafizike.

U seriji izložbi pod nazivom Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma i Retoričke figure devedesetih. upotrebljen je pojam besformno ili antiforma da bi se ukazalo na imanentnu kritiku formalizma nove skulpture, novog slikarstva i tehnoumetnosti. Odnos formnog i besformnog je shvaćen kao hermeneutičko (interpretativno) kruženje između umetničkih dela koje dolazi do svog kraja (gubljenja forme) ili prekida (hijatusa), i pokazuje ga kao označiteljski poredak. U poetičkom smislu, tj. smislu realizacije umetničkog dela, pojmovi antiforma i besformno duguju pojmu Roberta Morrisa (vidi antiforma), a u metafizičkom smislu duguju Bataillovom pojmu, preciznije odnosu: uključenju i isključenju iz zapadne metafizike oblika i oblikovanja.

#### Literatura:

Y.A. Bois, Rosalind Krauss (eds), l'informe. mode d'emploi, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

A. Hindry, "Rosalind Krauss. Operating with the informe", Art Press no. 213, Paris, 1996.

L. Sedofsky, "Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois. Down and Dirty", Artforum, New York, Summer 1996.

M. Šuvaković, "Imanentna kritika forme" iz Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

Ješa Denegri, Miško Šuvaković (eds), Retoričke figure devedesetih, Dom omladine, Beograd, 1996.

#### CINIČKI REALIZAM

Ciničkim realizmom se naziva kineska postmoderna politička umetnost. Cinički realizam nastaje oko 1989. Karakteriše ga paradoksalni eklektični spoj američkog pop arta (analogije fotorealizmu), socrealističkog kineskog slikarstva (od tipičnog socijalističkog realizma ka realizmu kineske kulturne revolucije ili 'maoističkoj' umetnosti) i tradicionalnog kineskog slikarstva (savremeni kineski folklor, grotesknost čan /zen/ slikarstva,

prozirnost formi taoističkog slikarstva i populistički izraz konfučijanizma). Predstavnicima su Liu Wei, Fang Lijun, Yu Hon. Kineski cinički realizam se identifikuje i kao 'kineska avangarda'.

#### Literatura:

China Avant-Garde. Counter-Currents in Art and Culture, Oxford University Press, Hong Kong, 1994.

A. Erjavec, K podobi, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996.

#### DECENIJE I UMETNOST

Decenije ili dekade se u istoriji umetnosti XX veka opisuju i interpretiraju kao približni okviri specifičnih makro karakterizacija umetničkih stilova, pokreta, tendencija, pojava, grupa i individualnih umetničkih praksi. Uobičajeno se koriste sledeća imenovanja: prva decenija (1901–1910): moderna i avangarda; druga decenija (1911–1920): moderna i avangarda; treća decenija ili 20-e godine (1921–1930): visoka moderna i akademizacija avangardi; četvrta decenija ili 30-e godine (1931–1940): kriza modernizma, kraj istorijskih avangardi, povratak redu, socijalistički realizam, nacionalsocijalistička umetnost i fašistička umetnost; peta decenija ili 40-e godine (1941–1950): prelazni period i formiranje visokog modernizma, epoha egzistencijalizma; šesta decenija ili 50-e godine (1951–1960): visoki modernizam i neoavangarda, trijumf enformela i apstraktnog ekspresionizma; sedma decenija ili 60-e godine (1961–1970): visoki modernizam, neoavangarde i nastanak kritičkih postavangardi koje dovršavaju istorijski modernizam (minimalna umetnost, procesualna umetnost, konceptualna umetnost); osma decenija ili 70-e godine (1971–1980): postavangarde, novi mediji i kritika modernizma; deveta decenija ili 80-e godine (1981–1990): eklektički postmodernizam, neekspresionizam i, krajem decenije, tehnopostmodernizam; deseta decenija ili 90-e godine (1991–2000): tehnopostmodernizam i asimetrične rekonstrukcije i korekcije modernizma.

#### Literatura:

J. Denegri, J. Despotović, J. Vinterhalter (eds), Umetnost osamdesetih, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

J. Denegri, M. Arsić, P. Čuković (eds), Rane devedesete, jugoslovenska umetnička scena, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.

J. Denegri, Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960), Svetovi, Novi Sad, 1993.

J. Denegri, Šezdesete: teme srpske umetnosti, Svetovi, Novi Sad, 1995.

J. Denegri, Sedamdesete: teme srpske umetnosti. Nove Prakse (1970–1980), Svetovi, Novi Sad, 1996.

J. Denegri, Osamdesete: teme srpske umetnosti, Svetovi, Novi Sad, 1997.

#### DEKONSTRUKCIJA

Dekonstrukcija je filozofska familija postupaka (ne i metod) rasprave kojim se pokazuju, interpretiraju i simuliraju granice, uslovi i determinacije filozofskog pisma. U filozofskom smislu Derridina postkritika, rasprava i dekonstrukcija logocentrizma razgrađuju poreklo filozofije koje se u tradiciji smešta u misao i, zatim, u govor. Dekonstrukciju govornog porekla filozofije omogućava stav da je književnost privilegovani prolaz u pisanje i da filozofija kroz raspravu i simulaciju književnog govora dolazi do same prirode pisanja, upisa i pisma. Dekonstrukcija kao postkritička i post ili parateorijska delatnost ili produkcija, prošla je kroz različite faze: (a) kritika filozofije, (b) kritika oblika izražavanja i prikazivanja u kulturi, (c) višeznačno prikazivanje različitih oblika i mogućnosti prisustva ili odsustva pisma i njegovih efekata u filozofiji i kulturi, (d) simulacija književnog pluralnog govora koji razlaže slojeve

metajezika filozofije, teorije, ideologije, religije, itd. U umetnosti treba razlikovati nekoliko različitih, kontraverznih, upotreba dekonstrukcije: (1) od kasnih 60-ih i tokom 70-ih dekonstrukcija se konstituiše kao oblik razlaganja/raslojavanja humanističke metafizičke predstave i izraza slikarstva, fotografije ili filma i ona je veoma bliska postupcima analitičke redukcije u konceptualnoj umetnosti, istraživanju osnova telesnog čina u minimalnom ili postmodernom plesu i semiološkoj diferencijaciji upotreba znaka u semioumetnosti, (2) od sredine 70-ih i tokom prve polovine 80-ih dekonstrukcija se u književnosti, teoriji, likovnim umetnostima i arhitekturi identifikuje sa postistorijskim eklektičkim postupcima citata, kolaža i montaže aktuelnih ili istorijskih tragova, i (3) od kraja 80-ih i tokom prve polovine 90-ih dekonstrukcija se pokazuje kao mnoštvo specifičnih strategija (fragmentarnih priča ili lokalnih egzistencija ili specifičnih formula) prikazivanja granica prikazivanja, izražavanja ili produkovanja, kako u umetnostima, tako i u teorijama. U ovom poslednjem smislu dekonstrukcija, kontraverzno, jeste sredstvo narativnih tematizacija predstava/pripora, ali i formalni postupak preispitivanja granica i suština modernističkog izraza.

#### Literatura:

J. Culler, O Dekonstrukciji – Teorija i kritika poslije strukturalizma, Globus, Zagreb, 1991.

P. Brunette, D. Wills (eds), Deconstruction and the Visual Arts–Art, Media, Architecture, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1994.

M. Šuvaković, "Dekonstrukcija" iz Postmoderna (73 pojma), Narodna knjiga, Beograd, 1995.

M. Šuvaković, "Dekonstrukcija" iz Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

#### DESTRUKCIJA

Destrukcija je razaranje. Destrukcija u umetnosti je razaranje (poništanje, odbacivanje, razlaganje, potrošnja) sa izvesnom intencijom i ideologijom. Destrukcija je postupak: (1) diskurzivnog razaranja utilitarnih funkcija jezika, vrednosti, značenja, ideologije, estetskih i etičkih normi sveta umetnosti i kulture, i (2) fizičkog razaranja objekta umetnosti u rasponu od predmeta (slike, skulpture) do ljudskog tela, oblika ponašanja i modela izražavanja. Destrukcija kao način delovanja umetnika je uvedena u ranim avangardama. Zamisao destrukcije je svojstvena za avangardu (ekspresionizam, futurizam, dada) i neoavagardu (neodada, fluksus, hepening). U postmodernoj destrukcija se identifikuje sa nekontrolisanom potrošnjom roba, vrednosti i informacija, odnosno, sa zamislama i efektima entropije.

#### Literatura:

A. Henri, "Destruction and Violence in Art" iz Environments and Happenings, Thames and Hudson, London, 1974.

Ž. Košćević, "Destrukcija kao činilac u savremenoj umetnosti", Umetnost br. 37, Beograd, 1974.

#### DETERITORIJALIZACIJA

Deteritorijalizacija je u postmarksističkoj i postpsihanalitičkoj terminologiji i paradoksalnoj metaforizaciji Gillesa Deleuzea i Felixa Guattaria kretanje premeštanja. Deteritorijalizacija se dešava u istorijskim formacijama kada se moć prenosi sa porodice ili etnosa koji drži određenu teritoriju na despota (označitelja svih označitelja: "Označitelj, to je znak koji je postao znak znaka, budući da je despotski znak zamenio teritorijalni znak."). Ali, deteritorijalizacija kapitalizma se odvija u suprotnom smeru, odvija se od centra ka periferiji (od Zapada ka trećem svetu: "Istina je da se prvobitna akumulacija kapitala ne dešava jednom u praskozorje kapitalizma,

već je permanentna i ne prestaje da se reprodukuje." i "U isto vreme dok se kapitalistička deteritorijalizacija vrši od središta ka periferiji, dekodiranje flukseva na periferiji se vrši svojevrsnom dezartikulacijom koja obezbeđuje propast tradicionalnih sektora..."). Deteritorijalizacija je i premeštanje vrednosti od vrednosti zemlje ka proizvedenoj vrednosti mašinskim radom, odnosno, deteritorijalizacija je premeštanje vrednosti od vrednosti proizvedene mašinskim radom ka vrednosti prenosa informacijskim mrežama.

Pojam deteritorijalizacija se u kritičkim tekstovima o umetnosti i kulturi upotrebljava da imenuje kritiku teritorijalnog vladanja svetovima umetnosti (teritorija kao zatvoreni koncept, kontekst ili institucija sveta umetnosti i kulture). Ne postoji ontološka determinisanost teritorije, već na jednoj kulturnoj ili nacionalnoj ili institucionalnoj teritoriji postoji više različitih sinhrono mogućih svetova (indeksnih mapa) ili identiteta umetničkog i teorijskog delovanja. U tom smislu deteritorijalizacija postmoderne umetnosti i kulture ide za tim da pokaže da postoji više različitih međusobno nesvodivih svetova postmoderne (ili odnosa moderna-postmoderna) u istom vremenu i prostoru.

#### Literatura:

Ž. Delez, F. Gatari, Anti-Edip. Kapitalizam i šizofrenija, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.

M. Šuvaković, Kritika kritike, Projeka(r)t br. 4, Novi Sad, 1994.

M. Šuvaković, "Deteritorijalizacija", Transkatalog br. 2-3, Novi Sad, 1995.

#### DIGITALNA OBRADA SLIKE

Digitalna obrada slike je postupak generisanja nove slike ili transformacije postojećih slika posredstvom digitalnog računara i njegovih veza sa periferijskim uređajima (skener, računar, ekran, štampač, ploter). Analogna obrada slike zasniva se na mehaničkom ili fotohemijskom stvaranju slike ili kolažno-montažnom mehaničkom povezivanju više slika u novu celinu. Digitalna obrada slike svaki postojeći slikovni zapis (uljanu sliku, crtež grafitom, fotografiju) transformiše iz analognog vizuelnog predloška u digitalni informacioni zapis (poredak simbola softvera). Digitalna obrada slike je obrada digitalnog informacijskog zapisa. Obrada digitalnog informacijskog zapisa posredstvom nekog softvera (programa za obradu slike) jeste proces generisanja mogućih formalnih kombinacija informacijskih simbola i zatim njihovog prevođenja u sliku bez porekla u svetu. Tako nastala slika može biti izvedena kao otisak štampan laserskim štampačem ili ploterom, kao ekranska slika ili tek kao segment mogućih animacija. Nastala slika je primer virtuelne slike ili slike kao virtuelne realnosti, jer ona ne pokazuje mogući svet, već mogućnosti tehnó-estetskog oblikovanja i konstruisanja 'sveta'.

#### Literatura:

P. Weibel, "O istoriji i estetici digitalne slike" iz M. Milošević (ed), Alternative film-video, Dom kulture Studentski grad: Akademski filmski centar i Alternative film Arhiv, Beograd, 1986.

W.J. Mitchel, The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, The MIT Press, Cambridge Mass, 1992.

#### DISKRETNi MODERNIZAM

Diskretnim modernizmom se, po Savi Stepanovu, nazivaju pojave u umetnosti 80-ih i 90-ih godina koje nastaju kao kritika ili reakcija na eklektični ekspresivni postmodernizam ranih 80-ih godina. Termin diskretni u sintagmi diskretni modernizam označava da se pažnja pomera sa egzibicionističke i ekstatičke scene ekspresije u međuprostoru masovne i visoke umetnosti na interna, posebna, izuzetna i, često, tehničko-konceptualna pitanja same umetnosti, medija, materijala, svesti o umetnosti ili uslova recepcije. Termin modernizam u

sintagmi diskretni modernizam označava da se pažnja usmerava sa istorijskih tragova (baroka, klasicizma, metafizičkog slikarstva) dostupnih citatno-kolažnim tehnikama na pitanja i probleme modernizma (forma, energija, prostor, skulptura, materija, individualnost, subjektivnost, objektivnost).

#### Literatura:

S. Stepanov (ed), Tendencije devedesetih: diskretni modernizam, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.  
M. Šuvaković, "Tendencije devedesetih: diskretni modernizam", Dnevnik, Novi Sad, 19. jun 1996.

#### DISKURZIVNA ANALIZA

Pojam diskurzivna analiza je uveo francuski teoretičar kulture Michel Foucault da bi označio široko područje rasprave tehnika interpretacije (prikazivanja) društvenih i istorijskih oblika uspostavljanja identiteta u zapadnoj kulturi. Foucault pokazuje da njegov cilj nije bila analiza same društvene moći, već izvođenje jedne istorije različitih načina identifikovanja ljudskog bića kao subjekta u kulturi. Razmatrao je načine kojim se preobražavaju ljudska bića u subjekte u rasponu: (a) od identifikacije subjekta u diskursima nauke (u lingvistici, ekonomiji, istoriji, biologiji), (b) kroz prakse deljenja (le pratiques divisantes) unutar samog subjekta (lud-normalan, zdrav-bolestan, zao-dobar, itd.) i, konačno, (c) opisivanjem i interpretiranjem preobražaja ljudskog bića u subjekt (na primer, prepoznavanje ljudskog bića kao subjekta seksualnosti).

Za Foucaulta diskurs je način na koji se znanje uspostavlja i artikuliše u društvu posredstvom različitih institucija. Diskurs u jednom društvu ima funkciju uspostavljanja identiteta i moći kroz njegove institucije, ali i funkcije subvertiranja te moći. Foucaultova analiza pokazuje kako društvene i istorijske institucije (od bolnica preko umetničkih galerija do klubova za zabavu) stvarno funkcionišu i kako se subjekt posredstvom njih identifikuje, razlikuje, suprotstavlja i, u krajnjem slučaju, postoji. Ako se umetnost (od književnosti preko teatra i filma do slikarstva i muzike) u najširem smislu shvati kao oblik diskursa, tada se, analogno Wittgensteinovom zapažanju da je granica mog jezika granica mog sveta, diskurs vidi kao granica umetnosti. Napomena: diskursom se naziva ne samo mimetički (referencijalni govor, prikazivanje ili izražavanje znanja umetnosti), već i činjenica da umetničko delo (čak i ona najapstraktnija i najautonomnija dela apstraktnog slikarstva ili apsolutne muzike ili vizuelne poezije) proizvodi određena značenja koja ga čine prepoznatljivim (mišljivim, određljivim) kao umetničkog dela. Po Victoru Burginu diskurs gospodara, termin primenjen iz teorijske lakanovske psihoanalize, jeste diskurs umetnosti koji ima institucionalni poredak, prisutnost i dejstvo. Diskurs gospodara je onaj diskurs koji stvara i strukturira polje onoga što se može misliti i onoga što se može imenovati, opisati, objasniti i interpretirati. Pre Kandinskog bilo je apstraktnih slika, ali on je stvorio diskurs (odnos slike i teorije) koji je omogućio identifikaciju apstraktnog slikarstva. Pre Cagea su kompozitori koristili šum i tišinu (pauzu), ali on je sam fenomen tišine postavio kao muzički i metafizički izraz i učinio ga je slušljivim i otvorenim interpretaciji (drugom diskursu).

#### Literatura:

M. Fuko, Riječi i stvari. Arheologija humanističkih nauka, Nolit, Beograd, 1971.

V. Burgin, The End of art Theory. Criticism and Postmodernity, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J, 1987.

#### DOSLOVNO

U modernističkom slikarstvu i skulpturi, prema Clementu Greenbergu i Michaelu Friedu, pikturalna površina ili skulp-

turalni objekt nije doslovna površina ili trodimenzionalno telo, već površina i telo koji provociraju metaforu, estetsko, simboličko, emocionalno, itd. Jedna površina time što je pikturna površina nosi posrednu izuzetnu vrednost slikarstva koja se doživljava i spoznanje čulnim (vizuelnim) putem. U minimalnoj i procesualnoj umetnosti 60-ih godina doslovnim (literary) se nazivaju umetnički radovi koji nisu načinjeni ni kao slika ni kao skulptura, već kao doslovno i direktno prisutni objekt koji potvrđuje svoju doslovnu materijalnu, prostornu i vremensku prisutnost. Po Donaldu Juddu specifični objekt je umetničko delo koje pokazuje svoju materijalnu i prostornu prisutnost bez simboličkih, estetskih i fikcionalnih funkcija. U jednom steitmentu on naglašava da njegova serija čeličnih kocki ne izražava neki skriveni univerzalni (na primer, Tomin) red, već pokazuje samo čelične kocke poredne u prosti niz. U postmodernoj umetnosti nakon 80-ih godina opozitni par doslovno i nedoslovno često se upotrebljava kao indeks kojim jedno delo ukazuje na svoje reference prema poznom modernizmu (doslovnost) ili prema tradiciji, modernizmu i postmodernom simulacionizmu (nedoslovnost). Postmodernu umetnost karakteriše intencija poništavanja doslovnog i, zatim, argumentovanja stava da ni jedan element u kulturi ne može biti pokazan kao doslovan, time što je uvek u odnosu sa drugim elementima kulture. U umetnosti 90-ih se rekonstruišu ili koriguju izvesne strategije minimalne umetnosti, pri tome se pokazuje da doslovnost specifičnog objekta minimalne umetnosti u postmodernoj postaje znak za odnos prema nedoslovnom (metaforičnom, simboličnom i alegorijskom), a ne samo doslovno prisustvo materije, objekta ili instalacije.

#### Literatura:

D. 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.  
G. Battcock (ed), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.  
M. Fried, "Kako funkcioniše modernizam" iz *Postmoderna aurora I*, Delo br.1–2–3, Beograd, 1989.

#### DRUGA MODERNA

Po Heinrichu Klotzu zajednički pojam za istoriju umetnosti XX veka jeste pojam moderne, a to znači da je i postmoderna kao revizija moderne deo istorije moderne. Postmoderna ne znači uništenje moderne, već kraj avangardne dogmatike. Dosadašnji istorijski tok estetske moderne obeležen je sa nekoliko epohalnih struja: (1) avangardom (klasična moderna – internacionalni stil), (2) diktatorskim klasicizmima reakcije, (3) posleratnom modernom (50-e godine), (4) građevinskim funkcionalizmom i (5) postmodernom. Šesta faza za Klotza predstavlja drugu modernu i ona obeležava kraj veka. Pojam druga moderna nije nov. On se delimično odnosi i na umetnost 50-ih godina i trebalo je da posle likvidacije modernosti u Trećem Rajhu označi novo rođenje moderne (Karl Ruhberg). Po Klotzu druga moderna označava umetnost za koju je postmoderna kao umetnički stil istorijska prošlost. Preciznije, on ukazuje na procese u zapadnoj umetnosti nakon sredine 80-ih godina, odnosno, na primere nove apstrakcije u slikarstvu, dekonstruktivizma u arhitekturi i tehnološke umetnosti (fotografija, video, film, mediji).

#### Literatura:

H. Kloc, *Umetnost u XX veku. Moderna – postmoderna – druga moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.  
W. Welsch, "Postmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma" iz P. Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

#### DRUGA LINIJA

Drugom linijom je istoričar umetnosti Ješa Denegri nazvao radikalne, ekscesne, kritičke, analitičke, subverzivne i ekstremne primere modernističke i postmodernističke umetnosti u Jugoslaviji posle Prvog svetskog rata do danas. Druga linija nije stilski ili jezički totalizujući model deskripcije i interpretacije avangardi, neoavangardi i postavangardi, već otvoren koncept kojim se naglašava produktivno, konceptualno i ideološko odstupanje od dominantnih estetskih i umetničkih tendencija umerenog modernizma i konzervativnog postmodernizma specifičnih za jugoslovenske kulturne prostore. Etapa avangardi je određena delovanjem pokreta dada, zenita i konstruktivizma u periodu između 1920 i 1930. Etapa neoavangardi je određena delovanjem grupa Exat 51, Gorgone i pripadnika pokreta enformela i novih tendencija, odnosno individualnim radom eksperimentatora kao što su Vladan Radovanović i Josip Stošić u periodu od 50-ih do kasnih 60-ih. Etapa postavangardi se identifikuje sa pojavama procesualne umetnosti, body arta, performansa i konceptualne umetnosti. Ješa Denegri pojam druge linije opisuje sledećim rečima: "Pojava nove umetnosti 70-ih u tadašnjem jugoslovenskom umetničkom prostoru uključena je svojevremeno u kontekst druge linije, što je termin pod kojim se – prema jednom kritičkom predlogu – podrazumevaju avangardni, neoavangardni i radikalno modernistički modeli umetničkih jezika i umetničkih ponašanja ispoljenih u ovom prostoru u vremenskom rasponu od početka 20-ih do početka 80-ih godina. Upravo zbog toliko dugog vremenskog perioda termin druga linija nije pojam koji bi mogao da obuhvati jezički srodne umetničke pojave povezane načelom čvrste stilske koherencije, otuda nije ni pojam koji računa na strogo teorijsko utemeljenje, nego je pre jedan operativni i u osnovi polemički kritički zahvat koji bi želeo da naglasi razlikovanje, odstupanje, uporedno postojanje, odvajanje, čak i suprotstavljanje umetničkih pojava na koje se taj pojam odnosi naspram onih pojava koje su u svojim sredinama bile prepoznate, vrednovane i prihvaćene kao središnji i magistralni umetnički tokovi, a po pravilu koncentrisani su unutar mentaliteta umerenog lokalnog modernizma u njegovim vrlo različitim jezičkim vrstama i podvrstama." Postavlja se pitanje da li ovaj pojam označava samo pojave do nastanka eklektične postmoderne ranih 80-ih godina ili uključuje i izvesne pojave postmoderne umetnosti koje su u interpretativnom odnosu sa istorijskim primerima druge linije ili koje u aktuelnoj umetnosti predstavljaju eksces u odnosu na dominantne linije umerenog modernizma i umerenog postmodernizma? Denegri je raspravama izvesnih pojava eklektičnog postmodernizma (retrogarda, novi divlji) i raspravama pojava imenovanih terminom modernizam posle postmodernizma ukazao da se zamisao druge linije može primeniti i na umetnost postmoderne.

#### Literatura:

J. Denegri, "Druga linija – posleratne godine", Treći program RB br. 58, Beograd, 1983.  
J. Denegri, "Razlog za drugu liniju" iz *Jugoslovenska dokumenta '89*, Olimpijski centar "Skenderija", Sarajevo, 1989.  
J. Denegri, "Teze za drugu liniju", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1991.  
J. Denegri, "Umetnost oko 68: druga linija", *Projekta(t)* br. 7, Novi Sad, 1996.  
J. Denegri, "Druga linija" iz *Sedamdesete: teme srpske umetnosti. Nove Prakse (1970–1980)*, Svetovi, Novi Sad, 1996.  
J. Denegri, "Redefinicija pojma druga linija", *Košava* br. 31, Vršac, 1996–97.

#### EGZOTERIČNI MODERNIZAM

Egzoteričnim modernizmom naziva se kompleks pojava u kulturi i umetnosti koje nastupaju posle visokog modernizma i



predstavljaju njegovu kritiku, korekciju, primenu i masovnu potrošnju. Egzoteričnim modernizmom naziva se umetnost koja se zasniva na: (1) preobražaju (transformaciji) i premeštanju (transfiguraciji) rezultata, vrednosti, predstava, izraza i ciljeva visoke (modernističke umetnosti) u domene masovnih medija i masovne potrošnje, ali i upotreba komunikacionih kanala, oblika izražavanja i prikazivanja masovne kulture u domenima visokog (elitnog) umetničkog eksperimenta i produkcije.

Egzoterični modernizam je zasnovan na antiesencijalističkom (ne postoje ni medijske ni žanrovske suštinske odrednice umetničkog izraza) i na pluralističkom stavu (postoji više od jednog gledišta, kriterijuma ili glasa). Sintagmi egzoterični modernizam sinonimno se upotrebljavaju termini postmoderna i postmodernizam.

#### Literatura:

W. Welsch, "Postmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma" iz Peter Kemper (ed), Postmoderna ili borba za budućnost, August Cesarec, Zagreb, 1993.

M. Šuvaković, "Ezoterični i egzoterični modernizam", Transkatalog br. 4, Novi Sad, 1996.

#### EKLEKTIČNI POSTMODERNIZAM

Pojam postmoderne je oznaka za novu istorijsku etapu zapadne civilizacije i za umetnost nove megakulture različite od megakulture modernizma. Termin se ustalio u upotrebi sredinom 70-ih godina kada ga je arhitekta i teoretičar arhitekture Charles Jencks preuzeo iz književnosti i primenio na kritiku modernizma u arhitekturi. Postmoderna arhitektura započinje kritikom funkcionalnosti, elitizma i stilske jednoznačnosti modernističke arhitekture Wrighta, Gropiusa, Le Corbusiera i Mies van der Rohea. Postmoderna arhitektura se definiše kao jezik koji se eklektički koristi različitim jezičkim i stilskim kôdovima gradeći spojeve tradicionalnog i modernog, elitnog i populističkog, internacionalnog i regionalnog, estetskog i funkcionalnog. Postmoderna arhitektura se zasniva: (1) na eklektičnom i nekonzistentnom spoju različitih stilskih, nacionalnih i civilizacijskih arhitektonskih kôdova, (2) na citiranju, kolažiranju i montaži različitih stilskih obrazaca i izraza (pravog ugla, ruševine ili ornamenta), i (3) na estetizaciji, tj. estetsko uživanje u arhitektonskom prostoru treba da nadiđe arhitektonsku modernističku funkcionalnost. Termin postmoderna i postmodernizam počinju da se upotrebljavaju kao naznake megakulture sa pojavom slikarskih trendova transavantgarde i neoekspresionizma kasnih 70-ih i ranih 80-ih. Postmoderna označava umetnost i kulturu posle istorije modernizma (postistorijsko određenje). Postistorijska epoha je pozno doba kraja veka i modernosti uslovljena odsustvom projekta napretka, eklektičnim citiranjem istorijskih tragova i relativističkom neobaveznošću nomadskog ili vanstilskog delovanja i izražavanja u umetnosti. Istorija se razumeva kao depo mogućnosti, tragova i upotrebljivih predstava, a ne kao nužnost odvijanja (razvoja, opadanja, nastajanja) kulture i umetnosti. Eklektični postmodernizam ranih 80-ih, ipak, tokom decenije zadobija karakteristike familije srodnih pojava i tendencije, a možda i otvorenog stila. Achille Bonito Oliva, zato, koncipira zamisao internacionalne transavantgarde. Eklektični postmodernizam se zasniva: (1) na povratku tradiciji slikarstva i skulpture, (2) na zanimanju za figuraciju, fikcionalnost i fragmentarnu naraciju, (3) na simulaciji ekspresionističkog subjektivnog, ličnog, narativnog (pripovednog), fikcionalnog, automatskog i nesvesnog likovnog govora, i (4) na zahtevu da slika postane telo estetskog i erotskog uživanja slikara dok slika i posmatrača dok nju posmatra. U postmodernističkom slikarstvu sve postaje dozvoljeno i moguće. Na sličnim osnovama se razvija i skulptura. Postmodernistička umetnost je

umetnost katastrofe smisla, narušavanja racionalnosti, istorijskog determinizma i progressa umetnosti.

#### Literatura:

M. Pleynet, "U povodu savremenog eklektizma", Život umjetnosti br. 31, Zagreb, 1981.

A.B. Oliva, Transavantgarde International, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1982.

J. Denegri, B. Pejić, T. Lušić i M. Prodanović (eds), "Era postmodernizma – umetnost osamdesetih" (temat), Polja br. 289, Novi Sad, 1983.

M. Perniola, "Neoeklektizam? iz Vreme i ponovo vreme", 3+4 br. g, Beograd, 1985.

D. Kuspit, "Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art", Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1993.

#### EKLEKTIČNO

Termini eklektično ili eklektizam (ili neoeklektizam) se u savremenoj kritici upotrebljavaju na dva uobičajena načina: (1) kao vrednosna negativna kvalifikacija o umetničkom delu iz istorije ili aktuelnosti umetnosti koje nije originalno, koje neskriveno duguje nekom prošlom stilu – stilovima, pojavi-pojavama ili obliku oblicima izražavanja, i (2) kao program-ska ili poetička identifikacija pojave, izraza ili 'stila' koji je intencionalno usmeren na navođenje (citata, kolaža, montaža, simulacija) oblika izražavanja, prikazivanja ili stvaranja iz istorije umetnosti i kulture.

#### EKRAN

Ekran je površina na koju se projektuje ili na kojoj se formira (obrazuje) slika. Razlikuju se četiri upotrebe pojma ekran: (1) ekran sa svetlosnom slikom (nastaje kada se na neku površinu pomoću svetlosnog izvora projektuje senka, senka predmeta na koji pada svetlost, ili filmski ili fotografski dijazozitiv (slajd, filter kroz koji prolazi svetlost); ekran sa svetlosnom slikom je zasnovan na analognoj predstavi oblika oblikom), (2) ekran sa elektronskom slikom (ekran sa elektronskom slikom je elektronska cev pomoću koje se analogno-digitalna informacija prikazuje kao vizuelna predstava; elektronski ekran je povezan sa elektronskim sistemom koji obrađuje ili generiše informacije ili algoritme u formi vizuelne (analogne) predstave), (3) psihoanalitička metafora ekrana (psihoanalitička lakanovska metafora ekrana definiše fantazam kao ekran koji odvaja subjekt od realnosti, odnosno, ekran se ukazuje kao forma nesporazumevanja, nemogućeg sporazumevanja i nemogućeg viđenja Realnog), i (4) bodrijarovska simulacijska metafora ekrana (Baudrillardova metaforizacija ekrana je postlakanovska i simulacijska; ona je postlakanovska zato što ekran-fantazam vidi kao jedini mogući objekt koji se upisuje na mestu pojavnosti i subjekta i objekta; kada Baudrillard kaže da je objekt danas u središtu sveta, tada se kaže da ekran zauzima mesto koje su u humanističkim determinacijama zauzimali objekt i subjekt, bivajući i objekt i subjekt u središtu sveta, pri čemu bivajući ne znači ontološki prisutan, već prikazan).

#### Literatura:

J. Lacan, XI Seminar – Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986.

T. Murray, Lika a Film. Ideological fantasy on screen, camera and canvas, Routledge, New York, 1993.

Ž. Bodrijar, Drugo od istoga, Laris, Beograd, 1994.

M. Šuvaković, "Ekran", Transkatalog br. 4, Novi Sad, 1996.

#### EKRAN I SLIKARSTVO

Zamisao ekrana u slikarstvu se pojavljuje pod uticajem lakanovske psihoanalize, a razrađivali su ga semiolozi slikarstva Jean-Louis Schefer, Marcelin Pleynet i Braco Rotar. Polazi

se od stava da površina slike nije direktni mimezis sveta (pri-zora), već da pikturalna materija proizvodi semantičko polje kao referencijalno polje i da je time već postavljeno kao semantička prevara, a ne "oprobavanje realnosti". Zato je svaki figurativni prikaz neodrediv i beskonačno polisemičan. Površina slike se u metaforičnom smislu može opisati kao ekran koji omogućava beskrajna prelaženja pogledom površine slike. Pikturalna površina slike imenovana kao ekran nije ništa drugo do analogija fantazmu, a to će reći okvir koji za svaki subjekt uslovljava skupinu njegovih predstava. A fantazam se u teorijskoj psihoanalizi definiše kao ekran koji odvaja subjekt od realnosti. Zaključak: odnos slike i onoga što ona prikazuje i izražava nikada nije direktan, već je posredovan tekstem (tekstom kulture) ili fantazmom (pojedinačnim odvajanjem subjekta od realnosti). Po slikaru Bojanu Gorenecu "Prije oblikovanja ekrana u slici valja se suočiti s ekranima pred slikom, spoznati raznorodnost viđenja i stvari, što znači prepoznati vlastiti užitek u slici."

#### Literatura:

B. Rotar, "Pitanje slikarstva. Logika transformisanja signifičance jeste logika materijalističkog koncipiranja sistema reprezentacije", Delo br. 11, Beograd, 1973.

B. Gorenec, "Prikazivanje ekrana. Dati vidjeti. Dati Vidjeti se (uz prozirnost viđenog)" iz YU-Frakcija jugoslovenske kulture, Franjevački samostan Široki Brijeg, 1990.

#### EKRANSKA OBRADA POVRŠINE

Ekranom obradom površine označava se mašinski postupak obrade površine (čelika, prokrona) do postignuća visokog ogledalnog sjaja. Rad sa skulptorskom površinom visokog sjaja, zamućenosti ili izbrušenosti anticipirao je američki modernistički skulptor David Smith. Ogledalna ili ekranska obrada površine u radovima umetnika 90-ih godina uspostavlja se, najčešće da bi se: (1) proizvedeni objekt identifikovao kao visokoindustrijski proizvod fine obrade, (2) proizvedeni objekt suprotstavio manuelnoj obradi, i (3) da bi se površina objekta pokazala istovremeno kao konkretna materijalna površina (označiteljskog poretka) i kao potencijalna površina fikcionalnih iluzionističkih odraza (kao virtuelni prostor).

#### Literatura:

M. Švaković, "Scena za znak – Instalacije, fantazmi, ornamenti i koncepti Mirjane Đorđević", Projekat br. 2, Novi Sad, 1993.

#### EKSTAZA

Kada se sve socijalne i psihološke funkcije subjekta svedu na jednu dimenziju, na primer, na dimenziju zanosa, uživanja ili opčinjenosti, tada se govori o ekstazi. Ekstaza je istorijski pojam, određen asimetričnim i spoljašnjim odnosom subjekta i Drugog. U ekstazi se kompleksno polje odnosa subjekta i Drugog svodi na jednu dimenziju, na primer, zanosa, uživanja ili opčinjenosti Drugim. Razlikuju se grubo: (1) tradicionalna transcendentna ekstaza (odnos sa asimetričnim spoljašnjim transcendentnim Drugim), (2) moderna ekstaza izdvojenog subjekta (odnos sa spoljašnjim simetričnim ili asimetričnim društvenim drugim) i (3) postmoderna tehnoekstaza masovne kulture (odnos sa uvek spoljašnjim asimetričnim Drugim koji nije biće već objekt ili predstava u središtu sveta).

#### Literatura:

Ž. Bodrijar, Drugo od istoga, Laris, Beograd, 1994.

M. Švaković, "Ekstaza", Transkatalog br. 4, Novi Sad, 1996.

#### ENFORMEL

Enformel (l'art informel) ili jedna druga umetnost (un art autre) su nazivi koje je uveo francuski teoretičar umetnosti Michel Tapié da bi opisao apstraktno negeometrijsko slikarstvo materije koje je nastajalo 40-ih i 50-ih godina. Enformel je

tendencija egzistencijalističkih, negeometrijskih i gestualnih razvoja lirske apstrakcije. Termin tašizam (tache = mrlja) koji je uveo francuski pisac Pierre Guéguen blizak je terminu en-formel. Tašizam označava besformne i spontano nastale kompozicije mrlja i gestualnih tragova. Enformel se u istoriji umetnosti tumači dvojako: (1) kao spontana umetnost izražavanja zasnovana na amorfnim i besformnim stanjima plohe slike ili materijalnim konfiguracijama nastalim destrukcijom plohe slike, i (2) termin enformel ne označava amorfnu i besformnu stanja materije, već ne-formalno ili s druge strane forme stvaralaštvo, pri čemu se forma, ono što se u enformelu odbacuje, destruiše i prevazilazi, vidi kao model likovnog oblika utemeljen u racionalističkim pokretima geometrijske apstrakcije avangardi pre Drugog svetskog rata, tj. u zamislima geštalta.

Zamisao enformela je u evropskoj kritici od 40-ih do 60-ih godina tumačena, prvo, kao druga umetnost u odnosu na avangarde i radikalnu apstrakciju i primere figurativne umetnosti, a zatim, kao, forma visokog evropskog modernizma. Danas se u istorijskim raspravama modernizma enformel interpretira ili kao efekat egzistencijalističke filozofije i duh vremena ili kao visokomodernistička estetizacija. Na primer, Rosalind Krauss, konstatuje da je iz izložbe l'informe. mode d'emploi isključena umetnost enformela zato što je uvela estetizaciju otpadaka, kolaža ili narušavanja oblika i zato što je suviše dekorativna. Uz izložbu Primeri apstraktno umetnosti. Jedna radikalna istorija nisu uključeni primeri enformela iz srpske umetnosti zato što su shvaćeni kao nedovoljno radikalni, a to znači kao dekorativni i zasnovani na logici prizora.

#### Literatura:

U. Eco, "Enformel kao otvoreno djelo" iz Otvoreno djelo, Veselin Masleša, Sarajevo, 1965.

J. Denegri, "Značenje pojma enformel" iz M.B. Protić (ed), Jugoslovensko slikarstvo šeste decenije, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1980.

A. Hindry, "Rosalind Krauss. Operating with the informe", Art Press no. 213, Paris, 1996.

#### ENTROPIJA

U fizici entropijom se naziva mera za stepen nereda u fizičkom sistemu. U teoriji informacija entropija je stepen gubitka informacije iz poruke koja se prenosi. Postmoderna kultura se prepoznaje kao civilizacija u znaku entropije. Postmodernu kulturu karakteriše: (1) odsustvo političkog i religioznog centra, (2) odsustvo moćne i jedinstvene ideologije, (3) relativnost moralnih konvencija, (4) nepostojanje jakog subjekta (političkog vođe, mesije ili velikog umetnika), (5) gubljenje razlika između polova (muškobanjaste žene i feminizirani muškarci, meki ili slabi diskurs), (6) razumevanja jezika saglasno njegovim unutarjezičkim funkcijama (značenje jedne reči je određeno njenom upotrebom u jeziku), a ne saglasno referentnom ukazivanju na svet izvan jezika, (7) konfuzna smeša slenga, teorijskog i književnog diskursa, (8) nestajanje žanrovskih granica, (8) prisutnost različitih nacionalnih jezika, dijalekata i žargona u okviru jedne kulture (multikulturalnost), (9) metaforizacija i alegorizacija naracije, (10) brisanje razlika između baze (proizvodnje), potrošnje i nadgradnje (kulture) i (11) narušavanje granica između anticipiranog (budućeg), aktuelnog (sadašnjeg) i istorijskog (prošlog). U zapadnim postmodernim društvima zamisao entropije se, prvenstveno, odnosi na nekontrolisanu potrošnju robe, informacija i prirodnog sveta. U postkomunističkim društvima pojam entropije se, prvenstveno, odnosi na nekontrolisanu potrošnju političkih i religioznih značenja, vrednosti, koncepcija, fantazama, itd. Entropijski karakter dela moderne i postmoderne umetnosti se u fenomenološkom smislu vidi u njihovoj trošnosti, neposto-

janosti kao komada, kao situacije prirodnog ili urbanog prostora. Vremenom izvesna dela ostaju dostupna samo posredstvom dokumenata. U semantičkom smislu entropija se vidi u poststrukturalističkom stavu da delo nema značenje po sebi, već da stiže samo trenutna značenja koja su funkcija pozicije dela u odnosu na istoriju, kulturu i umetnost, drugim rečima, postmoderno umetničko delo pokazuje kako se značenja kulture rasipaju, troše i gube. Zato se pokazuje da svaka struktura stvara izvestan gubitak. Ono što je Bataillea zanimalo jeste kako se gubitak odnosi prema sistemu. I zato je, prema Bois i Kraussovoj, moguće pokazati kako sistem moderne umetnosti pokazuje svoj gubitak, a to su upravo ona umetnička dela koja razaraju dogmu visokog modernizma.

#### Literatura:

R. Smithson, "Entropy and the New Monuments" iz N. Holt (ed), *The Writings of Robert Smithson. Essays with illustrations*, New York University Press, New York, 1979.

M. Šuvaković, "Entropija" iz *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

Y.A. Bois, R. Krauss, *l'informe. mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

#### ESTETIČKO

Estetičko je estetsko ili umetničko koje je identifikovano, opisano, objašnjeno i interpretirano nekom estetičkom teorijom. Estetičkim se naziva teorijska konstrukcija koja identifikuje, opisuje, objašnjava, interpretira ili raspravlja estetska ili umetnička svojstva. Sa relativističkog stanovišta estetičko proizvodi estetsko i učitava ga u svet, kulturu i umetnost. Sa realističkog stanovišta estetska svojstva prirode, kulture ili umetnosti postoje nezavisno od estetičke teorije koja traga za njima.

#### Literatura:

T.V. Adorno, *Estetička teorija*, Nolit, Beograd, 1979.

M. Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

#### ESTETSKO

Estetsko je ono što je spoznatljivo putem čula (vida, sluha, dodira, mirisa). U istoriji kulture estetskim se naziva svaka čulna spoznaja; čulna spoznaja lepog, ljupkog, ukusnog, prijatnog, ružnog, harmoničnog, konzistentnog; čulna spoznaja umetničkog, kontemplacija (usredsređenje svesti) na čulne podatke, na kao čulne podatke, na lepo, na umetničko, na ono što je proizvedeno, prikazano ili izraženo u kulturi. U tradicionalnoj zapadnoj umetnosti se estetsko najčešće identifikuje sa lepim. U modernoj umetnosti se estetsko i umetničko identifikuju ili se estetsko odbacuje kao opšte u ime umetničkog kao posebnog. U postmodernoj kulturi se ili estetsko i umetničko odbacuju kao istorijske formacije i time se pokazuje da ne postoji direktno ili doslovno umetničko ili estetsko, već samo prikazano, kulturom stvoreno, umetničko i estetsko, ili se umetničko kao i svako drugo svojstvo kulture svodi na estetsko (hiperestetski aspekti postmoderne kulture). Hiperestetski aspekti postmoderne kulture pokazuju kako se estetsko viđeno kao čulno lepo preobražava u lepo estetsko robe i zatim u estetsko informacije.

#### Literatura:

V. Tatarkijevič, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1978.

A. Kroker, D. Cook, *Postmodern Scene: Experimental Culture and Hyper-Aesthetics*, St. Martin, New York, 1986.

Lik Feri, *Homo Aestheticus. Otkriće ukusa u demokratskom dobu*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1994.

#### EZOTERIČNI MODERNIZAM

Ezoteričnim modernizmom se naziva istorijski modernizam zasnovan na idealima autentičnosti i autonomije visoke umet-

nosti u odnosu na kulturu (svakodnevicu, masovnu potrošnju), politiku i religiju. Termin ezoterični ukazuje na posebnost i izuzetnost modernističke umetnosti u odnosu na masovnu kulturu zabave, ideologije i potrošnje. Sintagmi ezoterični modernizam sinonimno se upotrebljava termin visoki modernizam. Ezoterični modernizam je utemeljen esencijalistički, što znači da se uvažavaju specifične suštinske odlike umetničkih disciplina i njihove razlike koje proizlaze iz toga. Ezoterični modernizam je određen idejama remek-dela (Joyceov Uliks, Eliotova Pusta zemlja, Schoenbergovih Pet klavirskih kompozicija, Pollockov Jesenje ritam) i suštinskom prirodom utemeljenog i autorefleksivnim putem pročišćenog medija.

#### Literatura:

W. Welsch, "Postmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma" iz P. Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

M. Šuvaković, "Ezoterični i egzoterični modernizam", *Trasnkatalog br. 4*, Novi Sad, 1996.

#### FEMINIZAM

Feminizam je učenje o individualnom, društvenom, političkom, istorijskom, kulturnom, umetničkom, ideološkom statusu žene, funkcijama roda (gender) i pola. Feminističkom umetnošću se naziva umetnost koja tematizuje status žene, predstavlja umetnički izraz feminističkih učenja i pokreta i koja radi sa fenomenima pola i roda. Može se izdvojiti više karakterističnih modela feminističke umetnosti: (1) marginalni individualni ili mikrosocijalni izrazi ženskog identiteta i njegove autonomije u odnosu na logocentrični muški identitet tokom XIX i ranog XX veka, (2) feminističke naznake u avangardnoj umetnosti pred i posle Prvog svetskog rata, posebno, ruska i nemačka avangarda, (3) kritičke postobjektne prakse bliske neomarksizmu i poststrukturalizmu kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina, (4) umetnost u službi feminističkih pokreta i grupa (optimalna projekcija feminističkog koncepta identiteta, zajednice, kulture i društva), (5) postfeminizmom se naziva kompleks pojava u teoriji i umetnosti koje se oslanjaju na poststrukturalističku teoriju (kritiku subjekta, kritiku logocentrizma, zatim na dekonstrukciju, lakanovsku psihoanalizu, meko pismo, tehnoteoriju, filozofiju tela, novi historicizam), a u umetnosti se realizuje kroz retoričke figure neekspresionizma i neokonceptualizma, (6) post-postfeminizmom se nazivaju pojave koje 90-ih godina mekom pismu postfeminizma suprotstavljaju kritički identitet novog jakog subjekta žene umetnice koja rekonstruiše drugu istoriju racionalnosti itd.

#### Literatura:

L. Lippard, *From the Center*, A Dutton Paperback, New York, 1976.

S. Rubin Suleiman (ed), *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1986.

D. Cameron, *Post-Feminism*, *Flash Art* no. 132, Milano, 1987.

L. Nicholson, *Feminism Postmodernism*, Routledge, London, 1991.

A. Raven, C.L. Langer, J. Frueh, *Feminist Art Criticism – An Anthology*, Icon Editions, Harper Collins Publishers, New York, 1991.

M. Šuvaković, "Dva glasa i izvesne žene. O slici i diskursu žene", *Moment* br. 23–24, Beograd, 1994.

M. Šuvaković, "Postfeminizam" iz *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

#### FETIŠIZAM

Fetiš je načinjen materijalni predmet za koji se veruje da je nastanjen duhovima. Fetisj je materijalna mrtva stvar za koju se veruje da poseduje magijsku moć. U širem smislu fetiš je predmet kome je čovek odan, posvećen i koji obožava.

Fetišizam je odnos čoveka i objekta. Fetišizam je obožavanje fetiša. Uobičajeno se razlikuju četiri koncepcije fetišizma: (1) fetišizam u religioznom, magijskom ili mističkom smislu oslanja se na verovanje da predmet poseduje izvesnu moć dejstva na druge predmete, na druga bića ili na bića izvan sveta ljudi; mogu se razlikovati sledeći tipovi fetišizma: fetišizam praistorije, na primer, neolitskih kultura, fetišizam vanevropskih neistorijskih ili savremenih etno kultura i fetišizam evropskih ezoteričnih i magijskih tradicija (alhemija, okultizam, magija) koje su disidentske u odnosu na dominantnu hrišćansku tradiciju, (2) fetišizam u seksualnom smislu označava zadovoljenje polne želje upotrebom predmeta, najčešće odeće, osobe drugog ili istog pola, kao objekta želje; upotreba predmeta se tumači kao zamena objekta želje objektom koji ukazuje na objekt želje i tu se razlikuju uverenja da fetiš poprima funkcije simboličkog ili imaginarnog ili samog realnog, (3) fetišizam u ekonomskom smislu zasniva se sa modernim industrijskim dobom i proizvodnjom roba, roba nije posrednik u odnosu među ljudima (između proizvođača i potrošača), već ljudi postaju sredstvo za razmenu stvari, više nije u pitanju odnos ljudi prema stvarima, već odnos proizvoda posredstvom ljudi, i (4) fetišizam u masovnoj kulturi se tumači posredstvom metaforične upotrebe i magijskog i seksualnog i ekonomskog fetišizma, a to znači kroz simulaciju fetiša kao objekta i individualne kroz grupnu želju, fetiš nije više objekt (roba, proizvod), već sistem informacija ili medijskih reprezentacija informacija u polju imaginarnog, a to znači da fetiš može biti i telo glumice (Merilin Monro u modernizmu ili Madona u postmodernizmu) i novi dizajn automobila, motocikla ili novi proizvod sapuna, rublja, nakita, pribora za jelo, nameštaja ili novi ples i nova muzika.

#### Literatura:

S. Žižek, R. Riha, Problemi teorije fetišizma – Filozofija skozi psihoanalizu, II, Analecta, Ljubljana, 1985.

S. Vuković, "Monohromija i fetišizam. Esej o Belom Oblaku Zorana Naskovskog", Projekat br. 4, Novi Sad, 1994.

#### FIGURA

Figura (oblik, lik, slika) je likovna predstava u slikarstvu i skulpturi ljudskog ili životinjskog tela. Pojam figure određuju četiri aspekta: (1) zamisao figure u slikarstvu i skulpturi je analogna stilskoj figuri (prenosnom ili posrednom značenju) u književnoj teoriji i retorici pošto stilizovano i posredno prikazuje ljudsko ili životinjsko telo, tj. figura kao predstava je metonimijska, metaforička, alegorijska ili personificirajuća predstava ljudskog ili životinjskog tela, (2) stilizovano i posredno prikazivanje ljudskog tela je moguće zato što su slika ili kip ikonički, aluzivni, indeksni ili simbolički znaci za telo, a ne doslovna ili ogledalna prisutnost tela na slici ili skulpturi, (3) figura kao znak ili struktura znakova prikazuje konkretno, idealno ili neko opšte ljudsko ili životinjsko telo na osnovu vizuelne sličnosti (aluzivni, ikonički znak), na osnovu prepoznatljivih nagoveštaja, analogija ili asocijacija (indeksni znak) ili na osnovu konvencionalnih pretpostavki, dogovora i navika (simbol), i (4) aluzivni, ikonički, indeksni i simbolički znaci prikazivanja figure nisu bilo koji znaci, već vizuelni i još uže likovni (slikarski, skulptorski) znaci prikazivanja. Zamisao figure se zasniva na konceptima sličnosti i razlike.

#### Literatura:

L. Marin, "Le Discourse de la Figure", Critique 270, Paris, 1969.

J.F. Lyotard, Discours, figure, Klincksieck, Paris, 1971.

B. Rožar, Govoreće figure – Eseji o realizmu, Analecta, Ljubljana, 1981.

J. Mikuž, Uloga figure u modernoj umetnosti, 3+4 br. i, Beograd, 1987.

#### FIGURABILNO

Figurabilnim se naziva koncept ili, preciznije, moć konceptualizovanja izražavanja i prikazivanja na osnovu: (a) likovne figure (prikazano telo), (b) retoričke figure (figure kao oblika proizvodnje značenja) ili (c) retoričke likovne figure (proizvodnje značenja formama koje su nastale kao predstave tela ili transformacijom formi koje predstavljaju telo). Figurabilnim se označava mišljenje, predočavanje i fikcionalizovanje koje sledi logiku mišljenja, zamišljanja i fikcionalizovanja posredstvom figure.

#### Literatura:

M. Šuvaković, J. Denegri (eds), Retoričke figure devedesetih, Dom Omladine, Beograd, 1996.

#### FIGURALNO

Figuralnim se naziva predstava ili izraz koji je komponovan likovnim (pikturalnim ili skulpturalnim) figurama. Ali, figuralni poredak nije po sebi dat poredak likovne materije, već se mora misliti i doživeti iz figurabilnog, tj. intelektualnog i tekstualnog horizonta koji je pozadinska teorija ili ideologija ili estetika prihvatanja likovne forme za figuru.

#### FIKCIONALNO

Fikcionalno je umetničko delo koje prikazuje i izražava zamišljene i izmišljene objekte, bića, situacije, događaje, odnosno, misaone konstrukcije koje nemaju referencijalni odnos sa realnim svetom. Fikcionalno umetničko delo (fikcionalna slika, skulptura, fotografija, film ili video rad) zasniva se, najčešće, na aikoničkim i aluzivnim znacima koji grade mimetički prizor, ali taj prizor ne teži sličnosti ili podudarnosti sa realnim svetom, već ukazuje na estetsku i umetničku razliku predstave i sveta čime se naglašava posebnost fikcionalnog. U tradiciji se fikcionalno identifikuje sa kolektivnim nesvesnim, imaginacijom i fantazijom. U modernizmu se fikcionalno identifikuje sa individualnim i originalnim moćima ljudskog uma ili duha koje pokazuju svoju posebnost, odnosno, fikcionalno se redukuje (apstraktna umetnost, konstruktivizam, konkretizam) ili se pokazuje u svojoj besmislenoj logičkoj ispraznosti (dada, neodada, fluksus) ili se pokazuje kao mehanizam prikazivanja nevidljivog, neizrazivog, vaniskustvenog (nadrealizam, fantastika). U postmodernizmu se fikcionalno identifikuje kao tip predstava i izraza koji pripadaju istorijskom nasleđu i koje su kao takve dostupne upotrebi (čitaj, kolaž, montaža), fragmentaciji, premeštanju, rekonbinovanju, simulaciji i prikazivanju prikazanog (mimesis mimezisa). U postmodernoj teoriji se termin fikcionalizacija upotrebljava i za nedoslovnu, neuobičajenu, paradoksalnu ili ironijsku upotrebu likovnih elemenata ili struktura koje nisu nužno prikazivačka i pripovedačka. Drugim rečima, upotreba Maljevičevog belog na belom, Mondrijanove horizontale i vertikale, Polokovog 'dripinga', Klajnovih kosmičkih plave, Reinhardtovog crnog ili crvenog ili zelenog rastera, itd. kao teme slikarske rasprave jeste fikcionalna upotreba nefikcionalnih aspekata i elemenata ili struktura. Kao što je klasicistički slikar tematizovao teme antičke kulture, tako izvesni postmoderni slikari tematizuju nefikcionalna pikturalna rešenja modernizma i time ih u likovnom smislu čine fikcionalnim. Formalistička, materijalna i modernistička rešenja u postmodernom slikarstvu postaju sadržinski i pripovedno (narrativno) vredna. Po Heinrichu Klotzu umetnost modernizma teži doslovnom, odnosno, spajanju života i umetnosti ili preobražaju umetnosti u život čime se ukida fikcionalno u umetnosti i njegova nužna razlika između umetničkog i životnog. Postmodernu kako u umetnosti, tako i u arhitekturi, određuju obnova, rekonstrukcija, korekcija ili simulacija moći fikcionalnog prikazivanja i izražavanja.

**Literatura:**

- V. Biti (ed), *Historiografska fikcija (temat)*, Quorum br.4, Zagreb, 1990.
- H. Kloc, *Umetnost u XX veku / moderna – postmoderna – druga moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.
- M. Šuvaković, J. Denegri (eds), *Retoričke figure devedesetih*, Dom omladine, Beograd, 1996.

**FORMA**

Forma je način na koji umetničko delo postoji kao materijalna, perceptivna, semantička, estetska i umetnička činjenica, prisutno stanje stvari, izgled i pojavnost (fenomen) umetničkog i estetskog. Pojam forme se uobičajeno definiše na tri nivoa: (1) kao činjeničnost, prisutnost, izgled i pojavnost umetničkog dela koja čini mogućim uspostavljanje i dejstvo svih aspekata dela, (2) kao određeni pojedinačni poredak, pravilo poretka ili efekte poretka koji čini umetničko delo ili se pojavljuje u okviru njega, i (3) kao specifični konceptualni, medijski, materijalni i perceptivni okvir koji čini mogućim postojanje dela i njegovu recepciju. Pristupi umetničkoj formi se razlikuju: (a) u tradiciji gde se forma shvata kao sredstvo za uspostavljanje i prenos izvesnog sistema tematizacija i informacija (izraz, predstava), (b) u modernoj gde se forma vidi kao 'suština' umetničkog dela, bez obzira da li se ona interpretira fenomenološki (nadiilazi njen intencionalni moment i naglašava perceptivno zahvatanje bića i objekta), psihološki (naglasak na perceptivnim i poetičkim aspektima subjekta doživljaja ili stvaranja forme) ili semiotički (forma kao jedan predznakovni sistem ili sintaktički poredak, forma kao nosilac znaka ili označitelj i forma kao znak ili struktura znaka, tj. kao tekst), i (c) u postmodernoj gde se forma vidi kao istorijski označen poredak ili čak kôd ili semantički vredan tekst koji nosi značenja svog porekla ili trenutnih kontekstualnih smeštanja kroz eklektične umetničke produkcije. Može se izneti teza da u istoriji umetnosti, bez obzira da li se radi o tradiciji, modernoj ili postmodernoj, postoji tenzija između pozicija koje formu vide kao središnji problem svakog umetničkog čina produkcija i pozicija koja formu vide samo kao sredstvo proizvodnje značenja, smisla, vrednosti, zadovoljstva ili transcendentnog doživljaja.

**Literatura:**

- S. Langer, *Feeling and Form*, Routledge & Kegan, London, 1963.
- A. Erjavec, V. Likar (eds), *Form in art and aesthetics. Aspects of form in philosophy and other theoretical discourses (temat)*, Filozofski Vestnik št.1, SAZU, Ljubljana, 1991.

**FORMALIZAM**

Formalizam je umetnička, naučna, filozofska i estetička koncepcija zasnovana na stavu da je zadatak teorije istraživanje forme (oblika). Kada se razmotri neobična sudbina formalizama u XX veku od književnosti, slikarstva preko muzikologije, etnologije i arhitekture do humanističkih teorijskih disciplina, zapaža se da je formalizam jedan od najuticajnijih teorijskih pravaca u XX veku. Kao širi duhovni, saznanji, teorijski i kulturni fenomen formalizam predstavlja duh vremena moderne epohe i ima isti značaj, na primer, konstatuje Michel Foucault, koji su imali romantizam, materijalizam i pozitivizam za opštu kulturu XIX veka. Pojam formalizma se identifikuje sa pojmom modernizma i zato se formalizam tretira kao jedan od suštinskih modernističkih teorijskih pozicija. U globalnom smislu formalizam se zasniva na: (1) modernističkom post-kantovskom sistemu uverenja da su područja ljudskog saznanja autonomna područja sa svojim posebnim i karakterističnim zakonima, pravilima i ispoljava – njima, (2) da su formalni sistemi (područja) analitička, tj. da

ne zavise od prikazivanja spoljašnjeg sveta ili zakona prirode i ljudskog iskustva, već od formalnih jezičkih, konceptualnih i logičkih pravila kojima se uređuje i upravlja ljudska spoznaja i institucije spoznajnog rada (teorija, filozofija, nauka), i (3) da se ljudska spoznaja i njeni autonomni ili referencijalni modeli mogu prikazati, aproksimirati, opisati i objasniti modelima koji su kontruani na osnovu pravila i hipoteza, a tek zatim pripisani konkretnim fenomenima u svetu. Formalizam se u umetnosti i teoriji XX veka shvata kao estetska dogma (govori se o vrednostima umetničkog dela isključivo na osnovu izgleda njegove vizuelne, likovne, pikturalne ili strukturalne forme) i kao kritika estetskog formalizma (govori se u terminima lingvističkog, semiotičkog i semiološkog interpretiranja vizuelnog i likovnog umetničkog dela, odnosno, pokazuje se da umetničko delo jeste formalna posledica izvesnog lingvističkog, semiotičkog ili semiološkog sistema produkcije).

Odnos postmodernizma i formalizma je kompleksan: (a) postmodernizam jeste mnoštvo reakcija na formalizam modernizma, (b) postmodernizam, ako se prati njegova geneza iz poststrukturalizma, nastaje evolucijom formalizma od spoznaje formalnih odnosa u jeziku do proizvodnje formalnih i, zatim, arbitrarnih odnosa prikazivanja u društvu, kulturi i umetnosti, i (c) odnos antiformalizma i formalizma u postmodernizmu se pokazuje kao prožimanje različitih udara i kontraudara, a ne kao suprotstavljenost ontoloških razlika.

**Literatura:**

- B. Ejhenbaum, "Teorija formalne metode" iz A. Flaker, *Sovjetska književnost 1917–1932 – Manifesti i programi*, književna kritika, nauka o književnosti, Naprijed, Zagreb, 1967.
- G.Morpurgo–Taljabue, "Formalistička estetika" iz *Savremena estetika – pregled*, Nolit, Beograd, 1968.
- M. Gržinić–Mauhler, "Umetnost, zgodovina in ponavljanje", iz A. Zupančič, J. Ožbolt (eds), *Podoba Kristal, Problemi Razprave št. 3*, Ljubljana, 1988.
- A. Erjavec (ed), *Formalizem – Formalism – Das Formalismus I,II*, Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana, 1992.
- M. Šuvaković, "Glosar: formalizam i formalizmi – preko slikarstva", *Zlatno oko br. 1*, Novi Sad, 1994.

**FOTOGRAFIJA**

'Fotografija kao umetnost' je rad u mediju fotografije koji: (1) realizuju likovni umetnici proširujući domene vizuelnog izražavanja, prikazivanja i istraživanja, (2) ispitujući optičko, vizuelno i likovno kroz fotografiju, (3) istražujući prirodu fotografije s gledišta likovnih umetnosti, (4) fotografski dokumentujući situacije i događaje procesualne i postslikarske skulptorske umetnosti, i (5) ostvarujući konceptualne zamisli i narativne i fiktionalne fotografske predstave. Fotografija kao umetnost ili fotografija umetnika se razlikuje od umetničke fotografije po tome što nema za cilj stvaranje autonomnog estetskog vizuelnog ili likovnog fotografskog dela, već fotografiju koristi kao sredstvo za eksperimentisanje, istraživanje i dokumentovanje jezika, koncepta i prirode umetnosti. Danas se fotografija primenjuje u više različitih sistema prikazivanja i izražavanja u umetnosti, tako da, pre svega, nastaju: ekranska upotreba fotografije (kompjuter, video, televizija) sa ili bez digitalne (simulacijske) obrade fotografske slike, zatim, ambijentalna upotreba fotografije (fotografija kao element realizacije objekta, instalacije i ambijenta). Digitalna obrada fotografije u tehnološkom smislu prelazi sa fotohemijskog postupka na softversku obradu podataka što u teorijskom smislu znači sa analognog na digitalni model prikazivanja, odnosno, u metafizičkom smislu sa ogledalne slike na simulacijsku (tehnogenerativnu) sliku.

**Literatura:**

- J. Denegri (ed), Teme i funkcije medija fotografije, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1979.
- Z. Belić W, D. Pešić i M. Šuvaković (eds), Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966–1985, Foto Salon, Beograd, 1984.
- V. Burgin (ed), Thinking Photography, Macmillan, London, 1987.
- W.J. Mitchel, The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, The MIT Press, Cambridge MA, 1992.

**FRAGMENT**

Postmodernistički koncept umetnosti i kulture polazi od stava da su značenja i vrednosti kulture i umetnosti fragmentarni i nekonzistentni produkti. Fragmentarnost (nedovršenost, necelovitost) i nekonzistentnost (neusaglašenost) svakog totalizujućeg sistema je svojstvo koje postmoderna teorija razrađuje u rasponu od logike i matematike (kritika konzistentnosti deduktivnog formalnog sistema) preko umetnosti (kritike autonomije apstraktnog slikarstva i dela kao celovitog izraza umetnika) do politike (sloma totalitarnih jednopartiskih sistema). Za postmoderna umetnost fragment jeste i sinhronijski element ili deo strukture (podstruktura kao otvoreni ili delimični predak elemenata) koji je sada TU prisutan bez referenci ka drugim istorijskim tekstovima kulture i kao jedan trag istorijskog postojanja teksta (slike, izraza, predstave, objekta, prostora, bića). Postmoderni fragment kao trag prekida istorijsku uzročnost (nužnost pojavljivanja i nestajanja) i pokazuje arbitrarnost svakog potencijalnog odnosa sa prošlim, sadašnjim i budućim. Fragment je i potencijalni element (građivni konstituent) postupaka citata, kolaža i montaže. U postmodernoj fragment i fragmentarnost postaju centralne odrednice koje se suprotstavljaju modernističkim zamislima celovitog.

**Literatura:**

- Ž. Ivanjek (ed), Peto razdoblje – zbirka tekstova, Quorum br. 5, Zagreb, 1987.
- "Citati i slikarstvo" (temat), Quorum br. 1, Zagreb, 1988.
- D. Oraić Tolić, Teorija citatnosti, GZH, Zagreb, 1990.
- B.H.D. Buchloh, "From Detail to Fragment: Décollage Affichiste", October no. 56, New York, 1991.
- Ž. Bodrijar, "Svet videa i fraktalni subjekt", Košava br. 11, Vršac, 1993.

**FUNDAMENTALNO SLIKARSTVO**

Fundamentalnim slikarstvom naziva se slikarska praksa kasnih 60-ih i 70-ih godina zasnovana na analizi i produkciji slike koja pokazuje: (a) svoju doslovnu materijalnu pikturalnu morfologiju (primarno, elementarno ili fundamentalno slikarstvo), (b) postupke manuelnog izvođenja dela (primarno, elementarno i autorefleksivno slikarstvo), (c) logiku koncipiranja i izvođenja slike (analitičko ili konceptualno slikarstvo), (d) ideološke, psihoanalitičke i interpretativne moći slikarstva kao medije, discipline i istorijskog sistema (poststrukturalističko slikarstvo) i (e) arhetipske/simboličke elementarne tragove izraza kontemplacije ili telesne akumulacije. Status fundamentalnog slikarstva ili njemu bliskih pojava (analitičko, primarno, elementarno) danas se različito interpretira. Po pojedinim autorima fundamentalno slikarstvo je kraj modernističkog projekta formalne evolucije/redukcije predstave u slikarstvu i postmoderno eklektičko slikarstvo zasnovano na predstavi vidi se kao reakcija na njega. Po drugim autorima fundamentalno slikarstvo je nekonzistentni zbir različitih strategija koje se ne mogu podvesti pod jedinstveni imenilac: izvesni slikari postižu esencijalističke dosege redukcije predstave i slike kao institucije, drugi ogoljenu formu slike postavljaju kao simptom ideološke i istorijske analize slikarstva u

zapadnoj kulturi, dok treći na nultoj granici materijalnog traže refleksije transcendentnog i egzistencijalnog. Zato se fundamentalno slikarstvo u odnosu na temeljnu razliku postobjektno konceptualne umetnosti i slikarskog eklektičnog postmodernističkog slikarstva vidi, kod izvesnih autora, kao most ili prolaz ili sklopka ili proboj (shift) između ta dva pola pozne moderne.

**Literatura:**

- J. Denegri (ed), Slike, Galerija SKCa, Beograd, 1974.
- J. Denegri, "Jedan problemski raspon: od minimalnog do konceptualnog slikarstva", Život umjetnosti br. 22–23, Zagreb, 1975.
- T. Brejč, J. Denegri i V. Kusik, Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1982.
- I. Zabel, "Poetike osamdesetih", Projekta(r)t br. 6, Novi Sad, 1995.

**'GRINBERGIJANSKI' FORMALIZAM**

Vrhunac formalističke estetike je teorija modernističkog slikarstva Clementa Greenberga razvijana od kraja 40-ih do ranih 60-ih godina i povezana sa apstraktnim ekspresionizmom i postslikarskom apstrakcijom. Greenbergova formalistička teorija slikarstva zasnovana je na sledećim tezama: (1) umetnička slika je apstraktna dvodimenzionalna pikturalna površina, (2) cilj umetničkog rada je postignuće čiste (same) pikturalnosti, to se ostvaruje autokritikom metoda i oblika prikazivanja i izražavanja koje umetnik sprovodi, (3) autokritičkom empirijskom analizom slikar iz svog rada odstranjuje aspekte drugih umetnosti i postiže čistu formu (plošni neiluzionistički poredak), (4) umetnost je stvar iskustva, a ne principa, što znači da se umetnik oslanja na direktno iskustvo rada sa materijom slikarstva, a posmatrač na svoje vizuelno iskustvo i direktni estetski (čulni) doživljaj slike. U Greenbergovoj interpretaciji estetski formalizam apstraktnog slikarstva je najviši empirijski i teorijski domet razvoja moderne umetnosti. Karakteristična su tri tipa kritike Greenbergovih teorija: (a) u minimalnoj umetnosti je zasnovana kritika na obrtu od statičkog estetskog doživljaja pikturalne plohe (posmatrač je ispred dela) ka performativnom doživljaju doslovnog odnosa materijala, objekta, prostora i vremena (posmatrač prolazi kroz delo), (b) u konceptualnoj umetnosti je zasnovana kritika koja ide za tim da pokaže da nema idealne autonomije umetničkog dela (delo je društveni proizvod) i da je umetničko delo posledica koncepta ili teorijskih propozicija, i (c) u eklektičnom postmodernizmu postavke grinbergijanske teorije se relativizuju, dekonstruišu ili odbacuju u ime pikturalne ili skulpturalne fikcionalnosti, iluzionizma, posrednosti, prevage prikazivanja nad izražavanjem.

**Literatura:**

- B.M. Reise, Greenberg and The Group: A Retrospective View, Studio International, vol. 175, no. 901 i no. 902, London, 1968.
- K. Grinberg, "Modernističko slikarstvo", 3+4 br. a, Beograd, 1978.
- C. Harrison, F. Orton (eds), Modernism, Criticism, Realism – Alternative Context For Art, Harper and Row, London, 1984.
- C. Greenberg, The Collected Essays and Criticism, vol. 1–4, University Press of Chicago, Chicago, 1986–1993.
- J. Denegri (ed), Clement Greenberg. Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad, 1997.

**HIJATUS**

Hijatus: zev, šupljina, prekid veze. Hijatus (zev) je termin hermeneutike (Martin Heidegger) i označava uvek prisutnu razliku subjekta i objekta, bića i stvari, ono što horizont smisla ispušta, prekid hermeneutičkog (interpretativnog) kruga. Po Heideggerovim rečima nije odlučujuće istupiti iz kruga, već u njega

stupiti na pravi način. Pitanje o horizontu (smislu) je poslednje pitanje koje iziskuje odgovor i mišljenje se zaustavi pri i u horizontu, ali upravo u tom zasustavljanju tek stvarno zatrepri jer ga zahvati bol. Ovaj bol ne samo da uzdrma ovaj ili onaj horizont, već se zbog njega pojavi zev u horizontu kao takvom. Zev nas neprestano izbacuje iz horizonta (smisla), pa time i hermeneutičkog kruga. U hermeneutički krug stupamo na pravi način samo tako što iz njega neprestano istupamo (Tine Hribar).

Po Charlesu Harrisonu odnosi u modernističkom slikarstvu grade jedan zatvoreni interpretativni krug (delo–diskurs). Grupa Art&Language je u periodu konceptualne umetnosti izvela prekid uobičajenog odnosa delo–teorija postavljajući teorijski diskurs na mestu na kome se uobičajeno očekivalo delo. Tokom svog delovanja u konceptualnoj umetnosti Art&Language je proizvodio interpretativne (hermeneutičke) krugove metajezika o umetnosti i metajezika o metajezicima o umetnosti, kulturi i politici. Započinjući slikarsku praksu krajem 70-ih godina oni su još jednom pokazali kako se pojavljuje/produguje prekid (hijatus) hermeneutičkog kruga, ali ovog puta, prekid metajezikskog diskursa nastaje kao posledica manuelne prvostepene slikarske prakse.

Povodom izložbe Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma iz hermeneutičke baštine i paradoksa konceptualne umetnosti izabrana je reč hijatus. Autor se poigravao njenim prevedenim značenjima zev i, zatim, inverzno čitano: vez, pokazujući kako se naprslina, prekid i iskorak pojavljuje ne samo u figurama moderne, već i u figurama postmoderne. Vez kao mreža sa čvorovima i rupama, vez kao metafora nedijalektičkog prepleta niti i vez kao prekrivanje iz koga nešto ispada. Hijatus je kao prekid hermeneutičkog kruga i problematizovanje horizonta (smisla) dominantne vladajuće paradigme. Vez kao mreža hermeneutičkih krugova i hijatusa (prekida) hermeneutičkih krugova. Umesto ontologije (hijatus jeste prekid) prikazuje se kvaziontologija (hijatus kao prekid). Činjenica da je postmoderna kultura utvrdila kao dominantne svoje istine (kriterijume eklektičnosti i pluralnosti), institucije (oblike odnosa identifikacije i verifikacije istine) i domene (moguće svetove izražavanja, prikazivanja i komunikacije) omogućila je na teorijskom planu sledeće: (1) da se postavi pitanje pogleda i interpretacije u odnosu na modernizam iz modernizmu spoljašnje i asimetrične pozicije postmodernizma, i (2) da se započne dekonstrukcija vladajućeg postmodernizma i njegovih prvobitnih i trenutnih formulacija (značenja, smisla, vrednosti) kao eklektičnog postmodernizma ili egzotičnog modernizma. Konfrontirati modernu i postmodernu kao nešto dovoljno različito znači opisati i, zatim, interpretirati hijatus (rupu, prazninu, teritoriju, posed, opseg, zonu, figuru, argument, funkciju, gramatički član, fantazam, fikciju, ideologiju, iskorak) kao smisleni razlog za postmodernu naspram moderne. Rad na hijatusu moderne i postmoderne jeste obrada međuprostora ili razlike ova dva domena, horizonta (smisla) i razmaka. Razmak znači i nešto što ostavlja dovoljno prostora da se prođe između zuba (čeljusti) smisla i moderne i postmoderne, ali, takođe, čini mogućim da se istovremeno suoče (ogledaju) dovedu u interpretativnu korespondenciju i moderna i postmoderna kao kultura oko umetnosti i kao stil iz umetnosti.

#### Literatura:

Hermeneutika – teorija tumačenja i razumevanja, Delo–Argumenti, Beograd, 1973.

C. Harrison, "The Orders of Discourse: The Artist's Studio" iz Art&Language, Ikon Gallery, Birmingham, 1983.

M. Šuvaković (ed), "Hijatusi postmodernizma i modernizma. Teorija i kritika" (temat), Projeka(r)t br. 4, Novi Sad, 1994.

M. Šuvaković (ed), Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

## HIPERMODERNIZAM

Hipermodernizam jeste još jedan naziv za postmodernu, ali ne postmodernu kao antimodernu, već za modernu koja je medijski, konceptualno i retorički usavršena, pojačana i dovedena do egzaltacije, ali, u izvesnim slučajevima i do ubrzane entropije ili metastaze. Istorijska moderna jeste objekt koji se usavršava (tehnoški, konceptualni nivo) i pojačava (retorički nivo). Prefiks hiper označava da se dešava realizacija moderne u onim tehnološkim i istorijskim uslovima koji su bili nemišljivi i neostvarivi u istorijskoj modernoj. U tom smislu, može se reći da su dela, na primer, istorijskog konstruktivizma 20-ih godina bila manuelni modeli i prototipovi za buduću industrijsku proizvodnju, dok neokonstruktivizma 50-ih i 60-ih bili laboratorijski proizvodi realne tehnološke realizacije visoke umetnosti, a za konstruktivnu umetnost 90-ih dela su proizvodi (dizajn) i oblici nekontrolisane (metastaza) potrošnje masovne kulture ili, naprotiv, postaju one realizacije visoke umetnosti koje su bile neostvarive u industrijskoj modernoj usmerenoj na proizvodnju roba, što znači da im je bila potrebna kompleksna podrška nove informacijske tehnologije i njoj odgovarajuće ekranske kulture.

#### Literatura:

A. Kroker, D. Cook, Postmodern Scene: Experimental Culture and Hyper-Aesthetics, St. Martin, New York, 1986.

M. Šuvaković, "Jedna estetička teorija prefiksa: meta, inter, para, trans i hiper", skup Interdisciplinarnost teorije književnosti, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996.

## HORIZONTALNI MODUS

Horizontalni modus izlaganja, postavljanja i realizovanja umetničkog dela je povezan sa modernističkom kritikom vertikalnog ili totemskog modusa kipa karakterističnog za skulptorsku tradiciju. U modernističkoj skulpturi razlikuju se dve tendencije: (1) ona koja vodi od kipa ili totema ka figuri, od figure ka figurabilnom, i od figurabilnog ka vertikalnom strukturiranju nereferencijalne forme (karakteristično je delo Davida Smitha), i (2) ona koja vodi od kipa ili rasporeda kipova u prostoru ka horizontalnom aranžmanu skulpturalnih elemenata (rani Alberto Giacometti i predminimalistički Tony Smith). Horizontalni modus se u skulpturu uvodi iz tri vanskulptorska konteksta: (a) iz arheologije, etnostudija (vanevropske kulture), arhitekture, urbanizma i vrtne umetnosti, gde se arhitektonski horizontalni modus uvodi kao paradigmatička forma skulptorskog postavljanja (land art i horizontalna plastika), (b) iz teatra, gde se horizontalna koncepcija scene i scenskog postavlja kao osnova realizacije/aranžiranja skulptorskog poretka, odnosno, skulptura se ne određuje kao komad oko koga se kreće posmatrač, već prostor u kome se dešava performans izvođenja ili recepcije dela, i (c) iz kritike metafizičke vertikale (hijerarhije) transcencije u ime horizontalnosti recepcije i ponašanja. U postmodernoj se pojam horizontalnosti izvodi kao reakcija na tipizirane skulptorske vertikale tradicije i visokog modernizma, a u metaforičnom smislu ukazuje se na horizontalne odnose u prenosu informacija (mreža, mapa, pa čak, i rizom se služe modelom horizontalne distribucije).

#### Literatura:

M. Schneckenburger, "Plastika kao delatna forma" iz B. Tomić, M. Šuvaković, (eds), Informacije: minimal art & post-minimal art, SKC, Beograd, 1980.

R. Krauss, "Kiparstvo u proširenom polju", Quorum br. 5, Zagreb, 1989.

Y.A. Bois, R. Krauss (eds), l'informe. mode d'emploi, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

## IDEOLOGIJA

Pojam ideologije možemo uvesti na više, često, jednako-vrednih i varijantnih načina: (0) ideologija ili pogled na svet je skup uverenja, predstava i vrednosti koje omogućavaju razumevanje sveta, (1) 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, (2) ideologija je skup pogrešnih predstava, lažnih uverenja i iluzija koja dele pripadnici društvenog sloja, klase, nacije, političke stranke, specifične kulture ili sveta umetnosti projektujući svoj mogući svet, (3) ideologija je skup simboličkih i imaginarnih arbitrarnih i artifičijelnih efekata koje proizvodi sistem medija na mestima očekivane realnosti, ideologija postavlja nas za objekt među objektima potrošnje, zavođenja i ekstaze, odnosno, ideologija medijskom realizacijom postaje multiplicirana nova realnost (hiperrealnost), (4) ideologija je fantazmatska konstrukcija koja služi kao podrška našoj realnosti, drugim rečima, ona je iluzija koja strukturira efektivne društvene relacije i maskira traumatske socijalne podele koje ne mogu biti simbolizovane, zato je funkcija ideologije da nas opskrbi podnošljivom društvenom realnošću, (5) 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, uživanja, moći, (6) ideologija je skriveni (prečutni, nevidljivi, dubinski) poredak koji determiniše jedno društvo ili društvenu formaciju bez obzira da li se ona izjašnjava ili ne u saglasnosti sa njom kao ideologijom, (7) ideologijom se nazivaju značenja, smisao i vrednosti strukture moći koju jedna formacija ili društvo u celini praktikuje ili kome teži, ali, (8) ideologija je i sistem znakova, pa čak i efekata označitelja, koje jedno društvo postavlja sebi, za sebe ili kome je postavljeno (od drugog) kao kriterijum identifikacije. Reči ideologija, u istorijskom smislu, znači fiksirati različite statuse fantazma ili uverenja (fantazam doveden do jezika indeksacije). U postmodernoj ideologija se ne posmatra kao velika naracija, već kao mapa ili matrica indeksa koji omogućavaju identifikaciju i, često, regulaciju između vidljivog i nevidljivog; čulnog i konceptualnog; pojedinačnog i opšteg; doslovnog i fikcionalnog; prisutnog, odsutnog i odloženog; zamislivog i nezamislivog; izrecivog i neizrecivog; privatnog i javnog jezika; realnog i imaginarnog, imaginarnog i simboličkog, simboličkog i realnog; privatnog i javnog; itd. Tradicionalna, moderna i postmoderna ideologija se razlikuju u sledećem: (a) u tradiciji ideologija je gotovo kao prirodni svet u koji je zaronjen subjekt i koji svoju ideološku naddeterminisanost, determinisanost i poddeterminisanost vidi tek kroz transcendentne mogućnosti razlikovanja unutrašnjeg i spoljašnjeg, pojedinačnog i opšteg identiteta (bivstvovanja); (b) u modernizmu ideologija je spoljašnja namećnuta velika naracija o prošlosti (dijalektika istorije), sadašnjosti (fenomenologija ljudskog duha) i budućnosti (sve one utopijske priče o boljem mogućem svetu od teozofije, preko liberalizma, socijalutopizma i marksizama do nju ejdža i gibanja mladih 1968); i (c) u postmodernizmu ideologija je fragmentarna lokalna ili pojedinačna priča koja je trag utopije (fantazma, projekcije, projekta) ili trag identiteta (prodor prvostepenog jezika predočavanja u metajezik gospodara).

Da li postoji ideologija umetnosti? Jedan odgovor je da ne postoji, već da postoji estetsko umetnosti različito i od etičkog i od ideološkog. Ali, ako prihvatimo zamisao sveta umetnosti tada uverenja ili fantazme ili koncepcije realnog u tom svetu moramo identifikovati kao ideologiju.

## Literatura:

L. Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" iz Lenin and Philosophy and Other Essays, New Left Books, London, 1971.  
S. Žižek (ed), Mapping Ideology, Verso, London, 1995.  
M. Gržinić, Rekonstruirana fikcija, Studentska založba, Ljubljana, 1997.

## IKONA

Ikona je u najopštijem smislu slika-znak koja odslikava, prikazuje ili ukazuje na nekog ili na nešto. U tradiciji se ikonom naziva slika koja prikazuje božanstvo ili sveca. U modernoj i postmodernoj kulturi se metaforično ikonom nazivaju slike koje prikazuju uobičajene, fetišizirane ili pomodne teme ili objekte kulture i umetnosti.

## Literatura:

N. Calas, "Ikone pop-arta" iz L.R. Lippard, Pop Art, Jugoslavija, Beograd, 1967.  
M. Porempski, Ikonosfera, Prosveta, Beograd, 1978.  
B.A. Uspenski, Poetika kompozicije. Semiotika ikone, Nolit, Beograd, 1979.

## IKONIČKI ZNAK

Ikonički znak po C.S. Peirceu definisan je kao znak koji ima izvesnu 'urođenu' sličnost sa objektom na koji se odnosi. Ikonički znak uspostavlja značenje tako što vizuelno pokazuje ili prikazuje objekt realnog sveta na koji se odnosi. Između ikoničkog znaka i njegovog referentnog objekta (objekta na koji se odnosi, koji zastupa i prikazuje) postoji vizuelna sličnost. Problem sličnosti je izuzetno složen. Ikonički znak, karakteristični vizuelni poredak prikazivanja, najčešće se zasniva na dvema različitim koncepcijama: (1) ikonički znak je poredak prikazivanja i prikazivanja koja proizlaze iz vizuelne percepcije (posmatranja i vizuelnog doživljaja sveta), i (2) ikonički znak je poredak realizovan na grafičkim konvencijama koje pripadaju redu retorike, ideologije, običaja, navika ili, drugim rečima, spoljašnjih konvencionalnih, ugovornih ili motivisanih uslova kulture u čijim okvirima se nešto prepoznaje kao to i to ili u čijim se okvirima nešto pokazuje ili prikazuje kao to ili to. Kada se govori o pojmu sličnosti tada se razlikuju predmetna sličnost, vizuelna sličnost i navika (ili konvencija) identifikacije/povezivanja objekta prikazivanja i predstave. Po semiotičarima i semiolozima slikarstva ikonički znak je podređen konvencionalnom/ugovornom, odnosno, ideološkom horizontu naddeterminacije percepcije.

## Literatura:

B. Rotar, "Pitanje slikarstva. Logika transformiranja signifikance je logika materijalističnoga koncipiranja sistema reprezentacije", Delo br.11, Beograd, 1973.  
U. Eco, A Theory of Semiotics, Indiana University Press, 1979.  
F. Menna, "Logička analiza umetnosti i ikonički paradoksi hiperrealizma", Umetnost br. 65, Beograd, 1979.

## INDEKS

Indeksom (Index) se u Peirceovoj semiotici naziva znak koji se odnosi na pojavu koju označava tako što je stvarno njome uzrokovan, tj. uspostavlja svoja značenja na osnovu fizičkih odnosa sa predmetom koji označava. U savremenoj umetnosti, umetnosti posle Marcela Duchampa, indeksom, indeksnim ili poretkom indeksa se naziva umetničko delo koje nije ni ikonički znak (pokazuje/prikazuje nešto), ali ni aikonički znak (pokazuje svoja imanentna materijalna, optička, prostorna, konceptualna i semiotička svojstva), već delo koje ukazuje: (a) na umetnost (kao što ready made uvek postavlja pitanje statusa umetničkog dela), (b) na svet umetnosti (kao što kartoteke, biblioteke i arhivi grupe Art&Language specificiraju diskurse o



umetnosti, kulturi ili ideologiji) ili (c) na umetničko delo koje je događaj ili koje je realizovano izvan sveta umetnosti i u njemu se prikazuje posredstvom dokumentacije (fotografske, tekstualne i dijagramske dokumentacije land arta, body arta, ambijentalne umetnosti i performansa).

#### Literatura:

R. Krauss, "The Notes on the Index 1,2", iz *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.

C. Harrison, "Index and Other Figures: The Index as Artwork, A Logical Implosion" iz *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.

#### IMPERSONALNI UMETNIČKI RAD

Umetnički rad koji ne pokazuje, ne prikazuje i ne izražava specifični diferencirani psihološki, društveni ili umetnički identitet umetnika (autora) naziva se impersonalan umetnički rad. Najčešće impersonalan umetnički rad nije realizovao umetnik (autor), već slučajno izabrani saradnik–realizator ili namerno izabrani saradnik–realizator–tehničar. Umetnik u tom slučaju stvara koncept (zamisao dela) i projekt dela (način realizacije dela). U tradicionalnoj umetnosti do moderne zamisao impersonalnosti je posledica ili mnoštva autora koji stoje iza dela (kao u slučaju mitskih dela) ili, na primer, religiozne dogmatike koja poništava individualnu razliku i učinak (kao u slučaju pravoslavnih ikona). U modernoj umetnosti impersonalnost je bila posledica uverenja da umetnik treba da otkrije nadlične karakterizacije dela koje omogućavaju njegovu vizuelnu, likovnu, pikturalnu, skulpturalnu ili plastičku ekspresiju nezavisno od identiteta umetnika i traga njegove ruke (konstruktivizam, karakterističan je primer, Laszla Moholy Nagya koji je realizovao slike preko telefona diktirajući nadzorniku u fabrici za izradu reklama pomoću milimetarskog papira i kataloga boja uputstva za proizvodnju dela). U postmodernoj zamisao impersonalnosti proizlazi iz zamisli smrti subjekta, odnosno, iz zamisli da u umetnosti ne postoji biološki ili egzistencijalni subjekt koji ostavlja svoje tragove (ideja ekspresije kao suštinske karakterizacije umetničkog čina), već da je subjekt umetnosti tek jedna diskurzivna, pikturalna ili ekranska hipoteza koja postaje znak identiteta kada se označitelj upiše u označeno istorije umetnosti i kulture.

#### Literatura:

L.R. Lippard, *Changing. Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971.

Posle 45. Umetnost našeg vremena I (deo 2), Mladinska knjiga, Ljubljana, Zagreb, Beograd, 1972.

#### INSTALACIJA

Instalacija je umetničko delo koje nije ni–slika–ni–skulptura već raspored objekata u prostoru. Umetničko delo, tada, nije svaki pojedinačni objekt kao što je to na izložbi, već odnos objekata u enterijeru, u urbanom ili prirodnom eksterijeru, u javnom prostoru, u privatnom prostoru, u umetničkom prostoru, u vanumetničkom prostoru, itd. Objekti instalacije mogu biti: slike, skulpture, bića (ljudi, životinje, biljke), specifični objekti umetnosti, ready madei, fotografije, ali i tehnološki efekti ekrana, zraka svetlosti ili lasera, itd. Danas se u kritici i teoriji umetnosti govori o instalaciji, video–instalaciji, zvučnoj instalaciji, foto instalaciji, kibernetskoj instalaciji, tekstualnoj instalaciji, itd. Instalaciju od uobičajenog umetničkog dela komada razlikuje odnos posmatrača i prostora. Kod komada posmatrač je uvek izvan njega i naspram (kao kod recepcije slike) ili oko njega (kao kod recepcije skulpture). Kada je instalacija u pitanju posmatrač ulazi u nju, kreće se po njoj i izvodi perceptivni performans. Zato instalaciju pojedini kritičari nazivaju: delatnom formom.

#### Literatura:

N. de Oliveira, N. Oxley, M. Petry (eds), *Instalation Art*, Smithsonian Institution Press, Blue Ridge Summit PA, 1994.

Z. Erić, "Reprezentacija prostora. Instalacije i ambijenti", *Projekat* br. 4, Novi Sad, 1994.

#### INTENCIJA

Intencijom se najčešće naziva odnos subjekta i objekta: (1) usmerenost subjekta (svesti) na spoljašnji objekt (objekt sveta), i (2) namera subjekta da nešto učini. U savremenim teorijama umetnosti razlikuju se pristupi pojmu intencije. Za formalizam pojam intencije nije bitan, pošto značenja dela proizlaze iz konstitutivnih odnosa, metaforično govoreći sintakse, elementa umetničkog dela. Za fenomenološku estetiku intencija je suštinski važna pošto omogućava da se uspostavi doživljajni i, zatim, interpretativni kontinuitet između dela i subjekta (stvaraoca, posmatrača, doživljaja, svesti). U analitičkoj estetici intencija se identifikuje kao stanje uma koje može da se saopšti i na osnovu koga se mogu rekonstruisati akti (činovi) umetnika i delo kao posledica lanca događaja: namera–čin–delo. U strukturalizmu i, naročito, poststrukturalizmu izdvajaju se dva pristupa intenciji: (a) intencija umetnika je nebitna za razumevanje umetničkog dela (čitanje teksta) pošto je delo uvek samo arbitrarna (motivisana ili nemotivisana) kombinacija znakova među drugim znakovima, drugim rečima, bitna je intencija (usmerenost, namera) posmatrača koji tekst (umetničko delo) dovršava u recepciji i time mu daje trenutnu vrednost, smisao i značenje, i (b) intencija jeste diskurzivna hipoteza koja se identifikuje u tekstu (umetničkom delu kao efekt ili produkt teksta) i koja se ne može poistovetiti sa intencijama (mentalnim stanjima) stvaraoca ili čitaoca, jer njihove intencije su, a to je postmodernistički stav, mimezisi (predstave) postojećih diskurzivnih ili vizuelnih hipoteza proizvedenih tekstom (umetničkim delom).

Od poznog apstraktnog ekspresionizma do analitičkog slikarstva postojala je interpretativna tendencija koja je želela da pokaže da umetničko delo ne pokazuje ništa drugo do intencije (namere ili usmerenosti) slikara da izrazi emocije (Pollock, Newman, Rothko), da pokaže svoju nameru da načini umetničko delo kao umetničko delo (Ad Reinhardt, Frank Stella) i da pokaže formalne namere da jedan koncept realizuje (vizuelizuje) kroz formalno razdvojene etape izvođenja koncepta dela (konceptualna umetnost, analitičko slikarstvo).

U istoriji umetnosti postoji teorijska koncepcija da analiza dela (slike, skulpture) jeste analiza objekta (predmetnutog stanja stvari) koja omogućava rekonstrukciju aktivnosti, uverenja, stavova i namere svog tvorca (Baxandall). Zamisao intencije se ukazuje kao most između dela i svesti. Njegovo postojanje, makar i kao hipoteze, otvara mogućnost čitanja/saznavanja mišljenja, osećanja i moći predočavnja istorijskog subjekta.

#### Literatura:

D. Kuspit, "A Phenomenological Approach to Artistic Intention", *Artforum*, New York, Jan. 1974.

M. Baxandall, *Patterns of Intention: on the Historical Investigation of Pictures*, Yale University Press, New Haven, 1985.

R. Wollheim, *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, 1987.

M. Šuvaković, *Teorija u umetnosti i analitička filozofija I–III*, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993.

#### INTERNACIONALNA UMETNOST

Internacionalnom umetnošću se naziva koncepcija modernističke umetnosti po kojoj savremena (moderna) umetnost nije određena lokalnim, nacionalnim, etničkim ili regionalnim aspektima, vrednostima i značenjima, već po kojoj

postoji izvesno opšte napredovanje i razvijanje umetnosti različitih država i kultura koje teže jedinstvenom modernom jeziku izražavanja (objedinjujući ideal modernosti). Internacionalna umetnost se: (a) identifikuje sa idealima zapadnog liberalizma i univerzalizma po kome se zapadna kultura vidi kao jedinstven kompleks pojava, evolucija i projekata u kome saučestvuju pojedine nacionalne umetnosti i kulture, i (b) identifikuje sa kulturnom hegemonijom velikih kultura, pa se pojam internacionalne umetnosti do Drugog svetskog rata povezuje sa francuskom kulturom, a posle sa američkom, posebno, sa njujorškom školom. Nakon vrhunca eklektičnog regionalnog i nacionalnog postmodernizma na prelazu 70-ih u 80-te zamisao internacionalnog se ponovo uvodi u upotrebu kao pokušaj uspostavljanja i rekonstituisanja internacionalne scene.

#### Literatura:

S. Bann (ed), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974.

A.B. Oliva, *Transavantgarde International*, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1982.

New Art International (temat), *Art&Design*, Academy Editions London, St.Martin Press New York, 1990.

#### INTERPRETACIJA

Interpretacija je identifikacija, opis i objašnjenje koje izražava tačku gledišta govornog ili pišućeg subjekta. Kada u jednom diskursu postoji više interpretativnih gledišta ili interpretativnih niti suočenih među sobom istovremeno, tada se takav diskurs naziva raspravom. U savremenoj estetici i teoriji umetnosti postoje tri karakteristična pristupa interpretaciji: (1) umetničko delo je nemo, svaki opis, objašnjenje, interpretacija ili rasprava su spoljašnji, odnosno, interpretacija se pripisuje umetničkom delu nakon što je delo načinjeno i predstavlja izvesnu teorijsku (kulturnu) nadgradnju dela (proizvodnju viška vrednosti koji nije sadržan u delu), (2) interpretacija umetničkog dela je onaj nepotrebnii višak koji opterećuje, zamagljuje i skreće pravi, direktni i doslovni doživljaj i iskustvo umetničkog dela, zato kritika i teorija umetnosti ili ne postoje ili imaju samo tehničku posredničku funkciju ili se bave sobom, a ne delom i umetnošću, i (3) ne postoji umetničko delo bez interpretacije, a to znači da je samo umetničko delo kao stvaranje, upotreba ili označavanje objekta čin ugradnje interpretativne tačke gledišta (umetnik je prvi interpretator), odnosno umetničko delo ne nastaje u 'nevinom' ili 'brisanom' prostoru nemošti, već je od trenutka koncipiranja i realizacije upleteno u složene interpretativne mreže umetnosti i kulture u odnosu na koje se određuje, od kojih se odvaja ili kojima pristupa. Postoji teza da u postmodernoj kulturi samo delo stiče moć interpretacije umetnosti, kulture i društva.

#### Literatura:

A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.

K. Moxey, "Panofsky's Concept of 'Iconology' and the Problem of Interpretation in the History of Art", *New Literary History* 17, Winter 1986.

#### INTERMEDIJALNOST

Intermedijalnim naziva se umetničko delo koje nastaje premeštanjem jednog umetničkog koncepta (zamisli, projekta) iz jednog oblika medijske realizacije u drugi. Instalacija je primer intermedijalnog rada, pošto instalacija po sebi nije umetnički medij, već odnos različitih umetničkih medija, produkata ili efekata.

#### Literatura:

D. Higgins, *Intermedia*, *The Something Else Newsletter*, New York, februar 1966.

R. 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.

B. Ćosić (ed), *Mixed Media*, autorsko izdanje, Beograd 1970.

#### INTERPIKTURALNO

Interpikturalnim se naziva, analogno intertekstualnom, suočavanje dve ili više slike. Interpikturalnim u poetičkom smislu naziva se postupak doslovnog (citat) ili nedoslovnog (mimezis mimezisa) prikazivanja jednog slikarskog dela ili njegovog fragmenta ili kompozicionog principa ili gestualnog traga u drugom slikarskom delu. Interpikturalno se približava intertekstualnom kada se jednim slikarskim delom prikazuju tematizacije (sadržaj, značenja, smisao) drugog slikarskog dela. Interpikturalno se razlikuje od intertekstualnog kada se prikazuju ili citiraju formalni i perceptivni aspekti jednog slikarskog dela u drugom slikarskom delu.

#### INTERSLIKOVNO

Interslikovnim ili intervizuelnim se naziva, analogno intertekstualnom, suočavanje u fenomenološkom (perceptivni), formalnom (kompozicioni, strukturalni) i semantičkom (značenjski) odnosu dve ili više vizuelne slike (slike slikarstva, fotografije, video slike, filmske slike, kompjuterske slike).

#### Literatura:

K. Linker, "Representation and Sexuality" iz B. Wallis (ed), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

M. Švacković, "Asymmetries of Language and Sight. Introduction to a Philosophy of Art" iz A. Erjavec (ed), *The Seen* (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, Ljubljana, 1996.

#### INTERTEKSTUALNO

Intertekstualnim se naziva značenjski odnos: (1) dva ili više teksta, (2) teksta i vizuelnog umetničkog dela i (3) bilo kog ljudskog produkta i jezičkih i semiotičkih sistema (prirodnog jezika, književnosti, filozofije, ideologije, slikarstva). Zamisao intertekstualnog je uvela teoretičar semiotike Julija Kristeva, a razradili su ga francuski strukturalisti Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers, okupljeni oko časopisa *Tel Quel* krajem 60-ih godina. Tokom 70-ih i 80-ih godina intertekstualno postaje karakteristični aspekt postmodernih eklektičnih strategija kritike modernističke autonomije umetničkog dela (delo kao zatvorena struktura ili tekst) i stvaranja specifičnih postupaka citata, kolaža i montaže. Krajnja konsekvencija zamisli intertekstualnog je stav da ne postoji ni jedan tekst kulture (pisani tekst, muzički tekst, slikani tekst, tekst ponašanja, tekst medijskog prikazivanja) koji ima svoja autonomna i specifična značenja koja proizlaze iz njegovog materijalnog poretkta, već da svaki takav tekst, pa i kultura u celini, zadobija svoja značenja odnoseći se arbitrarno, manje ili više motivisano, prema drugim tekstovima kulture.

#### Literatura:

J. Kristeva, "Problemi strukturiranja teksta", *Delo* br. 1, Beograd, 1971.

O. Dikro, C. Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku I-II*, Prosveta, Beograd, 1987.

#### ISTORIJA

Istorijom se naziva ono što se desilo u prošlosti i proučavanje prošlosti. Pojam istorije se identifikuje sa postojanjem pisanih dokumenata (pisma) i zato se govori o preistoriji (pre pisanih tragova) i istoriji. Kod nekih autora pojam istorije se razlikuje od pojma prošlosti po tome što istorija (ili povest) ne podrazumeva samo jednostavan zbir prošlih događaja, već i

njihov razlog (smisao), ali i od tradicije kao prenošenja kulturnih, umetničkih, nacionalnih i političkih vrednosti kroz vreme. Danas se u kritičkim, istorijskim i teorijskim spisima o umetnosti i kulturi ukazuje na više različitih pojmova istorije: (1) istorija kao hronologija (redosled) događaja bez ulaženja u moguće međudnose, razloge i smisao tih događaja, (2) istorija ili povest kao smisaono pojavljivanje događaja u vremenu i, u izvesnom smislu, prostoru (geo-istorijsko), (3) istorija ili povest kao smisaono pojavljivanje i usmeravanje događaja u više paralelnih međusobno autonomnih ili povezanih putanja ili istorijskih stabala, (4) istorija ili historicizam kao smislom nadde-terminisano pojavljivanje događaja, odnosno, kao koncept istorije iz čije smisaone nadde-terminacije može da se verifikuje sadašnjost i anticipira budućnost, (5) evoluciona koncepcija istorije kao postupnog napredovanja (prograsa, usavršavanje) ka identifikovanom ili neidentifikovanom cilju, (6) regresivna koncepcija istorije kao postupnog nazadovanja (regresije, dekadencije), (7) istorija kao retrospektivno traganje za izgubljenim prvobitnim poreklom, izvorom ili vrhuncem egzistencije kulture, (8) istorija ili historicizam kao projekt ispunjenja jednog određenog cilja (ostvarenje božijeg carstva, idealne države, besklasnog društva, apstraktnog slikarstva, dematerializacije umetničkog dela, poistovećenja umetnosti i života), (9) istorija kao poredak interpretacija koji je svojstven za zapadnu (antičko—judejsko—hrišćansku) civilizaciju, ali ne i za druge svefske civilizacije, kulture ili zajednice, (10) istorija kao jedan nužan, spoljašnji i uticajni poredak na subjekta, (11) istorija kao poredak interpretacija koji se vezuje za zapadnu civilizaciju i za koju može da se identifikuje njen početak, tok i kraj, (12) eklektične zamisli postistorijskog ("sve je retro i sve je aktuelno") i tehničke zamisli postistorijskog ("tehnika nas spasava od istorije"), (13) eklektična koncepcija istorije kao arhiva, biblioteke, muzeja ili zbirke prošlih teorija, ideologija, običaja, poetika, estetika, umetničkih i kulturnih izraza, predstava, fikcionalizacija, itd. koje postoje međusobno nepovezane i koje su arbitrarno dostupne aktuelnim interpretacijama citatima, kolažiranjima i montažama, (14) označiteljska koncepcija istorije kao oblika proizvodnje, interpretacije ili simulacije značenja, smisla i vrednosti prošlog, aktuelnog i budućeg u diskursu, u medijskim predstavama i u bihevioralnim situacijama, (15) katastrofička koncepcija istorije kao zbira nepovezanih istorijskih linija, stabala, paterna ili događaja koji imaju svoj početak, razvoj i nužni katastrofički kraj (nestanak, gubljenje identiteta, potrošnju), (16) zamisao postistorije kao vremena posle istorije u kome je moguća asinhrona ili paralelna egzistencija istorijskih i aistorijskih formacija, (17) zamisao istorije kao modela ili simulakruma, tj., uverenje da u postmodernoj kulturi ne dolazi do epohalnog nastanka, razvoja ili kraja istorije ili sinhronijske paradigme, već do prividnog ili simulacijskog nastanka, razvoja ili kraja, drugim rečima, pokazuje se da se u određenim kulturama istorija može prikazivati ili simulirati ili provocirati tako što se produkuju efekti kraja, početka ili vrhunca istorije za lokalne ili fragmentarne situacije ili naracije, itd...

#### Literatura:

- V. Tatarkijević, *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1978.  
 M. Fuko, *Istorija seksualnosti* (1,2, 3), Prosveta, Beograd, 1982–1988.  
 A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.  
 F. Ankersmit, H. Kellner, *A New Philosophy of History*, Reaktion Books, London, 1995.

#### ISTORIJA UMETNOSTI

Istorijom umetnosti se naziva ono što se desilo u umetnosti prošlosti i proučavanje prošlosti umetnosti. Najopštiji pojam

istorije umetnosti obuhvata istorije posebnih umetnosti (istorija slikarstva i skulpture, istorija arhitekture, istorija muzike, istorija književnosti, istorija primenjenih umetnosti, istorija teatra, itd). Savremeni pojam istorije umetnosti označava istoriju likovnih umetnosti i njenih teorija (istorija umetnosti, filozofija istorije umetnosti, estetika, kritika, teorija umetnosti, nauka o umetnosti, semiologija, semiologija slikarstva, sociologija umetnosti, psihologija umetnosti). Savremeni pojam istorije umetnosti određuju, najčešće, dva pristupa: (a) istorijski pristup, to znači da se umetničke činjenice identifikuju, opisuju, objašnjavaju i interpretiraju s obzirom na istoriju kao spoljašnji fenomen sveta, na istoriju kao društveni fenomen ili u odnosu na istorijski smisao u metaforičnom ili metafizičkom smislu, i (b) aistorijski pristup, to znači istorija umetnosti se vidi kao institucija (kontekst) proučavanja nepovezanih umetničkih činjenica bez nužnog pozivanja na njihov istorijski poredak ili smisao. U postmodernoj kulturi postoji više koncepcija istorije umetnosti iz kojih se izdvajaju dva suprotstavljena pristupa: (1) postistorijski eklektični pristup po kome je istorija umetnosti relativni, otvoreni i arbitrarni zbir interpretacija i autointerpretacija, odnosno, anegdotskih fragmentarnih naracija koje ne poštuju nužnu logiku istorijskog sleđa, već mogućnosti kombinovanja istorijskih činjenica ili učitavanja istorijskih gledišta u nemotivisane umetnosti spoljašnje igre naracije, i (2) istorijsko-kritički pristup koji pokazuje da istorija umetnosti i kritika moraju biti otvorene raspravi, da moraju imati pre diskurzivan nego liturgijski karakter i da moraju biti adekvatne u odnosu na spoljašnji svet, odnosno, da imaju istorijski karakter, a ne karakter anegdote (neobavezne naracije) ili historicizma (unapred date trajektorije, paterna).

#### Literatura:

- M. Baldwin, C. Harrison, M. Ramsden, *Art History, Art Criticism and Explanation*, Art History vol. 4, no. 4, Oxford, 1981.  
 S. Kernal, I. Gaskell (eds), *The Language of Art History*, Cambridge University Press, Cambridge, New York, 1991.  
 T. Brejc, "Revizije u savremenoj istoriji umetnosti", *Moment* br. 23–24, Beograd, 1994.  
 E. Fernie (ed), *Art History and its Methods*, Phaidon, London, 1996.

#### IZRAZ (EKSPRESIJA)

Izraz (ekspresija) oblik je zapisivanja, pripovedanja, prikazivanja ili ostavljanja traga kojim umetnik ispoljava svoj unutrašnji egzistencijalni doživljaj (psihološko i duhovno stanje).

U tradicionalnoj zapadnoj umetnosti izraz je oznaka za specifičan oblik prikazivanja u kome se prepoznaje individualnost (posebnost) umetnika. U modernoj umetnosti izraz (izražavnje) je naziv za postupak ostavljanja traga (indeksa) koji direktno, doslovno i nefikcionalno ukazuje na unutrašnja (psihička, duhovna) stanja umetnika. Zamisao izraza (ekspresije) se suprotstavlja prikazivanju kao obliku tradicionalnog stvaranja umetničkog dela. U postmodernoj se zamisao izraza vidi kao jedan posredan i fikcionalizovan oblik prikazivanja psihičkih i duhovnih stanja i procesa prikazanih u umetnosti ili kulturi.

#### Literatura:

- Art&Language, "Abstract Expression", *Art-Language* vol. 5 No.1, England, 1982.  
 "Ekspresionizam" (temat), *Život umjetnosti* br. 37–38, Zagreb, 1984.

#### JAKI SUBJEKT

Jaki subjekt je subjekt modernog umetnika koji se pokazuje, prikazuje ili izražava kao izdvojen, specifičan i samosvojan identitet u odnosu na istoriju i tradiciju, odnosno u odnosu na aktuelno društvo. Grubo govoreći, u tradiciji zapadne umetnosti do početaka modernog doba (renesanse) umetnik je

najčešće viđen kao oruđe bogova, muza, Boga, tradicije, države, kralja, itd. Njegov subjekt nije bio diferenciran do autonomnog identiteta ili institucije. U modernizmu sa izdavanjem autonomije umetnosti izdvaja se i posebna institucija subjekta umetnosti ili umetnika. Umetnik kao jaki subjekt karakteriše visoki modernizam. Takav subjekt je individualac koji se nalazi izvan društvenih institucija politike i religije (izolovana jedinka), koji se suprotstavlja tradiciji i stvara iz neprozirnosti svojih intuicija. Jackson Pollock je status jakog subjekta izrazio rečima "Ja stvaram kao što stvara priroda!". Pojam jakog subjekta se vezuje i sa zamislama avangarde i neoavangarde gde se tim pojmom označava umetnik eksperimentator, akter ekscenčnih događaja i predvodnik razvoja moderne umetnosti, odnosno, subverzivni i kritički akter u savremenoj kulturi. U eklektičnom postmodernizmu se pojmu jakog subjekta suprotstavlja zamisao hipotetičkog, mekog ili slabog ili pluralnog subjekta. U pojavama označenim terminima druga moderna i modernizam posle postmodernizma uvodi se pojm jakog subjekta u trostrukom smislu: (a) kao mimezis modernističkog jakog subjekta (prikazivanje jakog subjekta u postmodernim okolnostima jeste potvrda koncepta pluralnog subjekta), (b) kao prepoznavanje autentičnih glasova ili izraza jakog subjekta u trenucima kada je eklektični postmodernizam sa mekim subjektom postao dominantna i time represivna koncepcija subjekta u savremenoj umetnosti i kulturi i (c) kao asimetrično preispitivanje i provociranje različitih istorijskih i aktuelnih hipoteza subjekta u okviru jednog rada ili u okviru nomadskog ponašanja umetnika koji prelazi različite teritorije umetnosti i kulture.

#### Literatura:

R. Coward, J. Ellis, Jezik i materijalizam – Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta, ŠK, Zagreb, 1985.

A. Erjavec (ed), Subjekt v postmodernizmu – The Subject in Postmodernism I, II, Slovensko društvo za estetiko, Ljubljana, 1989.

I. Zabel, "Subjekt kao konstitutivna instanca slike posle modernizma", Projeka(r)t br. 6, Novi Sad, 1995.

J. Denegri, "Mogućnosti projekta, stroga misao i upis čvrstog subjekta u umetnosti sredine devedesetih" iz M. Šuvaković (ed) Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

#### JEZIČKA IGRA

Jezička igra (language games) po analitičkom filozofu Ludwigu Wittgensteinu je jednostavniji način upotrebe znakova od načina na koji se upotrebljavaju znaci komplikovanog svakodnevnog govornog i pisanog jezika. Proučavanje jezičkih igara je istraživanje primitivnih formi jezika (sportske i kockarske igre). Zamisao jezičke igre može se primeniti na umetnost tako što se umetnost identifikuje kao otvoreni koncept, a to znači kao otvoreni spisak svojstava, pravila ili ugovora koji se mogu menjati, a da se sama priroda igre (umetničkog rada) ne promeni. U postmodernoj se pokazuje da kultura postoji kao mnoštvo jezičkih igara koje se ne dovode u međusobne odnose i koje se igraju po različitim pravilima.

#### Literatura:

L. Wittgenštajn, Filozofska istraživanja, Nolit, Beograd, 1980.

M. Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics" (1956) iz J. Margolis (ed), Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics (3rd ed), Temple University Press, Philadelphia, 1987.

Ž.F. Liotar, Postmoderno stanje, Bratstvo–jedinstvo, Novi Sad, 1988.

#### JEZIK UMETNOSTI

Jezikom umetnosti naziva se otvoreni i promenljivi skup jezičkih igara umetnosti. Uobičajeno se danas pojam jezika

umetnosti primenjuje na dva pristupa razumevanju ili produkciji umetnosti: (1) jezik umetnosti je izvestan relativno neodređeni i promenljivi odnos 'jezika u umetnosti' (različitih oblika ponavljanja, pravilnosti, uređenja, znakova, strukturiranja znakova, jezičkih igara, načina uspostavljanja značenja i smisla ili prenošenja poruke, pojava u umetnosti, tendencija, stilova, odnosa diskurzivnog i vizuelnog, vizuelnog i prostornog) i 'jezika o umetnosti' (različitih diskursa o umetnosti u svetu umetnosti, u kulturi i u teorijskim disciplinama o umetnosti i kulturi), i (2) jezik umetnosti je u semiotičkom i semio-loškom smislu oblik produkcije značenja koji se ostvaruje odnosima elemenata (znakova) umetničkog dela i odnosima jednog umetničkog dela sa drugim umetničkim delima ili jezicima o umetnosti. Suprotstavljene su interpretacije koje jezik umetnosti vide kao: (a) vizuelni jezik različit od diskurzivnih jezika (modernizam), (b) odnos vizuelnih jezika, semiotičkih modela sekundarnih označivačkih praksi i lingvističkih jezika (pozni modernizam, izvesne tendencije postmoderne) i (c) produkciju značenja (postmoderna).

#### Literatura:

N. Goodman, Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols, Hackett Publishing Co, Indianapolis, 1969.

J. Hristeva, "Ekspanzija semiotike", Treći program RB br. 23, Beograd, 1974.

W.J.T. Mitchell (ed), "The Language of Images", University of Chicago Press, Chicago, 1980.

F. Menna, "Jezička istraživanja Josepha Kosutha" iz Tekstovi o modernoj umetnosti, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1984.

M. Šuvaković, Teorija u umetnosti i analitička filozofija I, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993.

#### KOMPOZICIJA

Kompozicija slike ili skulpture je spoj materijalnih likovnih elemenata u vizuelnu likovnu smislenu celinu, koja u slučaju slikarstva generički potiče iz konceptualizacije prikazivanja prizora, a u slučaju skulpture iz konceptualizacije prikazivanja figure (vertikalni modus) ili arhitekture (horizontalni modus). Pojam kompozicije pretpostavlja zamisao vizuelne i likovne celovitosti, dovršenosti i uobičenosti. Moderna umetnost nastaje kao kritika te celovitosti bilo kroz gestualno narušavanje integriteta dela, bilo kroz interpretaciju kompozicije (poredak generički izveden iz mimetičkog poretka) sa strukturom (poredak formalno konstruisan).

U eklektičnoj postmodernoj zamisao kompozicije se ukazuje kao citatni motiv kojim se delo referencijalno usmerava ka primerima iz istorije umetnosti i time fikcionalizuje (forma i kompozicija su fikcionalni objekti dela). Kompozicija postaje nosilac specifičnog istorijskog značenja. U pojavama modernizma posle postmodernizma zamisao kompozicije, na primer, dela autora okupljenih oko Projekta Mondrian, ima dvostruku funkciju: (a) ukazuje na istorijske primere modernističkih autorefleksivnih problematizacija forme i kompozicije, što znači da ih time tematizuje i, zatim, razvija u formalnom i semantičkom smislu, i (b) ukazuje na mogućnost korigovanja evolucija i dekonstrukcija kompozicije, čime ukazuje na mogućnosti prikazivanja mogućih istorija moderne (tački gledišta, metafizika) koje se nisu desile, koje su nagoveštene ili su konstituisale središte moderne umetnosti.

#### Literatura:

B.A. Uspenski, Poetika kompozicije. Semiotika ikone, Nolit, Beograd, 1979.

A.B. Oliva, "Figure, Myth and Allegory" iz J. Brown Turrell, H. Singerman (eds), Individuals – A Selected History of Contemporary Art 1945–1986, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.

C. Harrison, "Form and finish in modern painting" iz A. Erjavec, V. Likar (eds), *Form in art and aesthetics. Aspects of form in philosophy and other theoretical discourses* (temat), *Filozofski Vestnik* št. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1991.

### KONCEPT

Koncept je ideja, pojam, zamisao, misaoni plan, projekt ili program. Zamisao koncepta je jedan od osnovnih modela analitičke filozofije, razlikuju se tri upotrebe termina: (1) koncept je element mišljenja koji gradi misli, kao što reči grade govor i pismo, (2) koncept je zamisao koja povezuje mentalne predstave i jezik, i (3) koncept je misaoni plan, projekt i program umetničke ili naučne discipline. Svako umetničko delo zasniva se na konceptu pošto je svako umetničko delo intencionalna tvorevina, ali tek izvesna dela modernizma i postmodernizma problematizuju i tematizuju pojam, funkcije i efekte koncepta u umetnosti.

#### Literatura:

Richard Wollheim, *Art and its Objects* (2nd ed), Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

### KONCEPTUALNA UMETNOST

Konceptualna umetnost (Conceptual Art) je autorefleksivni, analitički, kritički i pro-teorijski pokret (niz pojava) zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i sveta umetnosti. Zadatak konceptualnih umetnika nije stvaranje umetničkih dela, već istraživanje, analiza i rasprava uslova nastajanja umetničkog dela, relacija umetničkog dela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcionisanja umetnosti u svetovima kulture, tržišta i ideologije. Umetnička dela koja nastaju u konceptualnoj umetnosti su koncepti i teorijski objekti, a njihov smisao je: (1) unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, prezentovanja, recepcije i potrošnje umetnosti, i (2) zasnivanje teorijskog istraživanja u domenima umetničkog rada iz kojih je teorija bila isključena. Konceptualna umetnost kao umetnički pokret je ustanovljena između 1966. i 1978. godine. Kao stil, grupa stilskih formacija ili pristup mišljenju i stvaranju umetnosti konceptualna umetnost je razvijana tokom 70-ih godina, približno 1972–1981. (postkonceptualna umetnost) i tokom 80-ih i 90-ih godina (neokonceptualizam, simulacionizam, neekspresionizam).

#### Literatura:

Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

U. Meyer, *Conceptual Art*, A Dutton Paperback, New York, 1972. *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.

Christian Schlater (ed), *Conceptual Arts. Conceptual Forms*, Galerie 1900–2000, Paris, 1990.

### KONKRETIZAM

Konkretizam je naziv za pristup umetničkom delu kao samoj prisutnoj oblikovanoj ili strukturiranoj materiji koja ne pokazuje ništa drugo do svoj materijalni poredak prisustva u realnom prostoru i vremenu. Pojam konkretizma je uveden razvojem i kritikom pojma apstraktnog kao onog što je izvedeno evolucijom prikazivačke (mimetičke) forme. Pokazuje se da umetničko delo ne nastaje nužno iz evolucionog preobražaja, redukcije ili apstrahovanja aluzivnog, mimetičkog ili ikoničkog prikazivanja, već iz samog strukturiranja likovne (pikturalne, skulpturalne) materije. Pojam je uveo Theo van Doesburg 1930. godine kada objavljuje i manifest konkretizma: "Konkretno slikarstvo, a ne apstraktno, jer ništa nije konkretnije, stvarnije od jedne linije, jedne boje, jedne površine". Zamisli konkretizma su se razvijale od avangardi do neoavangardi.

### Literatura:

Carlsund, Van Doesburg, Hélon, Tundjian, Wantz, "The Basis of Concrete Painting" (1930) iz Bann (ed), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974.

M. Bill, *Konkrete Gestaltung* iz *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik*, Kunsthaus, Zürich, 1936.

### KONSTRUKCIJA

Konstrukcijom se naziva rezultat (proizvod) postupka konstruisanja, a to znači racionalnog definisanja i izvođenja oblika iz oblika. Konstruisanje kao postupak ili metod izvođenja oblika iz oblika je uveden i razrađen u tehničkim naukama (mašinstvo, arhitektura i građevinarstvo) i kao takav je primenjen na stvaranje umetničkih dela od ranih 20-ih godina. Konstrukcija je najčešće apstraktno i neprikazivačko delo koje pokazuje svoj strukturalni poredak elementa i, posredno, otkriva logiku stvaranja konstrukcije. Svojom tipičnim tehničkim izgledom umetničko delo kao konstrukcija je i znak tehničke civilizacije, drugim rečima, ono simbolički prikazuje tehničku civilizaciju.

#### Literatura:

S. Bann (ed), *The Tradition of Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974.

J. Denegri, *Kontinuitet umetnosti konstruktivnog pristupa u Jugoslaviji 1951–1973*. Sveska 1,2, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Beograd, 1987.

W. Rotzler, *Constructive Concepts – A History of Constructive Concepts from Cubism to the Present*, Rizzoli, New York, 1989.

### KORIGOVANI MODERNIZAM

Korigovanim modernizmom se izražava stav da postmoderna kultura i umetnost nisu posebne formacije (antimodernizam, povratak redu, nova megakultura posle moderne) u odnosu na megakulturu modernizma, već da su izvesne pozicije u okviru modernizma (unutrašnja imanentna kritika ili upotreba moderne tradicije ili istorije) ili pozicije paralelne modernizmu koje ne odbacuju modernizam već ga usavršavaju ili ga kritički dovode pod sumnju ili ga retorički pre-naglašavaju. Jean-Francois Lyotard je pisao da je postmoderna uvid u granice moderne.

#### Literatura:

Ž.F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo–jedinstvo, Novi Sad, 1988.

W. Welsch, "Postmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma" iz Peter Kemper (ed), *Postmoderna ili borba za budućnost*, August Cesarec, Zagreb, 1993.

### KOSMOPOLITSKA UMETNOST

Kosmopolitska umetnost se zasniva na uverenjima da svaka umetnost jeste globalna/svetska umetnost koja se ne može svesti na regionalne, etničke, nacionalne, državne ili civilizacijske determinišuće okvire. Kosmopolitska umetnost je sintetizujući obuhvatna (modernizam) i eklektična nomadska (postmodernizam) pošto nastaje u prekoračenju specifičnosti. Umetnik kosmopolit je građanin sveta koji raspolaže baštinom svetske umetnosti i njenim istorijama.

### KRITIČKA TEORIJA

Kritička teorija frankfurtske škole je naziv za teorijsko delovanje grupe marksističkih filozofa, sociologa, socijalnih psihologa, ekonomista, književnih i pravnih teoretičara okupljenih oko frankfurtskog Instituta za socijalno istraživanje. Institut za socijalna istraživanja je osnovan 1924, a od 1931. njegov direktor je filozof Max Horkheimer, začetnik kritičke teorije. U institutu su saradivali: Herbert Marcuse, Theodor Adorno, Erich Fromm, Walter Benjamin, itd. Po dolasku Hitlera na vlast

većina pripadnika frankfurtske škole odlazi u SAD. Posle rata u Frankfurtu se obnavlja rad škole, a najznačajniji predstavnik druge generacije je filozof Jürgen Habermas. Estetička teorija Theodora Adorna je jedna od temeljnih kritičkih teorija konstitutivnih aspekata moderne kulture. On postavlja pitanja umetnosti i društva, umetnosti i industrijske proizvodnje, ideologije i istine, odnosno, redefinisiranja tradicionalnih estetičkih pitanja u modernom industrijskom i otuđenom društvu modernizma. Anticipacije rasprave masovne kulture (umetnost u doba mehaničke reprodukcije, autor i proizvođač, alegorija) Waltera Benjamina je redak primer modernističke teorije, blizak avangardnim nastojanjima, nastao u marksizmu, a takode njegovi spisi su i anticipacija izvesnih tematizacija postmoderne. Jürgen Habermas uspostavlja prvu kritiku eklektičnog postmodernizma ranih 80-ih godina ukazujući na temeljno pitanje statusa projekta u savremenoj kulturi. Po njemu, projekt modernosti nije završen i postmoderna u svom postistorijskom eklekticismu i odricanju od zamisli progressa zadobija neokonzervativne karakterizacije.

#### Literatura:

W. Benjamin, Eseji, Nolit, Beograd, 1974.  
T. Adorno, Estetička teorija, Nolit, Beograd, 1979.  
J. Habermas, Filozofski diskursi moderne, Globus, Zagreb, 1988.  
W. Becker, "Kritische Theorie – Die Frankfurter Schule und ihr Einfluß auf die kulturelle und politische Öffentlichkeit" iz C.M. Joachimides, N. Rosenthal, W. Schmied (eds), Deutsche Kunst im 20 Jahrhundert – Malerei und Plastik 1905–1985, Prestel-Verlag, München, 1986.

#### KRITIKA

Kritika je teorijska i praktična disciplina koja inicira, prepoznaje, artikuliše, prati, posreduje, vrednuje i teorijski interpretira aktuelnu umetničku produkciju i život sveta umetnosti. Kritika je u odnosu na umetničku praksu drugostepena disciplina pošto artikuliše, govori i piše o umetnosti, ali u odnosu na druge teorijske discipline o umetnosti (istoriju umetnosti, sociologiju umetnosti, semiologiju umetnosti, estetiku) ona je prvostepena praksa pošto kroz saradnju sa umetnicima, galeristima, kustosima, izdavačima, publikom i kolekcionarima konstituiše aktuelni svet umetnosti. Kritika je nastala sa nastankom moderne umetnosti krajem XVIII veka (doba prosvetiteljstva) kada su nastale kao posebne autonomne discipline estetika i teorija umetnosti. Načelno se razlikuju četiri suprotstavljena koncepta kritike: (1) kritika kao metajezik i, time, spoljašnji diskurs praksa u odnosu na umetnost, (2) kritika kao konstitutivna i interpretativna produkcija same umetnosti i sveta umetnosti, drugim rečima, umetnička praksa i kritička interpretacija (teoretizacija, posredovanje) vide se kao povezane produkcije sa produkcijama umetnosti, drugim rečima, kritika je istorijska, estetska, umetnička i društvena činjenica sveta i istorije umetnosti, (3) kritika na delu se pojavljuje kroz više međusobno suprotstavljenih strategija: (3.a) kritičar u istu ravan interpretativnog delovanja dovodi diskurzivnu interpretaciju, organizaciju sveta umetnosti (ili izložbe) i svoje ponašanje inicijatora, saučesnika, posmatrača, sudije, gospodara, sluga, pisca, trgovca, varalice, novinara, predvodnika ili naučnika, (3.b) kritičar odbacuje postupke metajezika (objašnjenja i interpretacije) u ime samog egzistencijalnog, umetničkog, političkog ili pedagoškog delovanja u konkretnom svetu umetnosti, (3.c) kritičar interpretativnu nadgradnju umetnosti zamenjuje specifikacijama i indeksacijama činjenica sveta i istorije umetnosti (dokumentarno-arhivskim radom), i (4) teorijska publicistika (ili žurnalizam) određuju se kao oblik produkcije značenja i smisla u kulturi koji nije nužno povezan sa umetničkim radom, već sa moćima kulture da omogući prikazivanje i izražavanje sub-

jektivnosti, racionalnosti, interesa, mode i vrednosti kroz meki erotizovani višeznačni jezički diskurs koji preuzima eklektično glasove visoke univerzitetne teorije, intelektualnih žargona i diskursa magazina popularne kulture.

#### Literatura:

Ž. Starobinski, Kritički odnos, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.  
J. Denegri, "Achile Bonito Oliva i strategija kritike na delu", Košava br. 9, Vršac, 1993.  
M. Šuvaković, "Kritika, metakritika, kritika kritike, dekonstrukcija kritike", Projekat br. 7, Novi Sad, 1996.

#### KRITIKA KRITIKE

Kritikom kritike (*critica della critica*) je italijanski teoretičar umetnosti Filiberto Menna označio autorefleksivno razmatranje kojim kritičar preispituje uzroke, postupke i posledice sopstvene aktivnosti u odnosu na kritiku kao teorijsku disciplinu i umetnost kao objekt i kontekst rasprave. Termin se upotrebljava u širem smislu da označi istraživanje, analizu i raspravu same kritike kao medija prikazivanja značenja, smisla i vrednosti u umetnosti i kulturi.

#### Literatura:

F. Menna, "Kritika kritike", Dometi br. 7–8–9, Rijeka, 1981.  
F. Menna, "Kritika kritike", Dometi br. 9–10, Rijeka, 1984.  
J. Denegri, "In memoriam Filiberto Menna", Moment br. 14, Beograd, 1989.

#### KRITIKA, SUBVERZIJA I ZAVOĐENJE

Kritika u najopštijem smislu jeste intencionalno usmereno objašnjenje, interpretacija i rasprava koja za cilj ima da pokaže greške, anomalije, slaba mesta, svojstva, stavove, efekte i ciljeve razmatranog objekta. Kritičkom teorijom se naziva teorija čiji je cilj uspostavljanje kritičkih postupaka ili metoda u društvenim naukama i teorijama o kulturi. Kritička teorija društva i kulture se zasniva na analizi, interpretaciji i raspravi društvenih moći proizvodnje, razmene, potrošnje, regulacije, deregulacije, upravljanja i prikazivanja. Kritička teorija koja je zasnovana na analizi produkcionih društvenih moći proizlazi, najčešće, iz kritičkog marksizma i, drugih, levih učenja. Kritička teorija koja proizlazi iz analize lingvističkih, semioloških ili medijskih oblika prikazivanja i izražavanja, najčešće, proizlazi iz analitičke filozofije jezika, hermeneutike i kompleksnih odnosa strukturalizma i poststrukturalizma. Po pojedinim autorima zamisao kritičkog se identifikuje sa pojmom modernizma i modernog subjekta.

Pojam subverzivnog/subverzije identifikuje se sa radikalnim modernizmom ili kompleksnim odnosima pojava kao što su avangarda, neoavangarda i postavangarda. Subverzivnim karakterom umetničkog dela smatra se efekat umetničke produkcije, samog dela ili anomalije funkcije dela u svetu umetnosti i kulturi koji izaziva umetnički, kulturni ili društveni poremećaj, ekscs ili, čak, prevrat. Subverzivna umetnost se identifikuje kao kritička umetnost.

Pojam zavođenja uvodi se u postmodernoj teoriji (Baudrillard) i preuzima na specifičan način omekšane, iskošene i transgresivne funkcije kritike i subverzije. Prvo, uočava se da su kritičke i subverzivne akcije u modernoj umetnosti izazvale ili suprotan efekat, a to znači jačanje konzervativnih, tradicionalističkih i totalitarnih tendencija u kulturi i društvu, ili su bile prihvaćene i integrisane u masovnu kulturu umerenog modernizma i ezoteričnu kulturu visokog modernizma. Drugo, zavođenje se u postlakanovskom smislu vidi kao dejstvo u polju želje, polju Drugog, polju nesvesnog i označitelja. Time čin umetničkog, teorijskog ili medijskog zavođenja postaje simptom koji pokazuje kako totalitet moći/vladanja, metajezika, zakona, značenja, smisla i vrednosti biva doveden u bez-

izlazni položaj upravo svojim imanentnim sredstvima, a to su sredstva zavodjenja i provociranja želje.

U postmodernoj teoriji odnos prema kritičkom nije jednoznačan. Drugim rečima, u evropskom eklektičnom i postistorijskom postmodernizmu se kritičko odbacuje kao jedan vid velikog i jakog metajezika, a strategije zavodjenja i uživanja pokazuju se kao imanentne duhu neokonzervativnog doživljaja kraja veka. U američkom postmodernizmu mogu se izdvojiti leva opcija (koja aparaturu poststrukturalizma vidi kao sredstvo kritičkog rada), srednja opcija (koja aparaturu poststrukturalizma vidi kao okvir ekstatičkih fikcionalizacija tehnološke kulture) i desna opcija (koja aparaturu poststrukturalizma vidi kao okvir transgresije modernizma po uzoru na transgresiju znaka).

#### Literatura:

- C. Harrison, F. Orton (eds), *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Context For Art*, Harper and Row, London, 1984.  
 V. Burgin, *The End of art Theory. Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J, 1987.  
 Ž. Derida, *Razgovori*, Književna zajednica, Novi Sad, 1993.  
 Ž. Bodrijar, *O zavodjenju*, Oktoih, Podgorica, 1994.  
 D. Carroll (ed), *The States of Theory / History, Art and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1994.

#### KRIZE MODERNIZMA

Krize modernizma bile su različite i nastajale su usled ekonomskih (hiperprodukcija, inflacija), političkih (revolucije, kontrarevolucije, ustanovljenje totalitarnih društvenih sistema, svetski ratovi, dominacija masovne kulture) i umetničkih (iscrpljivanje avangarde, prevlast umerenog modernizma, kulturni totalitarizam masovne kulture) previranja. Jedna od najvećih kriza modernizma odigrala se 20-ih i 30-ih godina: (1) uspostavljanjem fašizma u Italiji i integracijom futurizma u imperijalnu fašističku umetnost, (2) uspostavljanjem nacionalsocijalizma u Nemačkoj i brutalnom likvidacijom modernističke i avangardne umetnosti, (3) utvrđivanjem staljinizma u SSSR-u i likvidacijom avangardi u ime socijalističkog realizma, (4) velikim ekonomskim krizama i dominacijom umerenog modernizma u zapadnim demokratskim društvima (umetnost Nju dila (New Deal) u SAD, povratak redu u Francuskoj). Nakon gibanja 1968. nastupa nova kriza moderne koja se ogleda kako u teorijskim kritikama modernizma kao okvira umetnosti, kulture i društva (časopisi *Tel Quel*, *Art-Language*, *Problemi*, *Pitanja*) tako i u dekonstrukciji modernističkog purizma i esencijalizma uvođenjem eklektičkog citatnog relativizma (neo i post stilova).

#### Literatura:

- C. Harrison, "Art object and artwork" iz *L'art conceptuel, une perspective*, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989.  
 S. Barron (ed), *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, LACMA Los Angeles, Deutsches Historisches Museum, Hirmer Verlag, München, 1991.  
 P. Wood, F. Frascina, J. Harris, C. Harrison, *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.  
 J.P. Slagas, Philippe Forest. "Tel Quel. History of an Avantgarde Review", *Art Press* no. 210, Paris, 1995.

#### KULTURNI RADNIK

Kulturni radnik (cultural worker) naziv je za postmoderne umetnike i kritičare čiji rad biva premešten iz domena institucija umetnosti u domene kulture i prikazivanja ili interpretira moći jednog društva da izražava i prikazuje svoje vrednosti. Umetnik ili kritičar čiji se rad identifikuje nazivom

'kulturni radnik' polazi od uverenja da u postmodernoj pluralističkoj, medijskoj i multikulturalnoj kulturi umetnik ili kritičar nije vezan za institucije umetnosti, kritike ili teorije umetnosti koje se smatraju istorijski završenim. On radi sa samom kulturom ili njenim moćima prikazivanja i izražavanja, on prikazuje realnost date kulture i koristi tu realnost kao materijal svog izražavanja, prikazivanja, proizvodnje i potrošnje.

#### Literatura:

- R.C. Morgan, "Signs in Flotation", *The New Art Examiner*, New York, 1995.

#### LAKANOVSKA PSIHOANALIZA

Povratak Freudu i psihoanalizi označio je rad francuskog strukturaliste i osnivača teorijske psihoanalize Jacquesa Lacana. Lacan je 30-ih godina učestvovao u nadrealističkim dešavanjima, on je psihoanalitička istraživanja razvijao od kasnih 40-ih do smrti 80-ih godina. Njegov razvoj je vodio ka velikoj eklektičnoj i 'baroknoj' teoriji deskripcije i interpretacije zapadne civilizacije. Lacan je 1964. osnovao E.F.P. (Parisku frojdovsku školu) koju je raspustio 1980. godine, a marta 1981. je osnovao Ecole de la Cause Freudienne. Polazno mesto Lacanove psihoanalize je pitanje: kako frojdovska terapija, tj. upražnjavanje slobodne asocijacije i procedure analitičkog lečenja može uticati na realno ishodište sistema? Kod Lacana ne postoji teorija nesvesnog kao posebna oblast izučavanja. Postoji teorija analitičke prakse koja otkriva strukturu za koju tvrdi da je struktura nesvesnog i da je strukturirana kao jezik. Psihoanalitičar predstavlja sastavni deo samog pojma nesvesno. Važni pojmovi su analiza, transfer, kontratransfer, Drugi, subjekt, jezik, Ne Celo, želja, označitelj, falus, ... Za razliku od dominantnih pojava poststrukturalizma lakanovska teorijska psihoanaliza zadržava pojam kritičkog i spoznajnog i time identitet subjekta.

#### Literatura:

- Ž. Lakan, *Spisi (izbor)*, Prosveta, Beograd, 1983.  
 "Žak Lakan i teorija umetnosti" (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.  
 R. Kordić, "Boromejski čvor i umetnost", *Ovdje* br. 291–292, Pogorica, 1993.

#### LOGOCENTRIZAM

Logocentrizmom nazivaju se uverenja po kojima je svest ili mišljenje ili duhovno ono što jeste u osnovi svakog teksta. Logocentričnom je francuski filozof Jacques Derrida nazvao metafiziku fonetskog pisma čija se era proteže od Platona do Freuda. Metafizika fonetskog pisma prikriva pravu prirodu, poreklo i istoriju pisma ukazujući na izvore pisma u govoru, mislima i subjektu. Pisanje (svaki oblik upisivanja) shvatano je i tumačeno tek kao posrednik u kome je značenje uvek starije od zapisa i prethodi mu. U opštem smislu zamisao logocentričnog ukazuje da se sva značenja u filozofiji, književnosti, filmu, fotografiji ili slikarstvu odnose na pojedinačno prisustvo koje je izvan njih, na primer, na autora, realnost, istoriju, duh vremena, namere ili strukturu. Dekonstrukcija logocentrizma umetnosti ostvaruje se kroz ukazivanje: (1) da umetnost nije izraz ukusa ili transcendentnog estetskog uma, (2) da je umetnost sistem prikazivanja, ali i tekstualna i slikovna proizvodnja (smisla, značenja, vrednosti i raspodele moći u svetu umetnosti i kritici), (3) da značenja umetničkog dela ili umetnost ne prethode delu ili umetnosti, već da su posledica mesta dela u odnosu na druga dela i mesta specifične umetnosti (sveta umetnosti) u odnosu na istoriju umetnosti ili druge tekstove umetnosti, i (4) da je umetnost scena koja je druga scena u odnosu na scenu metakritike, teorije, filozofije ili prećutnih intuitivnih vrednosti koje jedna kulturološka paradigma pokazuje kao svoju prirodu. Kritika logocentrizma

pokazuje da umetnički pikturalni ili fotografski ili skulpturalni diskurs nije određen imanentnim (ili esencijalnim) ontološkim aspektima samog medija, već specifičnim smeštanjem u istorijska grananja umetnosti. Kritika logocentrizma služi se tehnikama proizvodnje višeznačnosti, paradoksa, mekog pisma, prividne subjektivnosti i intertekstualnosti, ne da bi ostvarila privid estetskog (književnog kompleksa efekata ili kvazioromantičarske oslobađajuće oslobođenosti) teksta i slike, već da bi pokazala da između sveta misli i sveta slike postoji diskontinuitet (procep, rez ili lakanovski rečeno rupa: samo Realno koje se ne može svesti pod Simbolno).

Moderna umetnost, posebno ekspresionističke i nadrealističke formulacije zasnivale su se na zamislima logocentrizma. U konceptualnoj umetnosti je, paradoksalno, logocentrizam doveden do ideje u umetnosti kao ideje o umetnosti, ali i izložen kritici u lingvističkim i semiotičkim analizama i raspravama koncepta i jezika umetnosti. U eklektičnoj postmodernoj zamisao logocentrizma je dekonstruisana ukazivanjem da je subjekt (umetnik, posmatrač) tekstualna hipoteza koja se formuliše umetničkim delom i ukazivanjem da delo nije izraz uma (duh, emocija), već predstava (mimezis mimezisa) načina, efekata i realizacija prikazivanja duha i emocija u istoriji umetnosti. U pojavama nazvanim modernizam posle postmodernizma ideja logocentrizma se tematizuje kroz zamisli kritike, rekonstrukcije, korekcije ili retoričke indeksacije sublimnog, transcendentnog, subjektivnog, racionalnog, nadličnog, mentalnog, duhovnog.

#### Literatura:

- J. Derrida, *O gramatologiji*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.  
 J. Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.  
 J. Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, Chicago, 1981.  
 M. Savić, *Izazov marginalnog. Dometi kritike logocentrizma u sporu Moderna-Postmoderna*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, Filip Višnjić, Beograd, 1996.  
 M. Švaković (ed), *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

#### LOŠE SLIKARSTVO

Loše slikarstvo (bad painting) naziv je izložbe figurativnog i postgeometrijskog ekspresivnog američkog slikarstva 70-ih godina. Termin je uvela kritičarka Marcia Tucker da bi označila slike i crteže izvedene u primitivističkom, gestualnom, prividno ekspresivnom i prividno aljkavom maniru koji se suprotstavljaju čistim, tehnički precizno izvedenim, tehnološkim i dovršenim delima hiperrealizma, minimalne i postminimalne umetnosti.

#### Literatura:

- M. Tucker (ed), *Bad Painting*, The New Museum, New York, 1977.  
 A. Medved, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Edicija Artes, Kopar, 1991.

#### MANUELNI UMETNIČKI RAD

Manuelni umetnički rad je umetničko delo koje je umetnik realizovao svojeručno i koje svojim izgledom pokazuje tragove umetnikovog umetničkog delovanja (izraza). U modernističkoj umetnosti postojale su dve suprotstavljene koncepcije pravljenja/izvođenja umetničkog dela: koncepcije koje se zasnivaju na isticanju manualnosti kao traga ruke tela (ekspresije, posebnosti ličnog izraza) i koncepcije koje se zasnivaju na idealima mašinski proizvedenog dela ili dela koje umetnik (autor) koncipira, ali ne izvodi (izvodi ga mašina, profesionalni izvođači ili slučajni saučesnici). Za eklektičnu postmodernu (loše slikarstvo, transavangarda, neoekspresi-

onizmi, anahronizam) izrada umetničkog dela rukom, bila je istovremeno i poetička pozicija u odnosu na impersonalnost izvedbe dela minimalne i konceptualne umetnosti, ali i mimezis mimezisa ljudskog traga, odnosno, traga telesne akumulacije želje (umetnik nije dramatičnim ili erotizovanim gestom prikazivao svoj iskreni emocionalni naboj, već oblike izražavanja i prikazivanja emocija iz istorije umetnosti). U pojavama tehnološke postmoderne manualni trag se eliminiše medijskim prikazivanjem ili se prikazuje medijskim kao uzorak netehničkog simptoma u tehničkim reprezentacijama. U delima koja su povezana sa kibernetičkim sistemima (odnosima tela i mašine) razlika mašinskog i telesnog ne postoji ili nije bitna ili je zamenjena novim kvalitetom bio-tehnološkog traga, odnosno, regulacije i deregulacije. Kod onih autora postmoderne koji se identifikuju sa strategijama ili procedurama umetničkog nomadizma manualni izraz se pojavljuje paralelno tehnološkom (jedno delo je tehnološko, a sledeće je manualno ili, čak, u okviru jednog dela se suočavaju tehnološko i manualno). U pojavama modernizma posle postmodernizma se manualni izraz (nova slikarska apstrakcija), izraz upotrebe alata (nova skulptura) ili mašinske proizvodnje (tehnoumetnost) koristi sinhrono kao sredstvo produkcije dela, ali i kao znak (kôd, tekst) određene tematizacije modernističkih statusa stvaranja dela.

#### Literatura:

- I. Mussa (ed), *Radovi na papiru: manualnost i tautologija*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1978.  
 H. Kloc, *Umetnost u XX veku / moderna – postmoderna – druga moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.  
 J. Denegri, M. Arsić, P. Čuković (eds), *Rane devedesete jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.

#### MAPA

U metafizičkom i fantastičkom slikarstvu motiv mape se najčešće pojavljuje kao simbolička predstava ljudske moći konceptualizacije sveta (geografskog makro prostora) ili kao simbol složenosti sveta. U procesualnoj umetnosti (land art, earth works) mapa ima funkciju dokumentarnog indeksnog materijala kojim se ukazuje na mesto realizacije instalacije (land art) ili na mesto odakle je uzet materijal za izlaganje (earth works). U konceptualnoj umetnosti mapa je korišćena: (a) u funkciji ready madea (geografska predstava makroprostora je upotrebljena kao umetničko delo), (b) kao sredstvo dematerijalizacije umetničkog objekta koje pokazuje da umetničko delo nije realna geografska lokacija već njena geografska predstava na mapi (koncept, a ne fenomen), i (c) kao apstraktna strategija, kod grupe Art&Language, kojom se povezuju u međusobne semantički vredne odnose indeksi različitog porekla (indeksi prirode, indeksi kulture, indeksi tekstova, indeksi apstraktnih procedura modalne logike). U postmodernoj mapa se koristi kao oblik prikazivanja prikazanog, kao metafora horizontalnog (geografskog) naspram istorijskog, kao shematika koja pokazuje da se mogu povezati u konvencionalni ili običajni ili, čak, arbitrarni, odnos, a ne sintezu (novo jedinstvo), veoma različiti aspekti, fenomeni, indeksi, tekstovi, predstave, citati. Deleuze i Guattari, na primer, o Kini govore kao o pokretnoj mapi, alegorija pokretne mape vodi ka zamislima otvorenih, promenljivih i premeštajućih (transfigurativnih) kontekstualizacija. Značenje jednog indeksa ili znaka nije ontološki utemeljeno, već je posledica relativnog mesta (pozicije) indeksa ili znaka na fikcionalnoj mapi prikazivanja sveta, kulture, umetnosti, memorije, emocija, fantazija, moći pripovedanja, itd. Frederick Jameson piše o geoestetskom analognu geopolitičkom formulišući sisteme sinhronijskih kulturnih



i civilizacijskih razlika i identiteta naspram istorijskih razlika i identiteta.

#### Literatura:

C. Harrison, "Mapping and Filing" iz A. Seymour, *The New Art*, Hayward Gallery, London, 1972.

M. Šuvaković, "Funkcije i polje analize u umetnosti" iz Z. Belić W, D. Đurić, M. Šuvaković (eds), *Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizuelne umetnosti (temat)*, Mentalni prostor br. 4, SKC, Beograd, 1987.

F. Jameson, "Spoznajna kartografija", *Quorum* br. 1, Zagreb, 1991.

M. Dragičević-Šešić, *Granice i karte – odgovor umetnika duhu vremena*, *Pro-Femina* br. 8, Beograd, 1996.

#### MEKI IZRAS

Zamisao mekog izraza u likovnim umetnostima je analogna zamislama mekog pisma i meke misli u književnosti, filozofiji i teoriji eklektičnog postmodernizma. Ona se zasniva na: (a) poništavanju logocentričnih odnosa (umetničko delo – subjekt, svest ili duh), odnosno, ako se i ukazuje na misao/duh onda se oni vide kao mimezisi istorijskih subjektivnosti raskola roda, (b) pluralnoj koncepciji hipoteze subjekta, drugim rečima, u delu ne postoji jedan glas identiteta, već mnoštvo nekonzistentnih različitih glasova trenutne indeksacije, (c) relativizacija polnog identiteta – preuzimanje mekog ženskog introspektivnog, erotizovanog i kao subjektivnog izraza, (d) nadređenost narativnog, fikcionalnog i simboličkog formalnom i strukturalnom, (e) eklektično kretanje kroz međusobno nekonzistentne stilove, pojave i izraze u istoriji umetnosti, (f) upotreba organskih, mekih, neoštrih i kao subjektivnih (ekspresivnih) formi asocijativnog potencijala, i (g) odbijanje eksplicitnog autopoetičkog stava u ime introspektivne para-autobiografske naracije koja uvek ostaje spoljašnja i asimetrična delu.

#### Literatura:

J. Denegri, J. Despotović, J. Vinterhalter (eds), *Umetnost osamdesetih*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.

G. Vattimo, "Dijalektika, različitost, slaba misao", *Republika* br.10–12, Zagreb, 1985.

R. Iveković, "Postmoderna otvorena sistematika razrješenja u mekoj misli", *Republika* br.10–12, Zagreb, 1985.

A. Medved, *Poetike osamdesetih let v slikarstvu in kiparstvu*, Edicija Artes, Obalne galerije, Piran, 1991.

M. Šuvaković, "Postmodernizam u slikarstvu i skulpturi osamdesetih", *Dnevnik*, Novi Sad, 3. avgust 1994.

M. Šuvaković, "Meko pismo" iz *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

#### MIMEZIS MIMEZISA

Mimezisi mimezisa (prikazivanje prikazanog) je postmodernistička eklektička (postmetafizička, postistorijska) koncepcija umetnosti. Slika ne prikazuje doslovnu realnost, izvornu suštinu umetnosti ili direktnu emociju umetnika. Slika prikazuje istorijske ili aktuelne oblike prikazivanja realnosti, fantazija i jezičkih igara.

Sa postmodernističkim reaktuelizacijama prikazivanja zamisao (tehnik i ideologija) mimezisa je tokom osamdesetih godina ponovo uzeta u razmatranje. Mimezisi mimezisa može se interpretirati kao vizuelna dekonstrukcija pikturalne metafizike prikazivanja. Dok filozofska dekonstrukcija pokazuje i raslojava celovito telo zapadne metafizike (dekonstrukcija logocentriзма u filozofiji, književnosti, ideologiji), mimezisi mimezisa je citatno-kolažno-montažna produkcija vizuelnog umetničkog dela koje raslojava vizuelnu metafiziku identiteta i prisutnosti (anomalijske čvorove logocentriзма – Derrida, okulocentriзма – Jay, euklidocentriзма – Deuze). Postmodernističko

slikarsko delo je primer ekstatičkog i opscenog odraza i simulacije, zapravo, potrošnje, drugih umetničkih dela, simboličkih predstava, aspekata sveta umetnosti, kulture i društva. Po postmodernističkoj teoriji svako delo iz istorije umetnosti je nastalo prikazivanjem (izražavanjem, transformisanjem) postojećih modela prikazivanja, ali tek umetnost i teorija postmodernizma ovo načelo postavljaju za poetičku osnovu proizvodnje umetnosti. U postmodernističkom slikarstvu 80-ih godina: transavangardne (Clemente), neoekspresionističke (Kiefer), anahronističke (Mariani) ili retrogardne (Irwin) slike zasnovane su na eklektičnom prikazivanju, citatu, kolažu i montaži tragova predstava, izraza, ikonografije i žanrovskih modela tradicionalne evropske, antimodernističke i modernističke umetnosti. One više nisu metafizičke i to nisu u onom smislu u kome psihoanalitičar Jacques Lacan tvrdi da nema metafizika! Na primer, slika Davida Sallea "Doors with Light" (1989) ima prividnu strukturu vizuelnog metafizika pošto istovremeno (miksovano) prikazuje različite oblike prikazivanja u visokoj umetnosti i popularnoj kulturi. Međutim, ona nema legitimnost metafizika pošto sheme vizuelnih metafizičkih predstava uvodi u naglašeno arbitrarni (ekspresivni, erotizovani, entropijski, nemotivisani) slikarski rad. Pokazuje se da fragmentarnost i vizuelna arbitrarnost prodiru u objektivnost metafizika pretvarajući ga u odslikavanje odslikanog (mimezisi mimezisa). Tokom 80-ih i 90-ih godina dolazi do pomaka sa tematskog mimezisa mimezisa (prikazivanje istorijskih predstava, sadržaja, tema, figura, proizora) na produkcionu mimezisi mimezisa (prikazivanje istorijskih, pre svega modernističkih, načina, koncepta, formula i mehanizama prikazivanja, izražavanja, konstruisanja i produkcije).

#### Literatura:

A. Benjamin, "Art, Mimesis and the Avant-Garde", Routledge, New York, 1991.

Imitation and Mimesis (temat), *Kunstforum* bd. 114, Köln, 1991.

M. Šuvaković, "Asymmetries of Language and Sight. Introduction to a Philosophy of Art" iz A. Erjavec (ed), *The Seen* (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, Ljubljana, 1996.

#### MINIMALISTIČKO

Minimalističkim se naziva u žargonu sveta umetnosti umetnički rad koji je redukovana na primarni konzistentni strukturalni odnos konstitutivnih elemenata. Minimalistički stav ili izraz ili realizacija pokazuje i zastupa izvesnu estetiku, a to je estetika doslovnosti (nefiktionalnosti), primarnosti i očiglednosti poretkom plošnih, objektnih ili prostornih elemenata i aspekata.

#### Literatura:

H. Foster, "The Crux of Minimalism" iz J. Brown Turrell, H. Singerman (eds), *Individuals. A Selected History of Contemporary Art 1945–1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.

R. Pincus-Witten, "Postminimalism into Maximalism: American Art 1966–1986", UMI Research Press, Ann Arbor MI, 1986.

#### MINIMALNA UMETNOST

Minimalna umetnost (Minimal Art) je postslikarski i postskulptorski pokret nastao u SAD tokom 60-ih godina. Minimalnom umetnošću nazivaju se umetnička dela zasnovana na primarnim geometrijskim objektima (kocka, paralelepiped, kubus) i strukturalnim rasporedima objekata u prostoru (instalacijama zasnovanim na strukturalnom principu dvodimenzionalne ili trodimenzionalne mreže i serije). Termin minimalna umetnost je uveo analitički estetičar Richard Wollheim da bi označio predmetnu vizuelnu granicu redukcije u slikarstvu i skulpturi. U istorijskom smislu minimalna umetnost je nastala iz kritike: (1) subjektivnog, spontanog i ekspresivnog vizuelnog likovnog izražavanja u apstraktnom ekspresionizmu,

(2) očekivanja metaforičnog dejstva kompozicije ili strukture umetničkog dela, drugim rečima, delo jeste doslovna prisutnost plohe ili trodimenzionalnog objekta u prostoru, (3) zatvorenosti modernističkih autonomnih medija na slikarstvo i skulpturu, i uvođenjem (4) zamisli specifičnog objekta (umetničko delo koje nije ni slika ni skulptura), instalacije (umetničko delo nije objekt već odnos objekata u prostoru) i perceptivnog performansa (delo ne posmatra nepomični gledalac ispred njega, već gledalac koji ulazi u prostor i kreće se po njemu).

#### Literatura:

G. Battcock (ed), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.

J. Denegri, "Nova apstrakcija, primarne strukture iz Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti", *Umetnost* br. 21, Beograd, 1970.

M. Šuvaković, "Minimalna i postminimalna umetnost" iz *Teorija u umetnosti i analitička filozofija*, knjiga II, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993.

#### MODERNA

Modernom se naziva skup umetničkih pojava krajem XIX veka koje nastaju kao reakcija na naturalizam i pozitivizam, a razvijaju se od simbolizma do secesije i impresionizma/postimpresionizma. Moderna ima različite oblike pojavnosti u rasponu od prevazilaženja realizma, kritike naturalizma i pozitivizma preko individualizma, subjektivizma, psihologizma i simbolizma do uspostavljanja diferenciranog građanskog (urbanizovanog industrijskog) društva.

Modernom se, takođe, naziva zbirno epoha (XVIII, XIX, XX vek) ustanovljenja projekta modernosti kao egzistencijalne i društvene atmosfere, ali i prilagođenje, isticanje i ostvarivanje aktuelnog (savremenog) duha vremena. Duh vremena (savremeno, aktuelno) ne pojavljuje se kao konzistentan odnos društvenih, kulturnih i umetničkih tenzija, već kao borba ili dijalektika suprotstavljenih pozicija i razlika. Načelno, modernu epohu karakterišu odnosi: (a) radikalnih modernizama koji teže revolucionarnim promenama, napretku i destabilizaciji aktuelnosti kroz negaciju tradicije (prošlosti) i projektovanje budućnosti, (b) umerenih modernizama koji, s jedne strane, teže pomirenju ili uravnoteženju tenzija u društvu, kulturi i umetnosti, a, s druge strane, teže postupnom evolucionom razvoju kroz kompromise, ugovore i ostvarenja stabilnih odnosa prema tradiciji, aktuelnosti i budućnosti, i (c) anti-modernizma koji se suprotstavlja radikalnom modernizmu, destabilizuje umereni modernizam, mada se ne odriče kompromisa sa njime.

#### Literatura:

A. Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1987.

F. Francina, N. Blake, B. Fer, T. Garb, C. Harrison, *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

F. Francina, J. Harris, *Art in Modern Culture. An Anthology of Critical Texts*, Phaidon, London, 1995.

#### MODERNI PROJEKAT

Projektom se u kulturi i umetnosti modernizma nazivaju vizija, fantazam, projekcija, nacrt ili plan preobražaja društva i umetnosti. Moderni projekat je suštinski povezan sa zamislama društvenog, tehničkog i umetničkog napretka.

Po Giuliju Carlu Arganu: "Nedovršena je umjetnost u projektu ili, u isto vrijeme, projekat postojanja prema jednom poretku koji nije poredak formalne logike, već unutarnji poredak postojanja kao takvog, u svom prevođenju; strukturalni princip što se ocrta u i gradi u samom susljedovanju događaja koji

nisu pasivno podneseni: poput De Saussureove lingvističke strukture koja nema unaprijed dane sheme i modele već oblikuje potpuno sistem "ou tout se tient". Kao što je jednom otkrivala u predmetu nepokretnu strukturu predmetnog svijeta, danas umjetnost ima otkrivati u projektu pokretnu strukturu postojanja. Projekat – kojega umjetnost mora pružiti metodološki model – predstavlja napokon manevarsku odbranu društvenog, historijskog života u njegovu svakidašnjem sukobu s eventualnošću i slučajem; on je protiv smrti – krajnje eventualnosti i posljednjeg slučaja. U projektiranju umjetnosti postoji smisao, interes, strast življenja koju nalazimo u bespogrešnoj logici tehnološkog projektiranja: to projektiranje što raste samo iz sebe susljednim izvodima ne znajući za alternativu smrti koja prati svaku moralnu akciju, te je dakle uvijek u opasnosti da prekorači, čak ne primjećujući granicu života. Doista, prekoračila ju je: iz napretka u napredak dospjela je da programira smrt." i "Opstanak umjetnosti u sutrašnjem svijetu, ma kakav bio, ovisan je samo o projektu koji današnja umjetnost čini za umjetnost sutrašnjice."

Po Jürgenju Habermasu: "Ova svest vremena izražava se kroz metafore avangarde. Avangarda smatra da prodi na nepoznate teritorije, da se izlaže opasnostima iznenadnih, šokantnih susreta, i da osvaja jednu još uvek nezauzetu budućnost. Avangarda mora naći svoj pravac u pejzažu u koji se još niko nije usudio zaći." i "Ali, ova kretanja napred, ovo predviđanje jedne još nedefinisane budućnosti i kult novog, znače, u stvari, egzaltaciju sadašnjosti. Svest novog vremena koja ulazi u filozofiju u tekstovima Bergsona čini nešto više od samog izražavanja mobilnosti u društvu, ubrzanja u istoriji, diskontinuiteta u svakodnevnom životu. Nova vrednost koja se poklanja prolaznom, eluzivnom i efemernom, samo veličanje dinamizma, otkrivaju čežnju za jednom čistom, neoskrvnutom i stabilnom sadašnjnošću." i "Želeo bih da vam skrenem pažnju na jednu začkoljicu u ovom pogledu. Impuls modernosti, kaže nam sa druge strane, je iscrpen; svako ko se smatra avangardnim može samo pročitati sopstvenu smrtnu presudu. Mada se smatra da se avangarda i dalje širi, ona, po svemu sudeći, nije više kreativna. Modernizam je dominantan mada mrtav. Za neokonzervativce tada se postavlja pitanje: kako se mogu stvoriti norme u društvu koje će ograničiti slobodoumlje, ponovo uspostaviti etiku discipline i rada? Koje nove norme će zaustaviti opšte izjednačavanje do kojeg dovodi država društvenog blagostanja, tako da vrline individualne trke za uspehom ponovo postanu dominantne? Bel kao jedino rešenje vidi ponovno oživljavanje religije. Vera u Boga i vera u tradiciju obezbeđuje pojedincima jasno definisani identitet i egzistencijalnu sigurnost."

Po Filibertu Menni: "Moderni projekat, usmeren na promenu postojećih sistema i poboljšanje kvaliteta individualnog i kolektivnog života, u ovom se eseju (Moderni projekat umetnosti) ponovo predlaže sa stanovišta umetnosti, rasprostranjene estetske dimenzije i intelektualnog rada uopšte uzev." i "U modernom projektu umetnosti subjekt i svakodnevni život fundamentalna su polazišta. Na taj način estetski prostor postaje privilegovano mesto za kretanje individue prema punom samoostvarenju. Takav model pruža umetnička aktivnost, povraćena sada kao postupak koji u sebi nalazi motivacije i svrhovitost i koji preuzima, upravo zbog toga, značenje delanja u kojem se stvaralačke sposobnosti subjekta slobodno i potpuno razvijaju. Uz uslov, neophodan mada ne i automatski dovoljan, da umetnost prevaziđe odvojenost završenog dela i transformiše se u rasprostranjenu estetičnost i, posredstvom ove, u jednu drugačiju praksu svakodnevnog života." i "Ponovo smo, tako, u središtu pitanja postavljenog na početku kroz dihotomiju između modernog projekta i post-modernog stanja, ali sa više raščlanjenom svešću o prob-

lemima a, posebno, o komplementarnim instancama čiji su moderna i postmoderna postali nosioci. Možda je rešenje u sledećem: pronaći, u konkretnom delovanju, momente relacije i zamene između ova dva zahteva; imati u vidu, posebno kad je reč o politici kulture, da se međusobno mehanički ne isključuju, da oba imaju svoje pravo; treba, naime, razmotriti kako instancu projektualnosti, svojstvenu prvom slučaju, tako i instancu uživalačke diseminacije, svojstvenu drugom. Postmoderna kritika avangardi ima dakle svoje razloge kada misli na kraj racionalnosti i pojam projekta shvaćenog u jakom smislu, ali nije u pravu kada smatra da ova svest o vlastitim ograničenjima nije bila već prisutna u modernoj kulturi, a, naročito kada ne shvata kontinuitet sa avangardama na planu promena i fluidne valorizacije subjektivnosti. Svima onima, koji kao da hoće da zauvek napuste ideju projekta, treba odgovoriti da je njihovo nastojanje varljiva ambicija, ponajviše zato što će uvek biti nekog drugog ko projektuje mesto njih; i da je, dakle, jedini mogući put u građenju, iz dana u dan, kritičkih odgovora na složena pitanja koja nam neprestano postavlja svet u kojem živimo."

#### Literatura:

- G.C. Argan, Studije o modernoj umetnosti, Nolit, Beograd, 1982.  
 J. Habermas, "Modernost – jedan necelovit projekt" iz Umetnosti i progres, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988.  
 F. Menna, Moderni projekat umetnosti, Press Express, Beograd, 1992.  
 J. Denegri, "Filiberto Menna: Moderni projekat", Moment br.14, Beograd, 1989.  
 J. Denegri, "Aktuelizacija modernog projekta", Košava br. 17, Vršac, 1994.

#### MODERNIZAM

Modernizam je makroparadigma (megakultura) zasnovana na projektu modernosti (aktuelnosti, savremenosti) i društvenog, proizvodnog, ekonomskog i kulturnog progressa. Modernizam kao megakultura iniciran je sredinom XVIII veka. Modernizam nastaje u doba prosvetljenosti velikom civilizacijskom deobom jedinstvenog transcendentnog hrišćanskog pogleda na svet i nastajanjem autonomnih institucionalnih oblasti kulture (nauke, prava, politike i umetnosti). Modernističku kulturu određuju tri perioda: (1) modernizam kao izraz liberalnog francuskog buržoaskog društva u drugoj polovini XIX veka, (2) stvaranje nacionalnih modernističkih kultura i njihovo povezivanje u potencijalnu internacionalnu kulturu između Prvog i Drugog svetskog rata, (3) ustanovljenje internacionalne nadnacionalne modernističke kulture umetnosti posle Drugog svetskog rata i definisanje internacionalne kulture po uzoru na multinacionalnu industrijsku i postindustrijsku kulturu u SAD.

Zamisao modernizma kao konteksta umetničkog stvaranja i produkcija začeta je kritikom realističke i naturalističke umetnosti u drugoj polovini XIX veka, a dovršena je krajem 60-ih godina XX veka pobunama mladih (alternativne kulture) i zasnivanjem kritičke i pro-teorijske umetnosti (poststrukturalistička književnost, konceptualna umetnost, politička i semio umetnost).

Modernističku estetiku karakteriše: (1) razvoj autonomnih, začaurenih i specijalizovanih umetničkih disciplina, (2) eksperimentalno i autorefleksivno usavršavanje i pročišćavanje medija na osnovu kojih se definišu umetničke discipline, (3) prikazivanje istorije modernizma kao usmerenog razvoja od mimetičkog prikazivanja ka apstraktnom stvaranju, i (4) prevođenje radikalnih ekscesa avangardi i neoavangardi u umereni modernizam i masovnu potrošačku kulturu. Pojam modernizma referira na sledeće modele umetnosti i kulture: moderno doba, moderna, rani modernizam, avan-

garda, umereni modernizam, krize modernizma, visoki modernizam i pozni modernizam.

U retrospektivnom pristupu istorijskim formacijama modernizma tipična su tri pristupa: (a) umetnost i kultura modernizma se vide kao relativno homogeni i konzistentni kontekst/paradigma značenja, smisla, vrednosti, postupaka prikazivanja i izražavanja, zasnovan na koncepcijama projekta, formalizma, izraza (ekspresije), autonomije umetnosti, antitradicionalizma, industrijalizacije, itd, (b) umetnost i kultura modernizma vide se kao heterogene i nekonzistentne konkurentne istorijske i geopolitičke formacije koje grade vema različite (nesvodive) moguće svetove (uporediti, na primer, geometrijsku apstrakciju i dadu, postslikarsku apstrakciju i fluksus), i (c) umetnost i kultura modernizma vide se kao pravilna istorijska razvojna linija autonomije institucija (društvo), autonomije oblika potrošnje (kultura) i autonomije medija (umetnost).

#### Literatura:

- F. Frascina, C. Harrison (eds), Modern Art and Modernism – A Critical Anthology, Harper & Row, London, 1986.  
 C. Harrison, "A Kind of Context: Modernism in two voices" iz Essays on Art&Language, Basil Blackwell, Oxford, 1991.  
 P. Wood, F. Frascina, J. Harris, C. Harrison, (eds), Modernism in Dispute – Art since the Forties, Yale University Press New Haven, London, 1993.

#### MODERNIZAM I POSTMODERNIZAM

Odnos modernizma i postmodernizma se u teoriji savremene umetnosti i kulture izlaže kroz mnogobrojne i često suprotstavljene pozicije: (1) modernizam i postmodernizam se vide kao dve različite i razdvojene megakulture XX veka, (2) postmodernizam se vidi kao reakcija na modernizam – u poeziji se ta reakcija dešava na prelazu 50-ih u 60-e godine (bit poezija), u arhitekturi tokom 70-ih godina (postmodernistička eklektična arhitektura), a u slikarstvu na prelazu 70-ih u 80-e godine (anahronizam, transavangarda, neoekspresionizam, retrogarda), (3) odnos modernizma i postmodernizma se vidi kao odnos dijalektičkog para suprotnosti koji se izrazito pojavljuje u velikim krizama modernizma tokom XX veka, i (4) smatra se da je modernizam megakultura dok su postmoderna kultura i umetnost modusi modernizma u njegovoj istorijskoj protežnosti, pa se o postmodernoj govori kao o hipermodernizmu, korigovanom modernizmu, egzotičnom modernizmu. Jednu od temeljnih odbrana modernizma na početku postmodernističke euforije ranih 80-ih godina izneo je nemački filozof Jürgen Habermas ukazujući da je moderna nedovršen projekat i da je nastajuća postmoderna tek kriza i neokonzervativna reakcija na modernizam. Sredinom 90-ih kada su efekti i učinci postmodernizma istorijski rekapitulirani, engleski istoričar umetnosti Paul Wood je zapisao: "Na kraju, eklektičizam i dekadencija retorički konstituisanog postmodernizma služi jedino za to da se ponovo otvore teška pitanja samog modernizma." Heinrich Klotz uvodi pojam druga moderna, a Charles Stephens piše o obnovi modernizma u 90-im godinama, dok Wolfgang Welsch kaže da se postmoderna može imenovati kao egzotična svakodnevna forma nekada egzotične moderne: "Ime postmoderne ona zaslužuje samo utoliko što, nakon velikih inovacija ove moderne te nakon prevladavanja bolnih pogoršanja i sužavanja, sada može koračati proširenim razvitkom jedne takovrsne pluralne moderne." Povodom izložbi Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma i Retoričke figure devedesetih ustanovljena je teza da se terminima moderna ili modernizam obuhvataju različite, često, suprotstavljene pojave u umetnosti i, zato, da se pod postmodernom takođe označava mnoštvo razlikujućih, nekonzistentnih i pluralnih pojava, odnosno, da ima onoliko postmodernizama koliko i modernizama, ako ne i

više, jer, postmoderna zauzima interpretativne pozicije u odnosu na modernu.

#### Literatura:

A. Velmer, Prilog dijalektici moderne i postmoderne, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1987.

Ž.F. Liotar, Postmoderno stanje, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1988.

C. Stephens, "The Nineties: The Renewal of Modernity", M'Arš št.1, Ljubljana, 1990.

F. Menna, Moderni projekat umetnosti, Press Express, Beograd, 1992.

W. Welsch, "Postmoderna – Genealogija i značenje jednog spornog pojma" iz Peter Kemper (ed), Postmoderna ili borba za budućnost, August Cesarec, Zagreb, 1993.

F. Frascina, N. Blake, B. Fer, T. Garb, C. Harrison, Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

P. Wood, F. Frascina, J. Harris, C. Harrison, Modernism in Dispute – Art since the Forties, Yale University Press New Haven, London, 1993.

M. Šuvaković, "Modernizam, avangarda i postmoderna", Dnevnik, Novi Sad, 26. januar 1994.

P. Wood, Mistaken Identities, Art-Language New Series No. 1, Banbury, 1994.

H. Kloc, Umetnost u XX veku / moderna – postmoderna – druga moderna, Svetovi, Novi Sad, 1995.

M. Šuvaković, J. Denegri (eds), Retoričke figure devedesetih, Dom omladine, Beograd, 1996.

M. Šuvaković, "Kritika postmoderne. Manfred Frank, Conditio Moderna", Dnevnik, Novi Sad, 3. januar 1996.

#### MODERNIZAM POSLE POSTMODERNIZMA

Modernizam posle postmodernizma je tehnički naziv za složene tematizacije, istraživanja, rasprave, simulacije i istorijske inicijacije tradicije modernizma u postmodernoj kulturi. Modernizam posle postmodernizma pripada postmodernoj epohi, ali se radikalnim formalizmom i zanimanjem za vitalne i ontološke aspekte modernističke estetike i kulture odvaja od postistorijskih, eklektičnih i fikcionalnih postmodernističkih tendencija s kraja 70-ih i ranih 80-ih (transavangarda, loše slikarstvo, neoekspresionizam, anahronizam, retrogarda). U pitanju je složeni niz pojava zato što se interesovanje za modernizam pokazuje na više različitih, često suprotstavljenih, nivoa: (1) obnova modernizma ili rekonstituisanje modernizma u novim istorijskim uslovima nakon eklektičnog (neoekspresivnog) postmodernizma i dominacije neekspresionizma, (2) pojava druge moderne, (3) rimejk moderne sa svim aspektima postmodernističkog eklektizma, (4) pokretanje tematizacija i postupaka visokog modernizma u postsocijalizmu, čime se ukazuje na aktuelnost formacija modernizma koje su u realsocijalizmu zapostavljene, preskočene i marginalizovane, (5) iniciranje umetničkih nomadskih strategija koje se ukazuju kao arbitrarno prelaženje mapa aktuelnosti i indeksirna specifičnih, autonomnih i zatvorenih teritorija modernosti i postmodernosti, (6) trenutna biološka reakcija jedne generacije ili bliskih generacija na prelazu 80-ih u 90-e na dominantni postmoderni eklektizam generacija prve polovine 80-ih, (7) intelektualno i teorijsko preispitivanje modernog nasleđa kroz varijantne oblike umetničkog i teorijskog stvaranja, (8) rekonstituisanje modernističke umetnosti, ali ne kroz pojedinačna dela, već kroz specifične projekte koji rezultiraju delom koje izražava ili prikazuje jedan mogući svet umetnosti ili jednu istorijsku liniju evolucija i pomaka, (9) redefinisane postmoderne kao retoričke, korigovane, egzotične ili hipermoderne, (11) imanentna kritika eklektičnog postmodernizma, (12) dekonstrukcija postmodernizma kao

dominantne umetnosti epohe (mainstream) efektima, jezicima, postupcima, konceptima i idealima modernizma, (13) ukazivanje da modernizam i postmodernizam nisu izdvojene i suprotstavljene, već suočene i prožete paradigme (zamisli binarnog dijalektičkog para, prepleta i okretaja zavrtnja) i (14) ukazivanje da se modernizam i postmodernizam ne razlikuju stilski po oblicima izražavanja ili prikazivanja, već po odnosu prema smislu umetnosti, pojmu istorijske nužnosti i zamisli projekta. Poslednji primer (14) može se razraditi: (a) umetnost sa aspektima postmodernosti se opredeljuje za uverenja koja ne uočavaju poseban smisao umetnosti (umetnost je jedna od praznih označiteljskih aktivnosti, objekt preuzima funkcije subjekta), istorija se vidi kao arbitrarni (proizvoljni i, zatim, slučajni) zbir ili susret pojava i zamisao projekta se odbacuje u ime simptoma ili proboja (shift) ili sklopke (switch) i (b) umetnost sa aspektima modernosti se opredeljuje za uverenja koja uočavaju izvestan (egzistencijalni, kulturni, politički, estetski ili autonomno umetnički) smisao umetnosti, pojave u umetnosti vide kao izraze istorijskih nužnosti (zahteva ili duha vremena, gledišta, borbe suprotnosti, moći produkcije, inovacije), dok prisutnost umetnosti vide kao postojanje umetnosti kroz specifične ili opšte projekte (uočavanje predviđanja i razumevanja sveta).

Ako bi se pratila predistorija pojava označenih sintagmom modernizam posle postmodernizma mogle bi se izdvojiti četiri formacije: (a) slikarska i teorijska poststrukturalistička rasprava modernističkog slikarstva (američkog apstraktnog ekspresionizma i francuskog ranog modernizma, na primer, Matissa) u radu francuske grupe Support Surface i autora okupljenih oko časopisa Peinture – cahiers theoriques od kasnih 60-ih do ranih 80-ih godina, (b) slikarska i teorijska imanentna kritika metajezičkog poretka konceptualne umetnosti u radu grupe Art&Language na prelazu 70-ih u 80-e godine, karakteristični pristup je ostvaren kroz suočenje postupaka apstraktnog ekspresionizma (Pollockov dripping) i tema socijalističkog realizma (portreti V.I. Lenjina) ili kroz istraživanje i razvijanje formi prikazivanja u modernističkom žanru ateljea slikara, (c) kompleks pojava neogeo umetnosti i nove skulpture sredinom 80-ih, i (d) problem prevladavanja granica formalističkog i fundamentalnog slikarstva u slovenačkoj umetnosti 80-ih godina s obzirom na iskustva američke postslikarske apstrakcije, francuskog poststrukturalističkog slikarstva, imanentne kritike sublimnog neoekspresionizma i lakanovske psihoanalitičke teorije (slikari Bojan Gorenc, Sergej Kapus, Savo Valentinčič, a u kritici Tomaž Brejc). U srpskoj umetnosti zamisli modernizma posle postmodernizma nastaju krajem 80-ih i početkom 90-ih godina uočavanjem: (1) kratkotrajnog formalističkog impulsa u radu pripadnika nove skulpture, (2) kretanjem od neokonceptualizma ka tehnumetnosti (instalacijama i ambijentima) i (3) uspostavljanjem problematike nove slikarske apstrakcije. Razvoj ovih pojava je vodio ka fenomenu besformnog (imanentna kritika forme), ambijentalnom radu, medijskom neekspresionizmu i uspostavljanju širokog dijapazona apstraktnog slikarstva.

#### Literatura:

M. Devade, L. Cane (eds), Peinture – cahiers theoriques, Paris, godišta 1971–82.

T. Brejc, "Modernizam poslije postmodernizma?", Moment br. 11–12, Beograd, 1988.

C. Harrison, Essays on Art&Language, Blackwell, Oxford, 1991.  
J. Denegri, M. Arsić, P. Čuković (eds), Rane devedesete, jugoslovenska umetnička scena, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.

J. Denegri, "Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih" iz Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac, 1994.

M. Šuvaković, "Kritika kritike", Projeka(r)t br. 4, Novi Sad, 1994.

M. Šuvaković (ed), "Hijatusi postmodernizma i modernizma. Teorija i kritika" (temat), Projeka(r)t br. 4, Novi Sad, 1994.  
M. Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.

### MODERNO DOBA

Moderno doba je period od renesanse, po nekim autorima od Columbovog otkrića Amerike, do eksplozije prve atomske bombe u Hirošimi i Nagasakiju ili, po drugim autorima, do okončanja studentskih gibanja krajem 60-ih godina ili, po trećim autorima, do prve velike energetske krize 70-ih godina. Moderno doba je epoha relativizacije i transformisanja hrišćanskog i feudalnog sistema uspostavljanjem buržoaskog društva i građanske klase.

#### Literatura:

B. Suhodolski, *Moderna filozofija čoveka*, Nolit, Beograd, 1972.  
J. Habermas, *Filozofski diskursi moderne*, Globus, Zagreb, 1988.

### MONDRIAN U SRPSKOJ UMETNOSTI 80-IH I 90-IH GODINA

Pristup Mondrianovom delu je u srpskoj umetnosti 80-ih i 90-ih godina ostvaren na različite načine. Prvi pristup je ostvaren 1983. godine izradom kopija Mondrianove slike "Kompozicija" (1929) izložene u Narodnom muzeju u Beogradu. Konceptualni umetnik Goran Đorđević je realizacijom kopije Mondrianove modernističke slike dekonstruisao suštinske aspekte modernosti: originalnost/neponovljivost, ontologija dela, izraz, metafizika, apstrakcija, itd. Ovim postupcima je ironijski zamisao velikog projekta moderne dovedena do kopije, plagijata ili traga, odnosno, do lažnog žanra. Tokom 80-ih i 90-ih Đorđević je oko Mondrianovog i Maljevičevog dela isprepletao mrežu dezinformacija, fikcionalizacija, omaški i anomalija koju je zatim preneo i na sopstveni umetnički identitet (potpisivanje dela sintagmom anonimni umetnik ili imenom i prezimenom Piet Mondrian i Kazimir Maljevič).

Drugi pristup je ostvaren Projektom Mondrian 1992. godine, kada je povratak Mondrianu bio gest odvajanja od eklektičkog postmodernizma i estetike potrošnje značenja, vrednosti i smisla umetnosti (videti pojam PROJEKT MONDRIJAN).

Treći pristup Mondrianovom delu je ostvaren saradnjom umetnika Zorana Naskovskog i Dobrivoja Krgovića sa teoretičarem umetnosti Jovanom Čekićem u okviru serije izložbi Na iskustvima memorije 1995. godine. Nastala instalacija i prateći tekst zasnivaju se na poststrukturalističkom alegorizmu tj. ukazuje se na jedan stvarni ili fikcionalni detalj iz života Pieta Mondriana (detalj iz seksualnog života) kao simptom koji provocira (prekoračuje) etički i utopijski idealitet njegovog modernističkog projekta.

#### Literatura:

S. Mijušković, "Goran Đorđević. Original i kopija", *Moment* br. 2, Beograd, 1984.  
J. Denegri, "Tema Mondrijan. Na iskustvima memorije", *Reč* br. 10, Beograd, 1995.  
J. Čekić, "Mondrianov korbač" iz I. Subotić, G. Stanišić (eds), *Na iskustvima memorije*, Narodni muzej, Beograd, 1995.  
Z. Badovinec (ed), *Občutek za red. The Sense of Order*, Moderna galerija, Ljubljana, 1996.

### MONOHROMIJA

Monohromijom se naziva slika čija je površina ravnomerno prikriivena jednom bojom istog ili minimalno variranog tona. U monohromnom slikarstvu kompozicija ili struktura slike se redukuju do plohe (podloge, teksture, pikturalne površine koja prekriva podlogu). Monohromna slika je kod pionira apstraktnog slikarstva (Maljevič, Matjušin, Rodčenko, Mondrian, van Doesburg) ideal kome se teži i u pikturalnom i u transcendentnom smislu. Monohromna slika za visoki mo-

dernizam (apstraktni ekspresionizam, postslikarska apstrakcija) realizacija je same ontologije slike kao prisutnosti i egzistencije bojenog traga, mesta, plohe. Monohromna slika je potpuna i prava slika visokog modernizma pošto pokazuje samo jedan bitan kvalitet slikarstva koji slikarstvo ne deli sa drugim umetnostima: ravnu bojenu površinu. Monohromna slika za neoavangarde 50-ih i 60-ih godina je ili konačno razrešenje dualizma slikarstva njegovim svodenjem do minimuma materijalnog prisustva koje ukazuje na transcendentno (umetnost posle enformela: grupa Zero, Yves Klein, Piero Manzoni) ili je tek optički i materijalni rezultat u kome su eliminisani svi tragovi ili efekti individualnog izraza u ime čisto optičkog izraza. Monohromna slika je za analitičko (primarno, elementarno, fundamentalno) slikarstvo poznog modernizma neka vrsta pikturalnog teorijskog objekta pomoću koga se ispituju i pokazuju granice slikarstva kao materijalne, konceptualne ili ideološke produkcije. Monohromna slika za neo geo slikarstvo 80-ih godina je citat istorijskih primera modernističkih realizacija monohromije ili pikturalno prikazivanje tehnokratnih efekata simulacije geometrijskog i geometrijske plošnosti. Monohromna slika za autore nove apstrakcije (druga moderna, modernizam posle postmodernizma) jeste početna ili izvorna razlika podloge i površine, a to znači suštinska razlika koja omogućava rekonstrukciju slikarstva kao umetnosti i, zatim, preobražaj slikarstva (površine) u prostorne tekstove (sisteme postavljanja monohromnih elemenata u prostoru).

#### Literatura:

U. Kultermann (ed), *Monochrome Malerei: Eine neue Konzeption*, Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1960.

White on White: The White Monochrome in the Twentieth Century, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1971.

T. Brejc, J. Denegri i V. Kusik (eds), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974-1980*, Glerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1982.

M. Šuvaković, "Druga monohromija" iz *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

K. Radulović, "Crno-belo, belo-crno. Monohromi Maljeviča, Rodčenska, Reinhardtta i Rymana", *Projeka(r)t* br. 7, Novi Sad, 1996.

### MULTIKULTURALIZAM

Multikulturalizam je postmoderna koncepcija pluralnog društva koje se zasniva na koegzistenciji, i pored nesvodivih razlika, različitih etničkih, nacionalnih, političkih, religioznih, generacijskih, seksualnih, itd. identiteta. Zamisao multikulturalizma se realizuje na nivou grada (najčešće megalopolisa), regije, države i planete. Zamisli multikulturalizma su izvedene iz anglosaksonske liberalne političke filozofije i postmodernističkih zamisli pluralizma, nekonzistentnosti, fragmentarnosti i koegzistencije razlika. Multikulturalizam nastaje na istorijskom dovršenju kolonijalizma i blokovske podele sveta. U savremenim teorijama kulture postoje pozicije koje multikulturalizam vide kao mogućnost razrešenja društvenih konflikata, ali i pozicije koje multikulturalizam vide kao iluziju koja, zapravo, prikriva i prividno razrešava konflikte (grubo govoreći, globalni multikulturalizam dozvoljava lokalne totalitarizme i fundamentalizme čime potvrđuje svoju globalnu pluralnost). Umetnost multikulturalizma zasniva se najčešće na pseudo-folklorom ili etničkom izrazu (nivo lokalnih fragmentarnih kultura), na tehnološkoj informacijskoj umetnosti komunikacije (globalni nivo masovne kulture) i na visokoj umetnosti nekonceptualizma koja koristi oblike prikazivanja masovne kulture u stvaranju dela visoke umetnosti kroz tematizacije seksualnosti, tela, bolesti, rata, zajednice, razilke.

**Literatura:**

R. Ferguson, W. Olander, M. Tucker, K. Fiss (eds), *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1990.

L.R. Lippard, *Mixed Blessings: New Art in a Multicultural America*, Pantheon Books, New York, 1990.

L. Grossberg, C. Nelson, P. Treichler (eds), *Cultural Studies*, Routledge, New York, 1992.

M. Gržinić, "O multikulturalnosti. Black photography", *M'ars* št. 4, št. 1, 1991–1992.

M. Šuvaković, "Postmodernizam i multikulturalizam. Ideologija, geografija, kultura, postkolonijalno, svakodnevnica i istorija identiteta", *Transkatalog* br.6–7, Novi Sad, 1997.

**NACIONALREALIZAM**

Nacionalrealizmom naziva se umetnost postsocijalizma koja se formuliše na konzervativnim ili neokonzervativnim modernističkim i antimodernističkim eklektičnim i apologetskim formama izražavanja i prikazivanja tema i sadržaja nacionalnog, tradicije, religije, itd. Termin nacionalrealizam je izveden, ironično, iz termina socrealizam da bi se ukazalo kako u postsocijalističkim društvima državne institucije, intelektualne ili religiozne elite ili interesne grupe upotrebljavaju umetnost za prikazivanje i izražavanje svojih političkih vrednosti i ubeđenja. Nacionalrealizam karakteriše upotreba folklornih, regionalnih, etničkih, religioznih ili nacionalnih 'stilova', kao i oslanjanje na komunikativno prikazivanje utemeljeno u romantizmu, klasicizmu ili pop-artu, takođe se prepoznaju reference ka imperijalnim pseudostilovima (rimski, vizantijski, austrougarski) ili fašističkoj umetnosti i umetnosti nacionalsocijalizma.

**Literatura:**

M. Šuvaković, "Evropske apokalipse: umetnost u poznom kapitalizmu i postsocijalizmu", predavanje, Dom omladine, novembar, 1996.

**NARACIJA**

Dva su određenja narativnog: (1) narativna struktura je predstava događaja u slikarstvu/iskulpturi ili medijima i određuje se kao referencijalni (mimetički) vizuelni diskurs koji evocira iskustveni univerzum prostorno-vremenskih događaja, i (2) narativna struktura je uslovljena pripovednim stvaralačkim ili produktivnim mehanizmima pikturnog ili skulpturalnog ili medijskog sistema izražavanja i prikazivanja. U tradicionalnoj umetnosti naracija je uspostavljena u funkciji prikazivanja sekvenci ili prizora sveta saglasno sledu događanja posredovanom velikim tekstovima kulture (religiozni, politički, kulturni tekstovi). U modernoj umetnosti fenomenologija naracije je razložena i defikcionalizovana do konstitutivnih elemenata naracije u fenomenološkom smislu (zaronjenosti subjekta u kontinuum događaja) ili strukturalističkom smislu (svaka naracija je jedan semiotički poredak uspostavljanja odnosa znakova, sveta, razumevanja događaja sveta i njihovog prikazivanja u kulturi, nauci i umetnosti). U eklektičnom postmodernizmu naracija se pokazuje kao oblik prikazivanja prikazanog (mimezis mimezisa), njena artifičijelnost i arbitrarnost se potenciraju odbacivanjem narativne celovitosti u ime fragmenta, detalja ili grubog (kolažno-montažnog) spoja detalja. U tehnopostmodernizmu naracija je samo jedan od oblika diskurzivnog i vizuelnog simulacijskog prikazivanja i fikcionalizovanja (fetišiziranog prikazivanja i fikcionalizacije).

**Literatura:**

V. Bići (ed), *Suvremena teorija pripovedanja*, Globus, Zagreb, 1992.

"Louis Marin – Figure, Disfigure, Transfigure" (temat), *Art Press* no. 177, Paris, 1993.

V. Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.

**NE CELO**

Lakanovska teorijska psihoanaliza je pokazala da je konstitucija subjekta, kulture i društva necelovita i da sistem uvek pokazuje izvestan manjak. Manjak je nazvan Ne Celu (Pas Tout). Zamisao Ne Celog proizlazi iz psihoanalitičke činjenice da priroda i kultura ne čine dve kružnice koje bi na bilo koji način mogle da se udruže u jednu ili Lacanovim rečima "Nema polnog odnosa!". Ukazuju se samo njihovi preseci, iz kojih nešto ispada. Učenje o Ne Celom subvertira dve hiljade godina dugu zapadnu tradiciju ideologije komplementarnosti, celovitosti i konzistentnosti. Zamisao Ne Celog ukazuje na polnu određenost govorećeg (pišućeg, slikajućeg) bića. Govor psihoanalitičara i pacijenta, pojavnost umetničkog dela ili život postmodernog građanina nikad nisu celoviti, uvek postoji barem jedan element koji narušava konzistentnost njihovog sveta. Taj element pokazuje ono bitno: znanje o preuzimanju vlastitog pola u govoru (pisanju, slikanju, življenju) i suočenje sa nepostojanim, odloženim, pomerenim i nekodifikovanim smislom koji nudi svaki sistem.

**Literatura:**

M. Potrč, *Zbirka, Založba Obzorja*, Maribor, 1984.

M. Šuvaković "Spoznajni značaj i funkcije Gesamtkunstwerka i Pas-Touta u umetnosti dvadesetog veka", *Lica* br. 7, Sarajevo, 1989.

M. Šuvaković, *Pas Tout*, Meew Press, Buffalo, 1994.

**NEEKSPRESIONIZAM**

Neekspresionizam (inespressionismo; unexpressionism) naziv je za savremenu umetnost koja se vidi kao rad sa otuđenim reprodukcijom i proizvodnim medijima prikazivanja i izražavanja masovne tehno-kulture. Pojam je uveo italijanski kritičar Germano Celant 1981. opisujući i objašnjavajući rad američkih neokonceptualnih umetnika, a 1988. godine ga je utemeljio kao opšti pojam za neslikarske, impersonalne i medijske radove postmodernističke umetnosti. Neekspresionizam je nastao kao reakcija na eklektički neoekspresivni postmoderni slikarski manuelni rad na prelazu 70-ih u 80-e godine. Za neekspresionizam je svojstvena upotreba predstava, efekata, diskursa ili oblika ponašanja masovne kulture u modelima izražavanja i prikazivanja visoke kulture.

**Literatura:**

G. Celant, *Un-Expressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York, 1988.

**NENARATIVNO**

Nenarativnim se nazivaju ona umetnička dela koja ne prikazuju događaj ili različite oblike prikazivanja događaja, već svoj izgled, pojavnost i značenja zasnivaju na svojstvima same forme (prisutnosti, izgleda, pojavnosti) dela. Modernistička umetnička tradicija se smatra nenarativnom pošto odbacuje oblike prikazivanja zasnovane na pripovedanju ili ako postoji pripovedanje ono se destruiše, razlaže i ogoljuje do mehanizama označavanja. Nenarativna dela postmodernosti su ona dela u medijskoj produkciji koja pokazuju da je nemoguće prikazati bilo kakav događaj (ne moguće je ispričati konzistentnu ili celovitu priču jer su sve priče ispričane) ili dela koja prikazuju, kritikuju, koriguju, usavršavaju ili retorički upotrebljavaju neretoričke formulacije modernizma.

**NEOAVANGARDA**

Neoavangarda je zbirni naziv za eksperimentalne, istraživačke, ekscenčne i kritičke umetničke pokrete i individualne prakse umetnika od poznih 30-ih godina u SAD i posle Drugog svetskog rata u Evropi. Pojam neoavangarde se uobičajeno interpretira: (1) kao produžetak ili, čak, replika avangardnih težnji (avangarda iz druge ruke) s početka veka

(po Peteru Bürgeru), (2) kao specifičan zbir praksi (neokonstuktivizam, kinetika, fluksus, neodada, situacionizam, itd) koje se suštinski razlikuju od avangardi s početka veka po tome što nisu prethodnica modernizma, već su njegova imanentna (unutrašnja) kritika i prevladavanje njegovih institucionalnih, estetičkih i poetičkih dogmatizacija, i (3) kao zbirni naziv za veoma različite nesistemske i subverzivne umetničke prakse posle Drugog svetskog rata, pojedini nemački teoretičari umetnosti pojam neoavangarda upotrebljavaju i za postmodernu umetnost.

#### Literatura:

P. Bürger, *Theory of Avant-Garde*, Manchester University Press, Manchester, 1984.

M. Šuvaković, "Od sočrealizma preko modernizma do neoavangarde", *Tesliana* br. 1, Beograd, 1993.

H. Foster, "What's Neo about the Neo-Avant-Garde?", *October* no. 70, New York, 1994.

M. Šuvaković, "Neoavangarda, avangarda i postmodernizam" iz *Postmoderna* (73 pojava), Narodna knjiga, Beograd, 1995.

#### NEOEKSPRESIONIZAM

Neоекспresionizam je sinoniman naziv za eklektični postmodernizam na prelazu 70-ih u 80-e godine. Neоекспresionizam je (1) zbirni naziv za ekspresionističke figurativne slikarske i skulptorske pokrete: new image, loše slikarstvo, graffiti, transavangarda, novi barok, novi divlji, i (2) u užoj upotrebi termin neоекспresionizam ili neoromantizam označava ekspresionističke tendencije poznih 70-ih i 80-ih godina u nemačkoj umetnosti. U pitanju je umetnost takozvanog neiskrenog ili citatno-kolažnog ili simulacijskog ekspresionizma. Polazi se od uverenja da se emocije, kao i druga duševna i duhovna stanja, ne mogu prikazati doslovno kroz izvorni i spontani slikarski gest, već samo kroz prikazivanje oblika izražavanja u istoriji slikarstva. Ovim se pravi suštinski obrt od ekspresije kao suprotnosti prikazivanju u ranim avangardama u ekspresiju kao oblik prikazivanja prikazanih emocija (unutrašnjih stanja). Prikazuje se želja drugog, emocija prikazana u delu drugog, sama želja prikazivanja, itd.

#### Literatura:

J. Denegri, B. Pejić, T. Lušić i M. Prodanović (eds), "Era postmodernizma – umetnost osamdesetih" (temat), *Polja* br. 289, Novi Sad, 1983.

D. Kuspić, "Novi (?) ekspresionizam: umetnost kao oštećena roba", *Izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.

"Zwischenbilanz II – Neue deutsche Malerei" (temat), *Kunstforum* bd. 68, Köln, 1983.

#### NEO GEO SLIKARSTVO

Neogeo slikarstvo je postmodernistička geometrijska produkcija nastala tokom 80-ih godina. Za razliku od modernističkog razvijanja geometrijske apstrakcije kao apstrahovanja, komponovanja, konstruisanja i strukturiranja u neogeo slikarstvu se geometrijski uzorak prikazuje. Time se pokazuje da u postmodernoj kulturi i formalna beznačenjska forma postaje nosilac izvesnog arbitrarnog kontekstualnog značenja. Razlikuju se četiri domena interesovanja i usmerenja neogeo slikarstva: (1) slikarska rasprava redukcioniističkih efekata minimalne, postminimalne i konceptualne umetnosti, (2) kritika subjektivnih, ekspresionističkih i gestualnih postmodernističkih trendova na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine, tj. reakcija na new image, loše slikarstvo, transavangardu i neоекспresionizam, (3) simulacija i prikazivanje geometrijskih oblika nastalih kompjuterskim simulacijama i modelovanjima kakvih nema u prirodi, drugim rečima, neogeo apstrakcija ne nastaje redukcijom mimetičke predstave kao

u avangardnoj geometrijskoj apstrakciji ili formalističkim geometrijskim konstruisanjem kao u neoavangardi i minimalnoj umetnosti, već prikazivanjem geometrijskih veštačkih struktura elektronskih slika postmoderne kulture, i (4) prihvatanje geometrije kao jezika simbola i prikazivanje geometrijskih i numeričkih sistema, paterna iz ezoterične tradicije Zapada i Istoka kao paradoksalnih simbola i alegorija.

#### Literatura:

"Postmoderne Seele und Geometrie" (temat), *Kunstforum* bd. 86, Köln, 1986.

M. Bruderlin, "Neo geo: teorijski pregled", *Quorum* br. 3-4, Zagreb, 1987.

O. Mosset, "Star Trek, Neo-Geo: The Next Generation", *Bomb*, New York, Fall 1989.

M. Lučić (ed), *Geometrije*, Muzej savremene umjetnosti, Zagreb, 1990.

J. Denegri, M. Šuvaković (eds), *Primeri apstraktne umetnosti*. Jedna radikalna istorija, ULUS, Beograd, 1996.

#### NEOKONCEPTUALNA UMETNOST

Neokonceptualna umetnost je varijanta termina neоекспresionizam, simulacionizam i post-pop art. U postmodernoj situaciji (ili postmodernom stanju) pokazuje se da postmodern teorija poststrukturalističkog usmerenja omogućava da se intertekstualno i interslikovno povežu ezoterične, intelektualne, subverzivne i ideološke produkcije (refleksije) konceptualne umetnosti sa hedonističkim egzoteričnim fetišističkim praksama pop-arta. Polazi se od zapažanja da se u postmodernoj postistorijskoj, postideološkoj i pluralnoj kulturi ne razdvajaju i institucionalno razlikuju prikazivanje u kulturi (politici, marketingu, zabavi i svakodnevicu) od oblika prikazivanja u umetnosti. Zato, prikazivanje u umetnosti jeste simptom prikazivanja u kulturi. Zato, umetnik, više ne radi sa autonomnim predstavama i izrazima, kao što je radio modernistički umetnik, već sa preuzetim (ready-made strategija) oblicima prikazivanja u masovnoj kulturi koji izdvojeni u prividnom svetlu umetnosti otkrivaju označiteljsku mehaniku kulture.

#### Literatura:

A. Goldstein, M. J. Jacob, C. Gudis (eds), *A Forest of Signs – Art in the Crisis of Representation*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1989.

"New Art International" (temat), *Art&Design*, Academy Editions London, St. Martin Press New York, 1990.

#### NEOKONZERVATIVIZAM

Pojam eklektične postmoderne karakteriše odsutnost projekta modernosti (progres, revolucije, novog sveta i novog čoveka), a u političkom smislu prisutnost obnove i simulacije konzervativnih političkih ideologija. Za postmodernizam nije svojstven sukob leve (revolucionarnih utopijskih ideja) i desnice (tehničkog progres, kapitalističkog ekonomskog rasta i razvoja racionalne administracije), već razlikovanje konzervativizma (zamrznutih društvenih procesa, odsustvo projekta, pluralističko priznavanje sinhroniciteta regresivnog i progresivnog) i kritičkog pristupa (kritike totalitarnih ideologija, logocentrizma i potrošačkih mehanizama). Odnosi konzervativnog i kritičkog su relativni, na primer, poststrukturalistička teorija u Evropi ima odlike konzervativne teorije, a u SAD odlike kritičke teorije. Realistička umetnost u anglosaksonskom svetlu ima kritičku dimenziju preispitivanja i odbacivanja ideološke i semantičke neutralnosti i autonomije visokog ('grinbergijanskog') modernizma, a u postsocijalističkim zemljama znači nastajanje nacionalrealističke umetnosti (folklornog spektakla, hrišćanskog slikarstva, istorijskog romana) koja je simulakrum sočrealizma u nacionalno-mitskoj euforiji. Konzervativizam postmoderne ima sledeća usmerenja: (1)

uočavanje poraza utopijskih revolucionarnih ideologija i sloma modernističke velike (globalne) vizije permanentnog ekonomskog i kulturnog progresa iz čega se izvodi zamisao kritike logocentričnih učenja i prihvatanje kulturnog relativizma kao osnove interpretacije društva, kulture i umetnosti (poststrukturalistička učenja), (2) odbacivanje modernizma kao poraza humanističkih ideala celovitog čoveka i kritičko razmatranje modernističke diferencijacije nauke, morala i umetnosti (vraćanje klasicističkim tematizacijama, romantizmu i mitsko-arhajskom jedinstvu, posthajdegerovski ideali traženja ishodišta), (3) prihvatanje razvoja moderne nauke sve dok ona podržava racionalni i funkcionalni tehnički progres, kapitalistički razvoj i racionalnu administraciju, zatim, određenje politike kao praktičnog sredstva funkcionisanja društva i ograničenja estetskog iskustva na privatnost oduzimanjem umetnosti utopijskog i političkog prava preobražaja sveta (konzerviranje poznog visokog modernizma, pozni kapitalizam), (4) ukazivanje na aktuelnost sadašnjeg trenutka u kome su kao značenja prisutni i istorija i utopija, odnosno, realnost društva se vidi bez iluzija (amoralno, erotizovano, perverzno) kao simulacija simulacije proizvodnje i potrošnje značenja i vrednosti (postbudrijaravska uverenja, simulacionizmi), i (5) neokonzervativizam tipičan za postkomunistička istočnoevropska i realsocijalistička društva zasniva se na idealističkom fantazmu predmodernističke ili ranoromantičarske nacionalne celovitosti koja se ostvaruje integracijom komunističkih (realsocijalističkih) institucija i folklorno-nacionalističkih uverenja (mitova, pred-ideoloških diskursa i fantazama). Primer neokonzervativnog stava je Baudrillardovo odbacivanje kritike (kritičkog rada, smisla kritike). Po njemu je svaka kritika, tj. svaka suprotna snaga, samo pothranjivanje dominantni (vladajućeg) sistema: "Barem smo je mi tako doživeli, i 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 kojeg više nema kritike. Polje objekta je polje zavoda, sudbine, fatalnosti, odnosno, polje jedne druge strategije. Uz kritiku se stanovište subjekta mora čuvati sa 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 preko polja 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."

Identifikovanje nekonzervativnog umetničkog dela u postmodernoj nije vrednosna kvalifikacija. Neokonzervativno je značenjska karakterizacija izvesnih umetničkih dela koja se odriču projekta u ime arbitrarnosti znaka, rada znanja u ime rada želje, istorijskog smisla u ime postistorijskog eklekticizma. Takva dela su najčešće nastajala u neoekspressionizmima, neekspressionizmu i neokonceptualnoj umetnosti.

#### Literatura:

J. Habermas, "Modernost – jedan necelovit projekt" iz *Umetnost i progres, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine*, Beograd, 1988.

R. Wolin, "Lažni kriterijum: The New Criterion ili kulturna politika neo-konzervativizma", *Moment* br. 9, Beograd, 1988.

J. Baudrillard, "Trenutno nemamo stil" iz *Postmoderna aura III* (temat), Delo, Beograd, 1990.

S. Lash, *Sociologija postmodernizma*, ZPS, Ljubljana, 1993.

M. Švaković, "Neokonzervativizam" iz *Postmoderna (73 pojma)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

#### NEOPLASTICIZAM

Neoplasticizam je teorija apstraktne umetnosti koju su razvili članovi holandske modernističke grupe De Stijl, a posebno

slikari Piet Mondrian i Theo Van Doesburg. Doesburg je nameravao da pokrene časopis koji je, verovatno pod uticajem futurizma želeo da nazove Prava linija, da bi zatim zahvaljujući sugestijama budućih saradnika i holandskog arhitekta H.P. Berlagea usredsredio pažnju na zamisao stila kao apsolutnog koncepta. Doesburg je termin De Stijl prvi put upotrebio u pismu Van der Lecku maja 1917. Po Welshu član De u nazivu De Stijl označava da je to barem najbolji, a možda i jedini odgovarajući stil za modernu umetnost i kulturu. Temeljna pretpostavka neoplastičke teorije je zasnivanje čisto plastičkih vizuelnih formi kroz usaglašavanje suprotnosti. Tako nastaje neoplastički rad ili apstraktno-realni rad. Mondrian definiše neoplasticizam kao usaglašavanje suprotnih sila koje stvaraju osnovnu strukturu univerzuma. Usaglašavanjem ovih suprotnosti (njihovim balansom) neoplastički rad dobija savršenu harmoniju i nosi direktno iskustvo apsolutnog i univerzalnog. Prikazivačka (mimetička) umetnost prikriva suštinske i realne aspekte sveta, zato je neoplastička umetnost apstraktno-realna. Ona u apstraktnim, što znači univerzalnim, odnosima otkriva pravu realnost sveta. Zamisao da je prikazivačka (mimetička) umetnost nerealna, potiče iz teozofskih čitanja indijskih učenja da je svet, koji nazivamo objektivnom realnošću, subjektivna iluzija. Nasuprot subjektivnoj iluziji, pisao je dr Schoenmaekers, mi želimo da proniknemo u prirodu na takav način da nam se otkrije unutrašnja konstrukcija stvarnosti. Mada je priroda ćudljiva, promenljiva i raznovrsna, ona uvek u osnovi funkcioniše sa apsolutnom, tj. plastičkom pravilnošću. S druge strane, bitna je i suštinski usmeravajuća zamisao duhovne evolucije, kako je to izrazila gospođa Blavatsky. Welsh smatra da je za De Stijl bitan i interes za Hegelov koncept istorije. Doesburg je u prvom broju De Stijla uveo zamisao "nove svesti o lepoti" koju je objasnio kao čistu relaciju između duha vremena i sredstava izražavanja. Ovakva formulacija, naglašava Welsh, korespondira Hegelovom viđenju istorijskog razvoja. Mondrian i Doesburg su u esejima objavljivanim u De Stijlu referirali ka Hegelovoj shemi istorijskog uzroka izrečenoj shemom teza-antiteza-sinteza. Bitan aspekt teorije De Stijla je i ideja nove tehnologije, izražena zamislama arhitekture, dizajna i tipografije. Teorija De Stijla i njeni poetički aspekti (aspekti usmereni na produkciju umetničkih dela) polaze od univerzalnog usaglašavanja suprotnosti, da bi se formalizovali kroz teoriju forme, boje, percepcije, oblikovanja, ali i utopijske društvene promene. Takvim postavkama De Stijl se uključio u konstruktivističku struju paralelno sovjetskom konstruktivizmu, Maljevičevom suprematizmu, bauhausovskom objedinjavanju umetnosti i tehnologije.

#### Literatura:

M. Friedman (eds), *De Stijl: 1917–1931 Visions of Utopia*, Phaidon, Oxford, 1986.

J. Denegri, "Mondrian: moderni idealista u vreme postmodernog skepticizma", *Moment* br. 19, Beograd, 1990.

M. Švaković, "Teorija grupe De Stijl – teorija neoplasticizma" iz *Teorija u umetnosti i analitička filozofija I*, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993.

#### NEW IMAGE

New Image je postmoderna eklektična umetnost (slikarstvo, skulptura) koja se zasniva na obnovi, korekciji i potrošnji istorijskih (visoka umetnost) ili aktuelnih (masovna kultura) oblika, pre svega, manuelnog prikazivanja. Karakteristični modeli prikazivanja su figura i prizor. Pri tome, figura i prizor se ne određuju kao referentne aluzivne ili ikoničke predstave (odnos slika svet), već kao predstave oblika prikazivanja u umetnosti i kulturi. Zato je umetnost New Imagea retoričko slikarstvo: produkcija, premeštanje i preobražavanje pikturalnog sveta.



**Literatura:**

New Image Painting, Whitney Museum of American Art, New York, 1979.

H.N. Fox, "The New Imagery" iz Drawings: The Pluralist Decade, 39th Venice Biennial, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980.

**NIHILIZAM**

Nihilizam je negacija smisla. Klasični nihilizam Zapada je ontološki, pošto negira sam odnos prozirne nužnosti između sveta, bića i predstave. Moderni nihilizam je autoreferencijalni, pošto negira sam odnos predstave i subjekta u njegovoj potencijalnoj lingvističkoj moći samo-pokazanja, prikazanja, napredovanja i osvajanja aktualnosti. Postmoderni nihilizam je simulacijski i transgresivan pošto pokazuje da je svaki odnos imaginarnog i simboličkog arbitraran, mnogostruk i nekonzistentan. Postmoderni nihilizam se temelji na arbitrarnosti znaka koja se medijski transcendirira do odnosa svake pojedinačne neodređenosti, zamućenosti, zakrivljenosti, pomenosti, razlike, odloženosti, odsutnosti, tragovitosti, itd.

**Literatura:**

D.M. Levin. The Opening of Vision: Nihilism and the Post-Modern Situation, Routledge, London, 1987.

N. Daković (ed), Novi nihilizam. Postmodernistička kotraverza, Dom omladine, Beograd, 1996.

**NOVA SKULPTURA**

Ako se postmodernizam definiše kao dekonstrukcija (arheologija, razlikovanje, raslojavanje i pokazivanje) modernističke moći produkcije i interpretacije karakteristične za lokalne, regionalne i nacionalne kulture, tada se nova skulptura 80-ih i 90-ih godina može opisati kao dekonstrukcija autonomije i konzistentosti modernističke skulpture 60-ih godina. Nova skulptura je započela kao specifični britanski problem dekonstrukcije visokomodernističke skulpture (nova generacija, umetnička škola St. Martin) i zatim se brzo proširila i postala internacionalna familija pojava. U britanskom kontekstu je karakteriše: nekonzistentni odnos detalja i celine, relativna lakoća upotrebe figurativnih i apstraktnih aspekata modernističke tradicije, paradoksalno suočenje formalnog i narativnog, paradoksalno ukazivanje na originalnost i individualni izraz u interakciji sa citatima visoke i popularne umetnosti, arbitrarna upotreba različitih značenjskih efekata (metafora, simbol, alegorija, dekoracija, ikoničko, aikonilčko, indeksne funkcije). U srpskoj skulpturi druge polovine 80-ih godina osetio se uticaj nove britanske skulpture i rezultirao je problematizacijom konceptualnih naddeterminacija skulpture, formalističkog likovnog majstorstva i, po prvi put u srpskoj skulpturi, formalističkim skulptorskim radom.

**Literatura:**

G. Beal, L. Cooke, C. Harrison, M. J. Jacob (eds), A Quiet Revolution – British Sculpture Since 1965, Thames and Hudson, London, 1987.

T. Brejc "O kiparstvu" iz "Suvereno slovensko kiparstvo" (temat), Quorum br. 5, Zagreb, 1989.

J. Denegri, M. Arsić, P. Čuković (eds), Rane devedesete jugoslovenska umetnička scena, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.

J. Denegri, "Skulptura u uslovima nove nepreglednosti", Košava br. 11, Vršac, 1993.

**NOVA UMETNIČKA PRAKSA**

Nova umetnička praksa je zbirni termin koji je upotrebio istoričar umetnosti Ješa Denegri da bi opisao različite antislikarske, postslikarske i postobjektne (neodada, fluksus, vizuelna i konkretna poezija, vokovizuel, procesualna umetnost, land art, body art, ekološka umetnost, ambijentalna

umetnost, performans, konceptualna i postkonceptualna umetnost) pojave u jugoslovenskoj umetnosti od 1966. do 1978. godine. Sintagma nova umetnička praksa ukazuje na promenu i ustanovljenje drugačijeg, za tradiciju modernizma netipičnog oblika delovanja, izražavanja i prikazivanja u svetu likovnih umetnosti. Ona se zasniva na kritici i subverziji autonomije modernističkih disciplina i uspostavljanju interdisciplinarnih modela umetničkog rada.

**Literatura:**

M. Susovski (ed), Nova umjetnička praksa 1966–1978, Galerija savremene umjetnosti, Zagreb, 1978.

J. Denegri, "Nova umetnička praksa" iz Sedamdesete: teme srpske umetnosti. Nove prakse (1970–1980), Svetovi, Novi Sad, 1996.

**NOVI BAROK**

Novi barok je zbirni naziv za različite individualne postmoderne eklektične i estetizovane pristupe obnovi ili upotrebi slikarstva i utemeljenju neoekspresionizma, sa naglaskom na francuskoj fovističkoj tradiciji, na prelazu 70-ih u 80-e godine. Pojam novog baroka je uvela francuska teoretičarka umetnosti Catherine Millet 1981. povodom izložbe "Barok 81".

**Literatura:**

C. Millet (ed), Baroques 81, ARC Musee d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1981.

**NOVI ENFORMEL**

Novi enformel ili slikarstvo kontrolisanog gesta označava postmodernističke slikarske interpretacije enformela, tašizma, apstraktnog ekspresionizma. Slikarstvo novog enformela nastaje sredinom 80-ih u vremenu kada cela Istočna Evropa, a posebno Jugoslavija, doživljava duboku krizu identiteta. To je pogodno tlo za rekonstrukciju (rimejk, simulaciju, citat) mentaliteta izolovane ugrožene i usamljene jedinice karakteristične za egzistencijalističku epohu 50-ih. Slikarstvo novog enformela zasniva se na kontrolisanom gestu koji u formalnom smislu potencira odnose prema materijalu i primarnosti građenja materijalnog apstraktnog znaka, a u semantičkom smislu označava egzistencijalnu zapitanost, dramu, melanholiju, odloženi smisao identiteta. Drugi i treći talas novog enformela u srpskom slikarstvu tokom kasnih 80-ih i ranih 90-ih godina predstavlja izvesni okret ka estetizacijama umerenog modernizma i njegovih umerenih enformel varijanti zasnovanih na apstrahovanom prizoru i stilizovanoj narušenosti konzistentnog geštalta. U tom smislu novi enformel postaje karakteristična umetnost umerenog postmodernizma koji gradi spoj sa lokalnom ili nacionalnom tradicijom modernosti.

**Literatura:**

J. Denegri, J. Mikuž, M. Špoljar (eds), Kontrolirana gesta – Primjeri novog enformela i apstraktnog ekspresionizma, Koprivica, 1988.

J. Despotović (ed), Rezime, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1996.

**NOVI ISTORICIZAM**

Novi istoricizam je naziv za različita interesovanja za istoriju koja se pojavljuju kao reakcija na strukturalistički aistoricizam ili na pojedina usmerenja poststrukturalističkog fetišiziranja teorije. Ovaj pojam je uveo Stephen Greenblat ranih 80-ih godina, a prihvaćen je i primenjivan u različitim oblastima kulture: pre svega u književnosti, zatim, u studijama kulture, feminizmu, filozofiji slikarstva, filozofiji filma, estetici, itd. Strukturalizam je bio aistorijski pristup kulturi, slično različitim lingvističkim, semiotičkim i semiološkim školama 60-ih i 70-ih godina. Poststrukturalizam kao otvorena transgresivna praksa pokrivao je evolucije aistorijskih učenja, ali je i uvodio istorij-

ske tematizacije u aistorijsku metodologiju (Lotman, Foucault) ili je pružao otpor teorijskom fetišizmu vraćajući se istorijskom materijalu u njegovom povesnom smislu ili na način skupljanja istorijskih arbitrarnih tragova kao elemenata budućih aistorijskih mapiranja (Paul de Man). Na tragu Foucaulta studije kulture su izučavale pojedine istorijske formacije kao primere teorijskog lociranja problema roda (feminizam) ili ideologije (političke studije) ili tela (biopolitika, filozofija tela, filozofija percepcije). Pojedini francuski semiolozi slikarstva su načinili obrt od sinhronijske semiologije ka istorijskim studijama pikturalnog prikazivanja i produkcije značenja (Louis Marin). Odnosno, drugi su istoriju kulture razumeli kao zbirku relativno nepovezanih melanholičnih priča koje se mogu prepričavati ili iznova pričati kroz arbitrarne (nepovesne) intertekstualne veze koje u novu narativnu ulančanost postavljaju političke, umetničke, seksualne, religijske, urbanističke anegdote fragmente (Jean-Louis Schefer).

#### Literatura:

V. Biti, "Otpor teoriji i pitanje historiografske fikcije", Quorum br. 2, Zagreb, 1992.

H. Aram Veaser (ed), *The New Historicism Reader*, Routledge, New York, 1994.

Z. Milutinović (ed), "Novi historicizam u nauci o književnosti" (temat), Reč br. 15, Beograd, 1995.

M. Šuvaković, "Francuska teorija strukturalizma i poststrukturalizma, teorija slikarstva i povratak istoriji" iz "Figure i transfiguracije teorije: umetnost u doba teorije i teorija u doba medija", *Traskatlog* br. 1, Novi Sad, 1995.

#### OBJEKT

Objekt (objectum) ili predmet (pred-metnuto) znači bačeno u susret, tj. stvar postaje objekt u susretu sa subjektom. Objekt kao umetničko delo je stvar koja nije po sebi (po svojoj materijalnoj prostornoj prisutnosti) umetničko delo, već po tome što je proizvedena (artefakt, konstrukcija, artikl) ili označena (asamblaž) ili upotrebljena (ready-made). Objektom se naziva trodimenzionalna stvar ili, u žargonu, komad, koja nije načinjena kao skulptura (vajanjem, klesanjem, livenjem, rezanjem), ali je imenovana i izložena kao umetničko delo. Objektnim se naziva svojstvo (trodimenzionalnosti, mase, zapremine, obuhvatanja prostora, proizvedenosti) koje neka stvar pokazuje i time se klasifikuje kao objekt. Svojstvo objektnog označava nepromenljiv i čvrst (hard) oblik, trodimenzionalnost, izdvojenost iz ambijenta. U modernističkim teorijama objektno i pikturalno su suprotstavljena svojstva: objektno ukazuje na trodimenzionalni predmet, a pikturalno na plošnu prirodu slike.

U postmodernoj objekt se ne posmatra više u odnosu razlike subjekt-objekt, već tako da se pod objektom podrazumeva i trodimenzionalna tvar i biološki organizam (sistem) koji je u kibernetičkoj sprezi sa elektronskim sistemom ili ekranska predstava bića. U postmodernoj teoriji subjekt je uvek hipoteza koja se potvrđuje medijskom realizacijom. U tom smislu Jean Baudrillard tvrdi da se u središtu sveta više ne nalazi želja subjekta, već objekt.

#### Literatura:

M. Fried, "Art and Objecthood", iz G. Battcock (eds), *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton & Co., INC, New York, 1968.

Lj. Gligorićević, *Opredmećivanje u likovnom prostoru*, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1986.

Ž. Bodrijar, *Drugo od istoga*, Laris, Beograd, 1994.

#### OPASNI OBJEKTI

Opasni objekti su izvesna dela nastala u umetnosti 90-ih koja izgledaju ili jesu smrtonosni ili zastrašujući objekti. Oružje ili tragovi nasilja (fotografije, slike, polomljeni trivijalni objekti) upotrebljeni su kao elementi umetničkog dela, odnosno, kao

ready madei (Balint Szombathy, Raša Todorović, Zoran Pantelić). Objekt je dizajniran (projektovan) tako da izgleda kao oružje, mada je u pitanju napravljeno umetničko delo, i tada se govori o metaforičnim 'opasnim objektima' (Srđan Apostolović, Mrđan Bajić). Serija objekata je postavljena u prostor, svojim izgledom 'kao da obećava izuzetnu opasnost' (instalacije Ivana Ilića i Mirjane Đorđević), tada je reč o alegorijskoj opasnosti. Načinjena je mašina koja 'srtvara' situaciju (elektromagnetni talasi, zvučni talasi) koja jeste, zaista, opasna po ljudsko zdravlje i život (Zoran Todorović).

#### Literatura:

M. Šuvaković, "Korekcije modernizma – Tehnoestetski prostori Ivana Ilića" iz *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996.

D. Sretenović, L. Merenik (eds), *Art in Yugoslavia 1992–1995*, Radio B92, Beograd, 1996.

Z. Todorović, "Infra-zvučni top", Reč br. 40, Beograd, 1997.

#### OPTIČKA UMETNOST

Optičkom umetnošću (Optical Art, Op Art, Perceptual Abstraction) nazivaju se neokonstruktivistička dela nastala kasnih 50-ih i 60-ih godina vizuelnom strukturom i optičkim efektima svetlosti kod gledaoca stvaraju specifičan izuzetan psihofiziološki doživljaj. Zamisli i efekti optičke umetnosti se u umetnosti 90-ih godina primenjuju kako u tehno-radovima kompjuterskih simulacija, tako i u novoj slikarskoj apstrakciji koja preispituje, koriguje i razvija strategije čistih optičkih struktura.

#### Literatura:

W.C. Seitz (ed), *The Responsive Eye*, Museum of Modern Art, New York, 1965.

J. Denegri, "Situacija vizuelnih i kinetičkih istraživanja kod nas", *Polja* br. 113–114, Novi Sad, 1968.

J. Denegri, M. Šuvaković (eds), *Retoričke figure devedesetih*, Dom omladine, Beograd, 1996.

#### OPTIČKO

Optičkim se nazivaju svetlosne činjenice čiji aspekti zavise od fizičkih zakona prostiranja svetlosti, a ne od receptivnih moći subjekta percepcije.

#### Literatura:

M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century-French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

M. Šuvaković, "Asymmetries of Language and Sight. Introduction to a Philosophy of Art" iz A. Erjavec (ed), *The Seen* (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, Ljubljana, 1996.

#### OPTIČKO NESVESNO

Optičko nesvesno je sintagma kojom je američka istoričarka umetnosti Rosalind Krauss označila optičku (vizuelnu) analogiju pojavljivanju nesvesnog u jeziku ("nesvesno je strukturirano kao jezik"), ali, ne bez ironije, i u političkom (političko nesvesno Frederica Jamesona). Ona pokazuje da su modernističke koncepcije i idealizacije čisto optičkog, zapravo, podložne dejstvu fikcionalizacije: "Moja knjiga Optičko nesvesno proširuje stav da je ideja optičke čistote najčistija fikcija. Telesno uvek ulazi u vizuelno." Optičko nesvesno će za sebe zahtevati ovu dimenziju neprozirnosti, ponavljanja i vremena. Ono će se postaviti kao mapa preko modernističke logike da bi se načinio rez kroz njene slojeve i da bi se ona figurisala na drugi način. Odnosi vidljivog i nevidljivog, vidljivo ali ne viđenog i nevidljivo koje oblikuje vizuelno i vidljivo na različite načine, čine suštinske aspekte optičkog nesvesnog.

#### Literatura:

R. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1993.

A. Hindry, "Slike i reči. Intervju s Rosalind Krauss", *Projekta(r)t* br. 4, Novi Sad, 1994.

## ORIGINALNOST

Pojam originalnosti i autorstva je konceptualna, ideološka, estetička i umetnička tvorevina modernog doba. Originalnost i time posebnost modernističkog umetnika je bila nužna karakteristika identifikacije modernog subjekta (egzistencijalnog individuuma). Značaj autorstva i originalnosti se pojavljuje kada se gubi transcendentna veza umetnika i asimetričnog Drugog, odnosno, kada umetnik počinje da stvara iz svojih izdvojenih i individualizovanih intuicija. U modernističkoj umetnosti XX veka postojala su dva pristupa originalnosti i autorstvu: (a) pristup koji se zasnivao na identifikovanju i interpretiranju suštinske važnosti autorstva i originalnosti, posebno u onim tendencijama koje su se oslanjale na ekspresionističke poetike (ekspresionizam, fovizam, nadrealizam, apstraktni ekspresionizam, enformel, lirski apstrakcija, postslikarska apstrakcija), i (b) pristup koji se zasnivao na pokazivanju da je originalnost iluzija i da uvek postoje spoljašnji uslovi koji određuju pojavu određenog tipa rada nezavisno od subjekta (marksizam i pojam istorijske nužnosti, društvenih uslova), odnosno, strategije koje su išle za tim da pokažu kako umetnik stvara impersonalno delo posredstvom tehnologije ili tehnoloških institucija ili kako delo stvara kolektivni autor. Međutim tu se pojavljuje i jedna suštinski modernistička paradoksalnost: umetnik koji stvara impersonalno delo bilo posredstvom tehnoloških institucija ili upotrebom postojećih predmeta masovne potrošnje ili kolektivnim radom, odriče se originalnosti na nivou izvođenja, dok na nivou ideje zadržava uverenja o novom, neobičnom, posebnom ili izuzetnom.

U poznom modernizmu nastaju teorije 'papirnatoг subjekta', 'hipotetičkog subjekta' ili 'smrti subjekta' (Roland Barthes). Ove teorije ukazuju da subjekt umetnika nije uzrok dela, već obratno, da je delo i svet u kome se ono pojavljuje izvor (generator) hipoteze subjekta. U tom smislu francuski hermeneutičar Paul Ricoeur je rekao "čovjek se rađa usred jezika". Foucault je ukazivao da je pojam subjekta i pojam čoveka istorijski locirana pojava koja ima svoj istorijski razlog nastanka, razvoja i nestanka. Ovakve i slične teorijske hipoteze su za teorije postmoderne postale bitne i uz povezivanje sa idejom arbitrarnosti znaka postale su osnova postmoderne teorije bez subjekta i bez originalnosti, što je stvorilo pogodnu osnovu za poetičke pristupe i teoretizacije postistorijske umetnosti i eklektičnog postmodernizma. U 90-im godinama umetnici koji su kritički ili dekonstruktivno reagovali na dominantnu ideologiju smrti subjekta, okreću se pitanju identiteta, bića, originalnosti, razlike jakog i slabog subjekta.

### Literatura:

R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1985.  
M. Šuvaković (ed), *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

## OZNAČITELJ

Uticajnu metafiziku označitelja je razvio francuski strukturalista i psihoanalitičar Jacques Lacan. On je Saussureovu formulu lingvističkog znaka definisano odnosom označenog (ili označenika) i označitelja izrazio matemomom:

$$\begin{array}{c} \circ \\ - \\ \circ \end{array}$$

koji se čita: "Označitelj kroz označeno", gde crta između označitelja i označenog ima karakter pregrade. Dijalektiku znaka karakteriše dominacija označitelja nad označenim (seksualnost upotrebljene metafore je očita, označitelj odgovara idealitetu falusa, označeno je pasivni, proizvedeni ele-

ment, možda i žrtva označitelja). Pregrada simbolički prikazuje opiranje (otpor) uspostavljanju značenja. Lakan je dao više definicija označitelja od kojih se izdvajaju dve: (1) od znaka postaje označitelj, moment kome je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna tačka koja se otvara primanju različitih smislova, i (2) označitelj je ono što predstavlja subjekt za jedan drugi označitelj, a ovaj označitelj biće, dakle, označitelj zbog koga svi drugi označitelji predstavljaju subjekt, što će reći da u nedostatku tog označitelja svi ostali ne bi predstavljali ništa.

### Literatura:

Slavoj Žižek, *Znak označitelj pismo*, Mladost, Beograd, 1976.  
"The Trial(s) of Psychoanalysis" (temat), *Critical Inquiry* vol. 13 no.2, Chicago, 1987.  
Radoman Kordić, "Označitelj i njegovo odredište", *Polja* br. 395-396. Novi Sad, 1992.

## OZNAČITELJSKA PRAKSA

Označiteljska praksa (pratique siignifiante) jeste preobražaj prirodnih i društvenih otpora, ograničenja i zastoja u procesu stvaranja jednog dela. Zamisao označiteljske prakse zasniva se na uverenju da 'priroda umetničkog dela' nije određena idealističkim 'ekranom označenog' ili 'izmaglicama značenja', već materijalnim otporima koje umetnik savlađuje konstituišući delo. Označiteljska praksa jeste dinamička intervencija dela (teksta) koji materijalno (označiteljski) strukturira i destrukturira svoje semiološko okruženje. Delo (tekst) ne postoji po sebi i za sebe, već u stalnom premeštanju, odnosno, intertekstualnom (interslikovnom, interpikturalnom) odnošenju sa drugim tekstovima (delima) umetnosti, kulture i istorije. Zato, subjekti označiteljske prakse jesu otvoreni i nestabilni subjekti u procesu (sujet en procés) preobražaja jednog umetničkog dela u drugo umetničko delo.

### Literatura:

J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.  
V. Bišć, "Praksa" iz *Pojmovnik savremene književne teorije*, Matiča hrvatska, Zagreb, 1997.

## OZNAČIVALAČKA PRAKSA

Označivalačka praksa ili praksa označavanja ili označavanja ili označljivost (signification, signifiante) jeste, u semiotici, uspostavljanje odnosa između znaka (teksta, dela) i predmeta (referenta). U teoriji informacija označivalačka praksa jeste svaki proces prenosa informacija. Komunikacija je, zato, označivalačka praksa koju određuje i usmerava intencija odašiljaoca. O označavanju se govori (Barthes, Kristeva) u vezi tekstova kod kojih je moguće rekonstruisati odnos između znaka i referenta zahvaljujući dominaciji simboličkog svesnog nad nesvesnim modalitetima. O označljivosti se govori kod otvorenih tekstova gde igra označitelja vodi u intertekstualni prostor. Barthes označljivost definiše kao smisao u onome što je proizvedeno čulno. U teorijama postmoderne se označivalačkom praksom naziva isto što i produktivnost teksta: "A reći da je tekst produktivnost – da toj definiciji pridemo postupno, prvo spolja, kroz njen normativni aspekt – znači reći da tekstualno pismo pretpostavlja, kao svoju taktiku, osujećivanje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegove generativne sposobnosti." Na ravni označitelja taj postupak će se sastojati u sistematskom pribegavanju analizama i kombinacijama anagramatskog tipa. Na ravni značenja, korišćiće se mogućnosti koje pruža polisemičnost: jedna ista reč čuje se kroz različite glasove, smeštena je na raskršću različitih kultura. Zamisao teksta nije više usmerena na 'lingvistički tekst', već na svaki oblik proizvodnje značenja (vizuelni, zvučni, telesni, prostorni). Analogno Barthesu: tekst nema više rečeni-

cu za model; on je samo snažan mlaz reči (slika, objekata, zvukova, tragova, tela), jedna infrajezička traka.

#### Literatura:

- J. Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Seuil, Paris, 1974.  
 R. Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.  
 F. Val, "Tekst kao produktivnost" iz O. Dikro, C. Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku 2*, Prosveta, Beograd, 1987.  
 V. Biti, "Praksa" iz *Pojmovnik savremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1997.

#### PARAESTETSKO

Paraestetika kao tehnički pojam uveo je američki teoretičar književnosti David Carroll ukazujući na kritički rad Derride, Lyotara i Foucaulta. Po njemu je paraestetika kritička teorija koja razmatra granice jezika estetičke i filozofske teorije. Termin paraestetika u ovom tekstu koristim kao tehnički termin, bez ambicija konstituisanja nove discipline ili nove estetike. Njime označavam postmodernističku teoriju koja je proistekla iz estetike, koja svet kulture (istoriju ideja i istoriju pisanja vidi kao sistem praksi označavanja ili jezičkih igara). Paraestetika ne nudi objašnjenja, već prikazuje oblike prikazivanja smisla, značenja i vrednosti u estetici, teoriji umetnosti, istoriji umetnosti, istoriji kultura, ideologiji. Paraestetika pokazuje da se bilo koja struktura jezika (pa time i struktura estetike i filozofije) ne može shvatiti na temelju binarnog para prisutnost–odsutnost. Struktura jezika koji filozofija i estetika proživljavaju (i spoznaju) prelazeći prag pisma ukazuje se kao sistem jezičkih igara sa razlikama, razmicanjima, premeštanjima i tragovima na osnovu kojih se uspostavljaju površinski i nestabilni odnosi elemenata pisanja filozofije i estetike. Jezičke igre razlika, razmicanja, premeštanja i tragova su granice jezika i smisla koje rani Wittgenstein naglašava ukazivanjem da su granice ljudskog sveta granice njegovog jezika, odnosno, koje kasni Wittgenstein razjašnjava konceptom da je značenje upotreba reči u jeziku ili ukazivanje na predmet. Nije bez razloga Lyotar Wittgensteinove jezičke igre ponovo, postmodernistički, upotrebio kao prag jezika da bi omogućio da filozofija ili teorija izadu iz spekulativne rasprave u rad jezika (rad zatvorenih fragmentarnih jezičkih igara prikazivanja predikatskih odnosa igre). Ne postoji jedna velika (meta) igra svih igara, već mnoštvo igara čiji je meta–odnos (odnos koji uspostavlja metajezik–zakon) prekinut.

#### Literatura:

- D. Carroll, *Paraesthetics – Foucault \* Lyotard \* Derrida*, Methuen, New York London, 1987.  
 M. Švaković, "Jedna estetička teorija prefiksa: meta, inter, para, trans i hiper", skup *Interdisciplinarnost teorije književnosti*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996.

#### PARAIKONIČKO

Paraikonički znaci su vizuelni znaci koji na osnovu vizuelne sličnosti prikazuju fragmente drugih umetničkih dela, umetničko delo, postupke prikazivanja izražavanja i efekte. Paraikoničko umetničko delo je postmodernistički model izražavanja zasnovan na prikazivanju prikazanog (mimezis mimezisa), izraženog ili konstruisanog vizuelnim i likovnim sredstvima.

#### Literatura:

- M. Švaković, "Jedna estetička teorija prefiksa: meta, inter, para, trans i hiper", skup *Interdisciplinarnost teorije književnosti*, Institut za književnost i umetnost, Beograd, 1996.  
 M. Švaković, "Asymmetries of Language and Sight. Introduction to a Philosophy of Art" iz A. Erjavec (ed), *The Seen* (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, Ljubljana, 1996.

#### PATERN SLIKARSTVO

Patern (shematsko) slikarstvo je postmodernističko dekorativno geometrijsko i znakovno slikarstvo nastalo tokom 70-ih godina. Patern slikarstvo karakteriše ponavljanje jednog geometrijskog ili znakovnog motiva na površini slike dok se površina u potpunosti ne ispuni, čime se poništavaju planovi i perspektiva, drugim rečima, svaki iluzionistički efekat prostornosti.

#### Literatura:

- J. Perreault, "Decorative Art" iz *Drawings: The Pluralist Decade*, United State Pavilion, 39th Venice Biennale, Venice, 1980.

#### PERESTROJKA UMETNOST

Perestrojka umetnost (umetnost glasnosti) je postmoderna umetnost (slikarstvo, skulptura, instalacije, performans) dekonstrukcije i parodijske simulacije političkih ideala, etike i estetike avangardne umetnosti i socijalističkog realizma u SSSRu, Istočnoj Evropi i drugim postsocijalističkim zemljama. Perestrojka umetnost nastaje na prelazu ere realsocijalizma u postsocijalističko (ili postrealsocijalističko) društvo, a to znači da je karakteriše demistifikatorsko i emancipatorsko proširenje umetničkih sloboda i skidanja tabu tema. Za razvoj umetnosti perestrojke ključnu ulogu igraju tri usmerenja: (1) postmodernistički skepticizam kojim se pod sumnju dovode veliki ideološki, etički, estetski i umetnički sistemi od avangarde i modernizma do socijalističkog realizma, (2) konceptualno kritičko razmatranje prirode umetnosti kao izraza društvenih značenja i vrednosti, i (3) parodijske i simulacijske tehnike preuzimanja umetničkih šablona i njihova ideološka i vrednosna dekonstrukcija. Terminu perestrojka umetnost bliski su termini soc art (ruski umetnici Komar i Malamid), cinički realizam (kineska postmoderna umetnost), retrogarda (slovenačka produkcija pokreta NSKa), eksploatacija mrtvih (koncept hrvatskog umetnika Mladena Stilinovića), alternativna (srpska alternativna umetnost u doba rata i sankcija), itd.

#### Literatura:

- Slobodan Mijušković (ed), "Deca socrealizma – unuci avangarde" (temat), *Moment* br. 16, Beograd, 1989.  
 J. Denegri, "Nova sovjetska umetnost: od alternative do legalizacije", *Moment* br. 16, Beograd, 1989.  
 E. Weiss (ed), *Russische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Von Malewitsch bis Kabakov*, Museums Ludwig, Köln, 1993.  
 M. Gržinić, *Rekonstruirana fikcija*, Studentska založba, Ljubljana, 1997.

#### PERFORMANS

Performans (performance) je režirani ili nerežirani događaj zasnovan kao umetnički rad koji realizuju umetnik ili izvođači pred publikom. Pojam performansa ima dva značenja: (1) uveden je ranih 70-ih godina i označava složene unapred pripremljene događaje (akcije) koje realizuje umetnik, koji je ujedno i autor, pred muzejskom, galerijskom ili slučajnom publikom, (2) primenjuje se retrospektivno kao istorijska oznaka za umetničke eksperimente sa telom, događajima i akcijama umetnika u rasponu od futurističkih festivala, dadaističkog kabarea, zenističkih večernjih, konstruktivističkih parapozorišnih eksperimenata i nadrealističkih seansi–rituala, preko hepeninga neo–dadaista i fluksusovaca, akcija, body art, događaja, minimalnog i postmodernog eksperimentalnog baleta, eksperimentalne i minimalne muzike, do postkonceptualnih i postmodernističkih fikcionalnih i narativnih performansa. Modernistički performans (gest, ponašanje umetnika, akcija, događaj) ima za cilj da zamisao umetnika kao proizvođača zameni konceptom umetnika aktera i time da ukaže na moguće sinteze umetnosti i života, na defikcionalizaciju umetničkog dela svođenjem predstave na egzistenciju ili na širenje zamisli ready–madea (upotrebe, označavanja) sa zamisli upotrebe predmeta na

zamisao upotrebe ljudskog ponašanja. Postmodernistički performans polazi od teatralizacije ponašanja umetnika i, zatim, od fikcionalizacije gesta, ponašanja ili izvođenja događaja čime se rekonstruišu ili simuliraju složeni simbolički, alegorijski i narativni događaji kojima se tematizuju religija, seksualnost, svakodnevnica, politika, masovna kultura, sistem zvezda, itd.

#### Literatura:

R.L. Goldberg, *Performance – Live Art 1909 to the Present*, Thames and Hudson, London, 1979.

H.M. Sayre, *The Object of Performance*, The University of Chicago Press, Chicago, 1989.

W.S. James, K. Macinnes (eds), *Performance Art: Into the 90s* (temat), AD no. 38, Academy Group Ltd, London, 1994.

#### PERFORMATIV

Performativni iskazi su iskazi čije se značenje ostvaruje njihovim izvršenjem (izgovaranjem, ispisivanjem i čitanjem). Analitički filozof J.L. Austin je zamisao performativa pokazao primerom: kada u hodu prolaznik gurne prolaznike i izgovori "Izvinite", on izvršava radnju izvinjenja. Od performativnih iskaza se ne očekuje prenos poruke, već učinak. Oni nisu ni istiniti ni lažni, ali da bi postigli očekivani učinak moraju biti izrečeni saglasno društvenim konvencijama (izgovaranja i prihvatanja izvinjenja). Za teorijsku psihoanalizu performativ svoj efekt smešta u polje Drugog: (1) subjekt se konstituiše kao subjekt čina izjavljivanja, (2) on nužno žrtvuje svoju slobodu pravilima sveta u kome deluje, (3) želja subjekta je želja Drugog, (4) performativom ne govori govornik, već institucija čije konvencije preuzima. U modernoj i postmodernoj umetnosti nastaju umetnička dela performativnog karaktera, a to znači dela koja nisu određena referencom ili unutrašnjom konstitucijom, već činom izvođenja ili činom recepcije. Za izvesne postmoderne teorije kaže se da su performativne ili teatralizovane, a to znači da značenja teorijskog diskursa nisu određena fiksnim lingvističkim značenjima (referenca, konvencija), već načinom pisanja, čitanja ili scenskog izvođenja teorijskog diskursa.

#### Literatura:

B. Wallis (ed), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings By Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.

P. Sloterdijk, *Mislilac na pozornici / Nietzscheov materijalizam*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.

S. Felman, *Skandal tijela u govoru – Don Juan s Austinom ili zavođenje na dva jezika*, MD, Zagreb, 1993.

#### PIKTURALNO

Pikturalno (slikovno) je materijalni i znakovni poredak na podlozi (papira, platna, zida) koji površinu određuje kao umetničku sliku. Pikturalno nastaje kada slikar manuelnim radom podlogu preobražava u površinu slike, tj. u materijalno-vizuelni poredak (stanje stvari i likovni efekat). U modernizmu pikturalno je ona ontološka suštinska karakterizacija slikarstva do koje se dolazi redukcijom i apstrahovanjem mimetičkog slikarstva, odnosno, ona ontološka suštinska karakterizacija slikarstva iz koje se izvodi svaki drugi efekat slikarstva. U postmodernizmu pikturalno je materijalna osnova besede slikarstva, a to znači svake produkcije otvorenih i nestabilnih značenja, smisla i vrednosti kulture posredstvom medija, institucije i artefakta slikarstva.

#### Literatura:

K. Grinberg, "Modernističko slikarstvo", 3+4 br. a, Beograd, 1978.

B. Rožar, "Uvod" i "Neka vprašanja o vedi o likovni umetnosti. Za teoriju produkcije likovnih formulacij", *Razprave Problemi* br. 98–99, Ljubljana, 1971.

#### PLURALIZAM

Pojam pluralizma u postmodernoj kulturi i umetnosti je više-značan, tako da se razlikuju sledeće naznake: (1) pluralna je ona kultura koja nema svoj istorijski smisao i zato eklektično prikazuje razlike i po istorijskoj i po geografskoj osi, (2) pluralna je ona civilizacija koja nije zasnovana na konzistentnom konceptu ili, na binarnom paru opozicija, na primer, hladnoratovska podela sveta, već na istovremenom postojanju međusobno nesvodivih društvenih, religioznih i kulturnih sistema, (3) pluralna kultura je ona koja je zasnovana na raskolu (différend), a to znači na nesvodivim i nerazrešivim razlikama i sporovima, a (4) u poetičkom smislu pluralizmom u umetnosti se nazivaju: (4a) postistorijska i eklektična dela koja nastaju spajanjem nespojivih ili različitih oblika izražavanja i prikazivanja (pluralizam nove predstave, neoekspresionizma, transavangarde), (4b) sinhrono postojanje različitih produkcionih sistema u umetnosti (u tom smislu se u američkoj kritici 70-e godine nazivaju pluralnom dekadom pošto je u njoj sinhrono i ravnopravno delovalo više različitih sistema umetnosti u rasponu od visokog modernizma preko konceptualne umetnosti i performansa do pojava slikarskih dekorativnih i eklektičnih postmodernizama ili semio medijskih praksi u okviru poststrukturalističke transgresije znaka), (4c) umetnički nomadizam (od kretanja umetnika među različitim medijima preko kretanja umetnika među različitim stilskim oblicima izražavanja ili, čak, ideologijama, do kretanja umetnika između različitih civilizacijskih sistem prikazivanja i identifikovanja umetnosti).

#### Literatura:

*Drawings: The Pluralist Decade*, 39th Venice Biennial, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1980.

Ž.F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo–jedinstvo, Novi Sad, 1988.

S. Gablik, "Pluralizam", *Moment* br. 16, Beograd, 1989.

Ž.F. Liotar, *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1991.

A.B. Oliva, *Priručnik za letenje*, Svetovi, Novi Sad, 1994.

#### POGLED

Teorijsko usredsređenije na prirodu, koncepte, status i funkcije pogleda u postmodernoj teoriji nastaje iz dva protivurečna pristupa problemima percepcije: (1) iz uočavanja dominacije vizuelne percepcije nad drugim oblicima recepcije – hegemonija vizuelnog i (2) iz uočavanja da se vizuelno pokazuje kao funkcija jezičkog, konceptualnog, fantazmatškog, tekstualnog, telesnog, itd. – grubo govoreći hegemonije jezika nad čulnim. U postmodernim teorijama se pogled pokazuje kao simptom posredstvom koga se u diskurzivnoj analizi identifikuje status subjekta i sveta, predstave i viđenja, znanja i posedovanja. U tehnološkom smislu se uočavaju suštinske razike između pogleda koji u manuelnoj praksi proizvodi predstvu (representations) na osnovu interpretativnih velikih metaterija kao što su hrišćanska teologija ili teorija perspektive od pogleda kamere (foto, filmske ili video) i, konačno, funkcija pogleda sa protezom u kibernetičkom sistemu kompjuterskih mreža. U fenomenološkom smislu pogled se identifikuje kao autonomna legitimna institucija odvojena od realnog tela i pogled kao deo mehanike i, zatim, egzistencije tela. U strukturalnom smislu pogled se posmatra kao optički i vizuelni fenomen, ali i kao efekat lingvističkog, semiotičkog i semio-loškog sistema. Zatim, posebna područja su pitanja nevizuelnih pojmova koji se metaforično centriraju posredstvom vizuelnih metafora. U kontekstu analize recepcije umetničkog dela razlikuju se pogled umetnika od pogleda posmatrača, ali, sasvim različit je i pogled koji dolazi iz dela (prikazani pogled, izraženi pogled, anticipirani pogled, poništeni pogled, fik-

cionalizovani pogled, doslovni pogled). Ako se fenomen pogleda analizira sa stanovišta teorijske psihoanalize, tada se govori i o pogledu drugog ("ja te vidim onako kako me ti gledaš") ili u domenu analize umetničkih dela se ukazuje na to kako delo /objekt/ dopušta pogled umetnika ili posmatrača i o fantazmu kao barijeri pogleda.

#### Literatura:

Norman Bryson, *Vision and Painting. Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, 1983.

J. Lacan, "Shiza oka i pogleda" iz Četiri temeljna pojma psihoanalize, Naprijed, Zagreb, 1986.

A. Zupančič, J. Ožbolt (eds), *Podoba Kristal (temat)*, Problemi Razprave, br. 3, Ljubljana, 1988

M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth Century – French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

Martin Jay, *Vračanje pogleda. Ameriški odziv na francusko kritiko okularocentrizma*, Filozofski Vestnik št. 1, Ljubljana, 1995.

A. Erjavec (ed), "The Seen" (Temat), Filozofski Vestnik št. 2, ZRC SAZV, Ljubljana, 1996.

#### POJAVA

Pojam pojava se identifikuje u diskursima teorije i istorije umetnosti najčešće na dva različita načina: (a) pojava i fenomen su sinonimi, a to znači pojava ili fenomen je ono što se pojavljuje pred čulima i telom i pojmovnost (predodžbenost) koja prati to pojavljivanje, i (b) pojavom se naziva događaj ili situacija u svetu umetnosti koja se izdvaja svojom specifičnošću (originalnost, drugačija interpretacija, inovacija, itd) iz opšteg miljea sveta ili istorije umetnosti, ali još nije oformljena u pokret, modu, tendenciju ili stil.

#### Literatura:

J. Denegri, B.Tomić (eds), *Dokumenti o post–objektnim pojavama u jugoslovenskoj umetnosti 1968–1973*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1973.

M. Damnjanović (ed), *Fenomenologija*, Nolit, Beograd, 1975.

#### POLIŽANROVSKO

Poližanrovskim se nazivaju pojave dekonstrukcije, relativizacije i prekoračenja žanra u umetničkim strategijama postmodernizma. Žanr (rod) označava pojedine vrste umetnosti (slikarstva, skulpture, filma, poezije, romana) s obzirom na tematiku: pejzažno slikarstvo, portretna skulptura, kriminalni film, porodični roman, itd. Poližanrovske modele određuje: (1) parodijsko i apсурdno oduzimanje motivacije žanru i pomeranje žanrovskog označivačkog postupka (iščašeni žanr), (2) prenošenje žanrovskog modela jedne umetničke discipline u drugu umetničku disciplinu, (3) uvođenje različitih žanrovskih karakteristika u osnovnu i polaznu žanrovsku shemu, i (4) sinhrono uspostavljanje odnosa prema žanru kao prvostepenom materijalu (umetnik je u konkretnom žanru) i kao metagovoru o žanru (umetnik izlazi iz žanra i žanr tretira kao jezik nižeg reda).

Pojedini postmoderni teoretičari izvesne fundamentalne diskurse zapadne kulture identifikuju kao žanr, tako da se o metafizičkim govori kao o jednom filozofskom ili, čak, književnom žanru. Na sličan način se kritički, istorijski ili bilo koji teorijski diskurs vidi kao konstituisanje žanra i ogledanje različitih drugih žanrova.

#### Literatura:

"Avtor / Žanr / Gledalec" (temat), Ekran št. 9, 10, Ljubljana, 1985.

M. Perloff (eds), *Postmodern Genres*, University of Oklahoma Press, Norman, London, 1988.

T. Brajović, *Poetika žanra*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

L. Hutcheon, *Poetika postmodernizma*. Svetovi, Novi Sad, 1996.

#### POST–ANTIFORMA

Post–antiformom se nazivaju: (a) pojave u kojima se sprovodi kritika, relativizacija i dekonstrukcija jakih tvrdih, oštrih formi (geštalta) modernizma, (b) pojave koje ostvaruju rimejk, simulaciju, korekciju ili retoričku rekonstrukciju pojava radikalnog enformela, procesualne umetnosti, hepeninga, siromašne umetnosti (arte povera), anti form umetnosti, earth worksa, (c) pojave koje nastaju kao imanentna kritika tvrdih oštrih formi (geštalta) produkcija modernizma posle postmodernizma u 90–im godinama, i (d) pojave koje nastaju kao realizacija metafizike besformnog kroz tematizacije horizontalnog modusa, upotrebe materijala u pred ili post formnom stanju, upotreba svetlosti kao svetlosti, rad sa energijom i vremenom.

#### Literatura:

M. Šuvaković, "Imanentna kritika forme. Marija Vauda", Dnevnik, Novi Sad, 26. jul 1995.

M. Šuvaković (ed), *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

J. Denegri, M. Šuvaković (eds), *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija*, ULUS, Beograd, 1996.

M. Šuvaković, J. Denegri (eds), *Retoričke figure devedesetih*, Dom omladine, Beograd, 1996.

M. Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.

#### POSTAVANGARDA

Postavangardom se nazivaju veoma različiti procesi u umetnosti poznog modernizma i postmoderne koji tematizuju, teorijski kritikuju, koriguju, citiraju, simuliraju, razvijaju ili intencionalno nastavljaju istorijske avangarde i neoavangarde. Razlikuje se nekoliko tumačenja postavangardi: (1) termin postavangarda se sinonimno upotrebljava terminu postmoderna i ukazuje se na povezanost avangardnih nekonzistentnosti i višeznačnosti sa postmodernim pluralizmom i fragmentarnošću, (2) postavangardom se nazivaju različite tendencije poznog modernizma koje ukazuju na istorijsku dovršenost avangardi i kraj jednog shvatanja pojmova progresa, odnosno, prelazak sa pozicija umetničke produkcije (modernizam) i umetničkog ponašanja (neoavangarda) na pozicije interpretacije umetnosti (umetnost kao teorija umetnosti, teorijska umetnost, teoretizacija umetnosti), (3) postavangardom se nazivaju oni postmoderni izrazi i produkcije koje citatno, kolažno, montažno i simulacijski istorijske avangarde postavljaju za objekt istraživanja, dekonstrukcije, eksplicacije simptoma ili uživanja (transavangarda, retrogarda, perestrojka umetnost, neokonceptualizam), i (4) različite inovativne, ekscesne, ironijske, kritičke i subverzivne prakse u okvirima postmodernizma (neo geo, simualcionizam, neekspresionizam, modernizam posle postmodernizma). Termin postavangarda se upotrebljava i za izvesne pojave u umetnosti poznih 20–ih i 30–ih godina XX veka koje nastaju imanentnom kritikom i autodestrukcijom avangardnog projekta i intermedijalnosti (povratak figuraciji, fikcionalnom, dekorativnom).

#### Literatura:

Benjamin H. D. Buchloh, "Figures of Authority, Ciphers of Regression...", *October* no.16, 1981.

M. Susovski, "Postavangardizam", *Moment* br. 10, Beograd, 1988.

M. Šuvaković, "Postavangarda", *Dnevnik*, Novi Sad, 23. februar, 1994.

M. Šuvaković, "Avangarda" iz *Postmoderna (73 pojmaj)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

#### POSTISTORIJSKO

Postistorijskim se naziva epoha postmoderne pošto se ona ne zasniva na progresivnom razvoju, projektu napretka ili ostva-

rivanja otkrivanja novog ili istorijskom kretanju. Po nekim autorima kraj istorije je ostvaren time što se došlo do pobeđe poznog kapitalizma i njegove tehnologije, odnosno, liberalne aistorijske ideologije aktuelnosti (hipersadašnjosti), po drugim autorima postistorijsko doba je nastupilo zato što se izgubila nit povezanosti sa izvorom duha, kulture ili umetnosti i time je nastupilo vreme neutemeljenog relativizma i arbitrarnog pluralizma, po trećim autorima postistorijsko doba umetnosti je nastupilo zato što umetnost više nema svoj istorijski cilj koji je ostvaren u poznom modernizmu dematerijalizacijom umetničkog dela ili preobražajem čulnog umetničkog (ili estetskog) u teorijsko ili filozofsko, odnosno, po četvrtima, postistorijsko doba je posledica uspostavljanja konačne arbitarnosti koja je uočena prvo na poretku znaka (Saussureov pojam znaka) i zatim, u poststrukturalizmu (teorija) i poznom kapitalizmu ili postsocijalizmu (društvo) postavljena kao osnovna odrednica svih društvenih, intersubjektivnih, ekonomskih, itd. odnosa, a po petim autorima postistorijsko označava svet (društvo i njegov veštački ambijent) koji se zasniva na zavodjenju, uživanju i simulaciji. Postistorijsko doba se vidi kao doba u kome je sve aktuelno i retro, odnosno, doba u kome je istorija sinhronijski dostupna aktuelnosti i njenom eklektičnom uživanju u kombinovanju i rekombinovanju tragova istorije. Po Arthuru Dantou u postistorijskom dobu postoji umetnost, ali ona nema orijentisan istorijski razvoj, to je umetnost tranzitnog perioda između dve ili više istorijskih epoha.

#### Literatura:

- T. Lušić (ed), *Umetnost i katastrofa*. Transavangarda (temat), Gradina br. 4, Niš, 1984.  
 A. Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.  
 E. Heartney, "Arthur Danto. Beyond the Brillo Box. Interview", *Art Press* no. 214, Paris, 1996.

#### POSTKRITIKA

Postkritikom se naziva teorijski diskurs umetničke kritike u postmodernoj epohi: (1) koji više nije zasnovan na institucionalnoj i epistemološkoj autonomiji identifikacije, selekcije, deskripcije, objašnjenja i interpretacije, već na postkritičkom uživanju, zavodjenju, opscenom doživljaju i opčinjenosti između umetnika, umetnosti, dela i kritike, (2) koji je zasnovan na dekonstrukciji konzistentnih metajezičkih procedura kritičke identifikacije, selekcije, deskripcije, objašnjenja i interpretacije, pri tome, dekonstrukcija se ostvaruje prodorom prvostepenog jezika, ili, čak označitelja, u metajezik (kritika preuzima jezičke funkcije i efekte prvostepenih praksi: govora umetnika, posmatrača, književnika) i fragmentiranjem univerzalne systemske teorije (teorije kao metajezika i kao naučnog sistema) na fragmentarne teorije za jednonamensku ili višenamensku upotrebu, (3) koji je zasnovan na korektivnom ili retorički pojačavajućem prikazivanju kritike i istorijskih diskursa kritike posredstvom citatno-kolažnih i montažnih tehnika stvaranja eklektičnog glasa kritike ili opsesivnim opredeljivanjem za jedan oblik kritičkog izražavanja i prikazivanja, i (4) postkritika na delu označava, pre svega, one oblike ponašanja i izražavanja kojima kritičar oponaša ili prikazuje ponašanje i izražavanje subjekata masovne kulture (histerik-posmatrač, zvezda, fan-fetišista, itd.)

#### Literatura:

- A.B. Oliva, "Postkritika" iz "Postmodernizam" (temat), *Republika* br. 10–12, Zagreb, 1985.  
 G. Ulmer, "Predmet post-kritike" iz *Postmodernizam* (temat), *Republika* 10–12, Zagreb, 1985.  
 J. Denegri, "Uputstvo za prolaz kroz mentalni prostor kritike", iz A.B. Oliva, *Priručnik za letenje*, Svetovi, Novi Sad, 1994.  
 M. Šuvaković, "Kritika kao mašina želje. A.B. Oliva Priručnik za letenje", *Dnevnik*, Novi Sad, 28. septembar 1994.

#### POSTMODERNA

Postmoderna je post-hladnoratovska internacionalna kultura svojstvena za post-tehnološko, informacijsko i semiotičko društvo. Identitet postmoderne se ne utvrđuje smenom paradigmi (moderna postmodernom paradigmom), već stanjem kulture koje jeste nova paradigma, ali i mimezis istorijskih primera formacija kulture. Post-hladnoratovsku političku situaciju karakteriše popuštanje blokovske podele (SAD – SSSR), kriza i slom realsocijalizma, dominacija jedne supersile (SAD), evropska politička i ekonomska integracija, buđenje političkog neokonzervativizma, buđenje nacionalizama u Istočnoj Evropi i trećem svetu. Postmodernu kulturu karakteriše nestajanje ideoloških totalitarnih sistema i prevlast potrošačkih i informacijskih modela birokratskog i tehnokratskog upravljanja društvom. Postmoderna kultura je pluralistička u tom smislu što je zasnovana na sinhronicitetu mnoštva raskola: prisutnosti raznorodnih makro-sistema legitimnosti (poznati kapitalizam prvog sveta, postsocijalizam drugog sveta i postkolonijalne kulture trećeg sveta), ali i na naglašenoj dilijenciji svake individue (raspad porodice, narušavanje seksualnih razlika, učestvovanje u javnom životu posredstvom kompjuterskih mreža). Postmodernu kulturu karakteriše pluralno i nekonzistentno postojanje nesvodivih razlika.

#### Literatura:

- H. Foster (ed), *Postmodern culture*, Pluto Press, London, 1983.  
 R. Iveković (ed), "Interes i razlika" (temat), *Filozofska istraživanja* br. 16, Zagreb, 1986.  
 "Postmodernizam" (temat), *Republika* 10–12, Zagreb, 1985.  
 Ž.F. Liotar, "Postmoderno stanje", *Bratstvo-jedinstvo*, Novi Sad, 1988.  
 "Postmoderna aura" I–V (temati), *Delo*, Beograd, 1989–1991.  
 J.F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci – Pisma 1982–1985*, August Cesarec, Zagreb, 1990.  
 L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1991.  
 M. Šuvaković, *Postmoderna (73 pojm)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.

#### POSTMODERNIZAM

Postmodernizam je naziv za umetnosti koje su: (1) kritika anomalija i dogmi modernističke ideologije i umetnosti (konceptualna umetnost, semio umetnost poststrukturalizma), (2) anahronistički i retrogradni povratak na predmodernističke ili ranomodernističke stadijume zapadne umetnosti (renesansno slikarstvo, barokni tekst, romantičarski model umetnika), (3) produkcija stilova, pokreta i individualnih učinaka umetnika kao postistorijskih modela premošćenja modernizma i neprozirne budućnosti kraja epohe-civilizacije (transavangarda, neoromantizam, neokspresionizam), (4) zasnivanje simulacionističkih estetika i produkcije (simulacionizam, neokonceptualna umetnost, neekspresionizam, hipertekstualnost) kao umetnosti posttehnološkog, informacijskog i semiotičkog društva, i (5) preispitivanje, provociranje i korigovanje modernizma iz asimetrične tačke gledišta postmoderne, govori se o modernizmu posle postmodernizma (britanska nova skulptura, beogradska skulptura i slikarstvo 90-ih, jezička poezija, metaproza).

#### Literatura:

- L. Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, Routledge, London, 1991.  
 F. Jameson, *Postmodernizam*, *Analecta*, Ljubljana, 1992.  
 M. Šuvaković, "Postmoderna i postmodernizam" iz *Postmoderna (73 pojm)*, Narodna knjiga, Beograd, 1995.  
 I. Hasan, "Pristup pojmu postmodernizma", *Polja* br. 400, Novi Sad, 1996.  
 L. Hutcheon, *Poetika Postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996.

M. Šuvaković, "Kontraverze postmodernizma", Dnevnik, Novi Sad, 5. februar 1997.

### POST-POSTMODERNA

Termin post-postmoderna ukazuje na imanentne (auto)kritike, subverzije, dekonstrukcije, odbacivanja i korekcije eklektičnog postmodernizma zasnovanog na manuelnoj produkciji umetničkog dela u ime nove tehnologije i tehnoloških sistema (hipertehnologija, hiperrealnost, simulacija, medijska kultura, biopolitika, kiberestetika). Termin post-postmoderna, ne bez ironije, ukazuje na medijske (prikazivačke, produkcione) moći postmoderne kulture da samu sebe tehnomedijiski multiplicitira i retorički pojačava do predstave predstave. Pojave post-postmoderne i modernizma posle postmodernizma su sinhronne reakcije postmoderne kulture na postistorijski eklektizam postmoderne umetnosti i kulture.

#### Literatura:

M. Šuvaković, "Figure i transfiguracije teorije: umetnost u doba teorije i teorija medija", Transkatalog br. 1, Novi Sad, 1995.

M. Šuvaković, "Post-postmoderna". Revizije i korekcije, Transkatalog br. 2-3, 4, 5, 6-7, Novi Sad, 1995-1996.

### POSTSLIKARSKA APSTRAKCIJA

Postslikarska apstrakcija (post-painterly abstraction) krajnji je reduktivni stupanj evolucije apstraktnog ekspresionizma koji se zasniva: (1) na autokritici romantičnog i egzistencijalističkog stava pionira apstraktnog ekspresionizma Pollocka, Newmana, Rothka, (2) na redukciji gestualne strukture plohe slike na monohromnu površinu ili strukturu na površini sa jasnim razlikovanjem podloge i strukture, koja može biti gestualna ili geometrijska, i (3) na preispitivanju granica slikarstva, tj. slike kao površine (slike kao slike) i slike kao predmeta (slike objekta, oblikovana platna).

#### Literatura:

C. Greenberg (ed), Post-Painterly Abstraction, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1964.

J. Denegri, "Nova apstrakcija, primarne strukture" iz "Aspekti i alternative posleratnih pokreta od enformela do siromašne umetnosti", Umetnost br. 21, Beograd, 1970.

M. Šuvaković, "Nekonstruktivizam i nova geometrija 60-ih", Dnevnik, Novi Sad, 30. mart 1994.

J. Denegri (ed), Clement Greenberg. Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti, Prometej, Novi Sad, 1997.

### POSTSOCIJALIZAM

Postsocijalizam je postmoderno stanje bivših realsocijalističkih društava/država. Ono se opisuje kao tranzitni (prelazni) period između birokratskog realsocijalističkog društva i liberalnog tržišnog poznog kapitalizma. Postsocijalizam karakteriše, pre svega, paradoksalni spoj različitih društvenih sistema i oblika proizvodnje i potrošnje. Načelno, u pitanju je odnos realnog društvenog poretka (suočenje institucija realsocijalizma i poznog kapitalizma) i fikcionalnog društvenog poretka (suočenje oblika prikazivanja predmodernih izvora nacije i društva, preskočenih cenzurisanih faza modernizma u periodu realsocijalizma i nedostignutih oblika potrošnje ili uživanja poznog kapitalizma). U umetničkom smislu postsocijalizam karakterišu četiri globalna sistema prikazivanja: (a) umetnost koja je jednostavnom realsocijalističkih ideoloških moći (fantazma), a to znači neka vrsta subverzivne produkcije pogrešnog smisla kao u perestrojka umetnosti, ciničkom realizmu ili retrogardu, (b) povratak na predmoderne ili ranomoderne forme izražavanja utvrđene u realizmu, romantizmu i neoklasicizmu, odnosno, socijalističkom realizmu, fašističkoj i nacionalsocijalističkoj umetnosti – ove pojave je grubo moguće identifikovati kao nacionalrealizam, (c) asimetrično korektivno preispitivanje

modernističkih formacija koje su izostale ili su bile tek površno naznačene u nacionalnoj istoriji umetnosti tokom realsocijalizma, i (3) pojave koje prate i saučestvuju sa pojavama na transnacionalnoj sceni, pre svega, prvog sveta postmoderne.

#### Literatura:

A. Ross (ed), Between Spring and Summer: Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism, The MIT Press, Cambridge Mass, London 1991.

E.E. Berry, K. Johns, A. Miller-Pogačar, "Postcommunist Postmodernism. An Interview with Mikhail Epstein", Common Knowledge vol. 2 no.3, New York, 1993.

J. Denegri, "Umetnost u oskudnom vremenu", Projekta(r)t br. 3, Novi Sad, 1994.

A. Erjavec, "Drugi svet" iz K podobi, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996.

### POSTSTRUKTURALIZAM

Poststrukturalizam je naziv za više teorijskih i filozofskih škola (semilogija, dekonstrukcija, teorijska psihoanaliza, teorija teksta, kritika društvenih praksi označavanja, teorija rizoma, teorija simulacija, teorija medija) nastalih kritikom i evolucijom strukturalizma od kasnih 60-ih godina do danas. Razvoj poststrukturalizma karakterišu tri etape: (1) francuski poststrukturalizma autora okupljenih oko časopisa Tel Quel (1960-1982), časopisa Critique i časopisa Peinture. Cahiers théoriques (1971-1982), (2) poststrukturalizam kao internacionalna ili transnacionalna kritička teorija umetnosti i kulture 70-ih godina, odnosno, kao preovlađujući univerzitetski diskurs druge polovine 70-ih, 80-ih i 90-ih godina, i (3) poststrukturalizam kao internacionalna ili transnacionalna teorija postmodernizma od kraja 70-ih godina. Pojedini autori poststrukturalizmom nazivaju recepcije evolucija francuskog strukturalizma i reakcije na njih u nefrancuskim sredinama, pre svega u Engleskoj i SAD.

#### Literatura:

Filozofija skozi psihoanalizo, Analecta, Ljubljana, 1984.

A. Easthope, British Post-Structuralism. Since 1968. Routledge, New York, 1991.

### POZNI KAPITALIZAM

Poznim kapitalizmom nazivaju se društva i kulture takozvanog prvog sveta (Zapadna Evropa, Severna Amerika, pacifički bazen), a njih određuju: (a) sinhronijsko umesto dijahronijskog, (b) kontinuum proizvodnje, razmene i potrošnje robe i informacija, (c) dominantna uloga masovne kulture kao nadterminacije svakodnevice, politike, uživanja, potrošnje, zabave, (d) zamena internacionalne (hegemonijske) kulture transnacionalnim komunikacijskim i nomadskim odnosima po uzoru na transplanetarnu mrežnu komunikaciju i transnacionalnu i multinacionalnu ekonomiju, (f) decentriranje i slabljenje političkog subjekta, koji postaje subjekt potrošnje vrednosti, uživanja fikcionalnih objekata želje i masovne zabave koja se vremenom preobražava u mrežnu komunikaciju (safe sex, kiberestetika, interaktivni odnosi), (g) preobražaj građanskog društva u sistem anonimnog birokratskog i tehnokratskog upravljanja od proizvodnje preko informatike do biopolitike ili multikulturalnih međusobno neuporedivih zajednica. Pozni kapitalizam u Sjedinjenim Američkim Državaama je paradigmatički primer tehnosimulacijske produkcije realnosti. Tipični oblici umetničkog rada su tehnoumetnost interaktivne komunikacije i zabave, neokonceptualna umetnost prividnog auto-kritičizma i umetnost multikulturalizma (transcendiranog i socijalizovanog pluralizma). Pozni kapitalizam u Zapadnoj Evropi nastaje na paradoksalnom spoju visoke tehničke produkcije realnosti i mimezisa istorijskih predstava realnosti u evropskoj tradiciji (imperijalnost, kolonijalizam, dekadencija), a tipične



forme umetničkog izraza su instalacija i ambijenti koji su izvedeni iz retroslikarskih formulacija transavangarde, neobaroka, neоекspresionizma, itd. Pozni kapitalizam u pacifičkom bazenu je ekstatički, hedonistički i zavodnički spoj tehnologije i egzotike u jednoj do sada neviđenoj retoričko eklektičnoj produkciji hiperrealnosti. Idealna umetnost ovakvog sistema je umetnost kiborga ili tela dovedenog do mašinske savršenosti i mašinske savršenosti do telesne prisutnosti (postojanja). Pozni kapitalizam multiplicira svoje idealne predstave (hiperrealnosti) pokazujući kako se pojam društvenog konflikta gubi u jezičkim igrama anonimne tehno-birokratije ili ekstatičke potrošnje značenja, smisla, vrednosti i oblika prikazivanja. Po Guy Debordu predstava (image) je postala krajnji oblik robnog postvarenja.

#### Literatura:

F. Jameson, "Postmodernizam ili kulturna logika kasnog kapitalizam" iz "Moderna i postmoderna" (temat), Kulturni radnik br. 3, Zagreb, 1985.

T. Eagleton, "Capitalism, Modernism and Postmodernism", New Left Review no. 152, 1985.

G. Debord, Comments on the Society of the Spectacle, Verso, London, 1990.

F. Jameson, Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism, Verso, London, 1991.

#### POZNI MODERNIZAM

Poznim modernizmom naziva se umetnost kasnih 60-ih i ranih 70-ih godina u kojoj dolazi do kritike autonomije umetnosti visokog modernizma kroz razvijanje intermedijalnih, intertekstualnih i interslikovnih produkcija u književnosti, muzici, filmu, likovnim umetnostima i pozorištu. U književnosti nastaje francuski novi roman (nouveau roman), u muzici post-kejdžovska minimalna muzika, u filmu francuski novi talas, u likovnim umetnostima postobjektna umetnost, a u pozorištu ambijentalno pozorište. U okvirima umetničke prakse nastaju teorijske produkcije čiji je cilj da pokažu da teorija nastaje u domeni nemoći umetnosti visokog modernizma (konceptualna umetnost), odnosno, da je slikarstvo efekat posredovanja teksta (Peinture – Cahiers théoriques: Marc Devade, Louis Cane). Zamisao posredovanja teksta se razrađuje na sledeći način: (a) slikarstvo i nije moguće bez teksta, gledajući unazad, tekst je taj koji stvara umetnost slikarstva, pa to važi i za tradicionalno slikarstvo koje uprkos svojim pretenzijama ne ukazuje na realnost, već na tekst, posebno na religiozni tekst, i (b) teorija se nije razumevala kao primereno objašnjenje rada, već kao paralelno i istovremeno ponašanje u odnosu na slikarski rad.

#### Literatura:

P. Rodgers, "Toward a Theory Practice of Painting in France", Artforum, New York, April 1979.

C. Harrison, Essays on Art&Language, B. Blackwell, Oxford, 1991.

J. Denegri, "Situacija prelaza. Kasna Moderna-Postmoderna. Umetničke prakse sedamdesetih i osamdesetih godina", Košava br. 12 i br. 13, Vršac, 1993, 1994.

#### PREDSTAVA

Predstava (image, representation) sistem je materijalnih i značenjskih odnosa koji prikazuje nešto (realno, fikcionalno) za nekog. Predstava se definiše kao mentalna predstava (unutrašnje predočavanje mogućeg ili aktuelnog sveta), manuelna predstava (predstava realizovana radom ruku u mediju slikarstva, skulpture, itd), diskurzivna ili verbalna predstava (posredna predstava mogućeg ili aktuelnog sveta govorom ili pismom, lingvistička predstava), semiotička i semio-loška predstava (posredna predstava mogućeg ili aktuelnog

sveta znacima ili znakovnim strukturama /tekstovima/ različitog porekla), tehnomedijska predstava (danas se najčešće misli na ekranske /audiovizuelne/ predstave ili složene kibernetičke sisteme anestetskog prikazivanja).

#### Literatura:

J.L. Schefer, Scénographie d'un tableau, Seuil, Paris, 1969.

B. Rotar, "Uvod" i "Neka vprašanja o vedi o likovni umetnosti. Za teoriju produkcije likovnih formulacij", Razprave, Problemi br. 98-99, Ljubljana, 1971.

A. Erjavec, K podobi, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996.

#### PRIKAZIVANJE

Prikazivanje (depiction, representation) je strukturalni, epistemološki, semantički i tehnički postupak stvaranja ili proizvodjenja umetničkog dela koje se vizuelno i optički odnosi (referira) na realni ili fikcionalni objekt, biće, situaciju ili događaj. U strožem teorijskom smislu kaže se da vizuelno delo prikazuje nešto, ako je to nešto njegova referenca (ono spoljašnje delu na šta se delo odnosi svojim izgledom, strukturalnim odnosima elemenata i potencijalnim značenjima). Referenca može biti realna referenca (objekt realnog sveta) ili fikcionalna referenca (fikcionalni objekt fantazije, teksta, filma, teatra, teorije). Slikarsko delo prikazuje realni ili fikcionalni objekt, biće, situaciju ili događaj tako što ga pokazuje, opisuje ili označava.

#### Literatura:

B. Wallis (eds), Art After Modernism: Rethinking Representation, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

F. Schier, Deeper into pictures – An essay on pictorial representation, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

V. Božičević, Riječ i slika – Hermeneutički i semantički pristup, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990.

C. Owens, Beyond Recognition – Representation, Power and Culture, University of California Press, Berkeley, 1992.

#### PROJEKAT

Projektom se nazivaju: (a) zamisli, opisi i instrukcije za realizaciju umetničkog dela (konstruktivizam, neokonstruktivizam, kinetička umetnost, procesualna umetnost, ambijentalna umetnost, performans, tehnumetnost), pri tome realizaciju može izvesti sam autor, slučajni saradnici ili saučesnici i tehničari, (b) zamisli, opisi, instrukcije, objašnjenja i interpretacije umetničkog dela koje može biti realizovno na osnovu toga, ali i ne mora, tada je sam projekat umetničko delo (konceptualna umetnost). (c) dokumenti o izvedenom umetničkom delu koje je iz nekog razloga nedostupno direktnoj recepciji (nevidljivo umetničko delo, dela realizovana na nepristupačnim mestima ili izvan institucija sveta umetnosti, itd), (d) zamisli jednog broja umetničkih radova koji čine celinu i koje treba konceptualno objediniti, (e) program rada i delovanja umetnika, grupe ili pokreta (steitment, manifest, projekat), (f) zamisao konstituisanja, promene, korekcije, razvoja umetnosti, kulture i društva (moderni projekat), (g) fragmentarne zamisli koje se odnose na izvesne životne aktivnosti, oblike delovanja, koncepcije društva ili svakodnevice, drugim rečima, jednokratne zamisli koje važe za specifične uslove primene ili prikazivanja ili izražavanja, (h) projekat se pojavljuje i kao mogućnost (sredstvo) individualnog ispitivanja realnosti u vremenu kada individuum više nema poverenja u mogućnosti suočenja sa realnošću posredstvom politike, nauke, filozofije.

U eklektičnom postmodernizmu kasnih 70-ih i ranih 80-ih je zamisao projekta odbačena ili, kod izvesnih autora, dekonstruisana. Umesto projekta pojavljuju se koncepti mape, rizoma, stanja, želje, uživanja, zavođenja, premeštanja,

nomadizma, odlaganja, mimezisa mimezisa, itd. Sredinom 80-ih pojavljuju se prve reakcije na odsutni, odloženi ili odbačeni projekt, na primer, kod Ješe Denegrija: "Možda je tačno da umjetnost koja danas nastaje još uvijek ne pripada perspektivi projekta, ali je sasvim izvjesno da ne potpada ni pod okrilje pukog prepuštanja sudbini,..." ili kod Filiberta Menne: "Posljednjih godina umetnik pokazuje da hoće da izađe iz tog podaničkog stanja, suprotstavljajući nostalgiji prema prošlosti praksu umetnosti shvaćene još jednom kao ukorenjenost u sadašnjosti i traganje za novim. A to na svoj način implicira hipotezu o mogućnosti ideje projekta i konstrukcije." ili tokom prve polovine 90-ih godina se intuicija, intencija ili sklonost ka projektu pojavljuje i kod autora koji su sprovodili tokom 70-ih i 80-ih dekonstrukciju projekta, kao, na primer, kod Achille Bonito Olive: "Primećujem da postoji jedan suptilni, tihi povratak umetnosti kao projektu. Ne verujem, dakle, u umetnost koja citira prošlost, već u umetnost koja počinje da hipotezira mogućnost budućnosti."

#### Literatura:

J. Denegri, "Umjetnost – kritika usred osamdesetih" iz *Umjetnost – kritika usred osamdesetih*, AICA – Collegium artisticum, Sarajevo, 1986.

F. Menna, *Moderni projekat umetnosti*, Press Express, Beograd, 1992.

Dobrića De Negri, "Achille Bonito Oliva. Umetnost kao otvoreno polje mogućnosti", *Projekta(r)t* br. 4, Novi Sad, 1994.

#### PROJEKAT MONDRIAN

Projektom Mondrian nazivaju se dve izložbe održane 1992. godine, a posvećene delu *Pieta Mondriana*. Izložbe su realizovali slikari Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević i Zoran Naskovski u saradnji sa kritičarem Ješom Denegrijem. Pristup Mondrianovom delu u njihovom radu je ostvaren kroz modele evociranja i iniciranja modernističke problematike: (1) postavljena je ideja umetničkog rada kao projekta u postmodernim uslovima, čime je naznačen obrt od eklektičnog ka projektovanom i od mekog ka jakom subjektu, odnosno, od meke ka strogoj misli, i (2) uspostavljeni odnos prema istorijskom primeru nije tematizujući citatno-kolažno-montažni pristup prikazivanja Mondrianovih pikturalnih, kompozicionih ili idejnih uzoraka, već rad sa principima produkcije (komponovanja) modernističkog dela. Njihova istraživanja su bila usmerena i na druga modernistička rešenja, pre svega, monohromija i minimalna kompozicija kod Newmana, Rothka, Rymana.

#### Literatura:

J. Denegri, predgovor katalogu *Mondrian 1872–1992*. Naskovski, Pilipović, Dimitrijević, Galerija SKCa, Beograd, 1992.

J. Denegri, predgovor katalogu *Mondrian 1872–1992*. Naskovski, Pilipović, Dimitrijević, Savremena galerija centra za kulturu Olga Petrov, Pančevo, 1992.

M. Švaković, "Ka tvrdom modernizmu. Projekat Mondrian. Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević i Zoran Naskovski" iz *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.

#### PROSTORNI TEKST

Prostornim tekstom se naziva prostorna struktura, prostorna postavka (instalacija) ili raspored elemenata (slika, skulptura, objekta, ready madea, fotografija, ekrana, pisanih tekstova) koji artikulišu sam prostor, optičko-vizuelni kontinuum diskontinuum i proizvode izvesna prostorna značenja, smisao i vrednosti.

#### Literatura:

M. Švaković (ed), *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

J. Denegri, uvodni tekst u katalog *Dragomir Ugren, Mücsarnok*, Budapest, 1997.

#### PROSVETITELJSTVO

Prosvetiteljstvom (dobom razuma) imenuje se društvena, kulturna, teorijska i umetnička situaciju u Francuskoj i, šire, Evropi, u XVIII veku, a koja se zasnivala na progresivnim, racionalnim, učenim i liberalnim idejama koje su vodile buržoaskoj revoluciji. To je vreme kada se konstituišu pojmovi i doktrine empirizma, naturalizma i materijalizma koje se suprotstavljaju klerikalizmu i u širem smislu hrišćanskom pogledu na svet. Kant o prosvetiteljstvu piše kao izlazu. Prosvetiteljstvo ukazuje na zamisao sadašnjeg koje se suprotstavlja pojmu prošlog ili tradicije, čineći mogućim i istorijsko. Zato se danas pojam prosvetiteljstva identifikuje kao široki epohalni zahvat koji nadilazi francusku kulturu i općtva evropski horizont moderne. Po Maxu Weberu u prosvetiteljstvu dolazi do raspada jedinstvenog hrišćanskog pogleda na svet i stvaranja posebnih autonomnih društvenih institucija koje tretiraju područje istine (nauka), normativne ispravnosti (pravo i politika), autentičnosti i lepote (umetnost). U prosvetiteljstvu se formiraju posebne discipline kao što su estetika, kritika, teorija i istorija umetnosti. Pojam prosvetiteljstva kao kulturne paradigme i kao projekta društvenog, kulturnog i umetničkog razvoja je jedna od suštinskih tematizacija postmodernih teorija i rasprava značenja, smisla i vrednosti modernosti i u odnosu na nju formiranih pozicija postmodernosti.

U žargonu se pridev prosvetiteljski upotrebljava za diskurse koji se zasnivaju ili na zamisli objašnjenja/tumačenja (podučavanja) ili za one tendencije postmodernističke teorije koje kompleks moderna-postmoderna objašnjavaju i interpretiraju pozivanjem na prošiveni bod (point de caption) prosvetiteljstva XVIII veka.

#### Literatura:

T.W. Adorno, M. Horkheimer, *Dijalektika prosvetiteljstva*, V. Masleša, Sarajevo, 1974.

V. Burgin, "Diderot, Barthes, Vertigo" iz V. Burgin, J. Donald, C. Kaplan (eds), *Formations of Fantasy*, Methuen, London, New York, 1986.

J. Habermas, "Modernost – jedan necelovit projekt" iz *Umetnost i progres*, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988.

M. Fuko, "Šta je prosvetiteljstvo?", *Treći program RB* br. 102, Beograd, 1995.

#### PROTIV INTERPRETACIJE

Jedan od stavova kritike i teorije umetnosti na kraju 60-ih godina bio je da treba odbaciti, kritikovati ili destruisati interpretativnu moć kritike, teorije i istorije umetnosti, kao i estetike ili filozofije umetnosti. Razlozi za ovo leže u revolucionarnom naporu da se dođe do same doslovne prisutnosti i dejstva umetničkog dela i umetnosti, da se prekorači prag metaforičke moći prikazivanja umetnosti i da se umetnost pokaže u svom doslovnom izgledu artefakta, značenja, oblika života i društvenosti. Pojam je uvela i razrađivala američka teoretičarka Suzan Sontag. Nasuprot ovakvim stavovima doslovnosti stajala su uverenja analitičke estetike, hermeneutike (Ricoeur), strukturalizma i poststrukturalizma, da ne postoji doslovno umetničko delo, već da je ono uvek načinjeno kao interpretacija i da je povezano (intertekstualno) sa drugim interpretacijama kulture.

U postmodernoj se takođe pojavljuje zamisao koja se može označiti sintagmom 'protiv interpretacije'. Pri tome, tu ne postoji težnja ka doslovnosti recepcije umetničkog dela i umetnosti kao u poznom modernizmu, već eksplicitan teorijski stav da je svaka interpretacija pogrešna i opterećujuća nužnost koju treba dekonstruisati (razlagati, omekšavati, odlagati, uvoditi u igru kombinatoriku razlika, višeznačnosti, mekih izraza, odloženih značenja). Priznaje se nužnost interpretacije (metajezickog horizonta), ali se ona shvata kao izraz moći, represije i dogmatskog nametanja modernističkog reda ili racionalnosti. Metajezickoj interpretaciji se suprotstavljaju diskursi koji pokazuju proboj od metajezika ka prvostепенosti privatnog, književnog, medijskog, političkog ili polnog glasa (pisanja o umetnosti). Paradoks postmodernog antiteorijskog stava ili stava imenovanog kao 'protiv interpretacije' je u tome što je on jedino moguć kao teorijski stav i interpretacija (jedan pojedinačni projekt za posebnu namenu).

#### Literatura:

- S. Sontag, *Against Interpretation*, Dell, New York, 1979.  
 P. De Man, *Resistance to Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1986.  
 D. Carroll (ed), *The States of Theory. History, Art and Critical Discourse*, Stanford University Press, Stanford, 1994.  
 M. Frank, *Kazivo i nekazivo – Studije o nemačko-francuskoj hermeneutici i teoriji teksta*, Naklada MD, Zagreb, 1994.

#### PULS

Pulsom, Rosalind Krauss i Yve-Alain Bois nazivaju vremensku komponentu umetničkog rada. Dok je iz visokog modernizma vremenska komponenta isključena kao fenomen različit od fenomena pikturnalnog ili skulpturalnog, odnosno, kao svojstvo teatralizacije naspram modernističke autokritike i autonomije dela, u rubnim ili radikalnim primerima modernizma fenomen vremena je uveden u umetničku praksu na veoma različite načine: (a) nepostojanost izvesnih dela enformela, procesualne umetnosti, antiforme i siromašne umetnosti u vremenu, (b) uvođenje performativnih akata na očekivanom mestu komada (artefakta) od Duchampovog ponašanja ("Tonsure", 1921) preko Pollockovog čina slikanja (dripping) do hepeninga i performansa 60-ih i 70-ih godina, (c) stvaranje dela koja rade sa fenomenom pokreta, kretanja, pulsa, udara, itd. (od Duchampovih Rotoreljefa preko kinetičke umetnosti do radova sa energijom procesualne umetnosti), (d) rad sa diskontinuitetima perceptivnog polja (vidljivo-nevidljivo, vizuelno-nevideno, viđeno-nevizuelno, itd.), (e) funkcija brzine koja menja perceptivno polje i objekt čvrste forme (jasnog geštalta) čini da izgleda kao besformni efekat materije energije u predoblikovnom stanju, (f) različite optičke vizuelne iluzije koje remete identitet objekta, odnosa statično-dinamično, plošno-trodimenzionalno, (g) uspostavljanje analogija između optičkog pulsa i seksualnog pulsa, dišnogski rečeno između "opsesivne pulsacije" i "kopulatornog kretanja".

#### Literatura:

- R. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1993.  
 Y.A. Bois, R. Krauss, *l'informe. mode d'emploi*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1996.

#### RADIKALNA ISTORIJA

Radikalnom istorijom se nazivaju: (a) istorizovane pojave u umetnosti koje preispituju povesne, ideološke, semantičke, poetičke i estetičke granice, efekte, smisao i vrednosti svog postojanja kao umetnosti, (b) koncepcije koje istoriju vide kao sistem radikalnih ili suštinskih promena, revolucija ili katastrofa, (c) koncepcije istorije povezane sa radikalnim teorijama

politike, kulture i umetnosti, i (d) problematizacije same istorije, istorije kulture, istorije teorije i istorije umetnosti kao oblika proizvodnje značenja, smisla i vrednosti.

#### Literatura:

- L. Baxandall (ed), *Radical Perspectives in the Arts*, Penguin Books, England, 1972.  
 C. Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism, Criticism, Realism – Alternative Context For Art*, Harper and Row, London, 1984.  
 C. Harrison, P. Wood (eds), *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 1993.  
 J. Denegri, M. Šuvaković (eds), *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija*, ULUS, Beograd, 1996.

#### RADIKALNI MODERNIZAM

Radikalnim modernizmom naziva se modernistička umetnost koja: (1) ukazuje kritički, eksperimentalno, subverzivno i analitički na svoje granice i moći, (2) postavlja istorijski projekt promene umetnosti, kulture i društva i (3) ukazuje na to da umetnost postoji kroz interakciju sa politikom ili egzistencijom. Radikalna umetnost se zasniva na uverenjima da umetnost poseduje estetski, moralni i politički prevratnički potencijal. Pojam radikalnog modernizma se identifikuje najčešće sa pojmom avangarde, mada se izvesni umetnici kao što su Paul Klee, Jackson Pollock, Barnett Newman, Ad Reinhardt i Robert Rauschenberg mogu smatrati radikalnim modernistima, a da pri tome nisu u istorijskom smislu avangardni ili neoavangardni umetnici.

#### Literatura:

- H. Rosenberg, *The Tradition of the New*, Grove Press, New York, 1961.  
 J. Denegri, "Druga linija – posleratne godine", Treći program RB br. 58, Beograd, 1983.  
 D. Kuspit, "Flak from the Radicals: The American Case against Current German Painting" iz B. Wallis (eds), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.  
 P. Wood, F. Frascina, J. Harris, C. Harrison, (eds), *Modernism in Dispute. Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.

#### RANI MODERNIZAM

Rani modernizam je blizak pojmu moderne i označava širi skup različitih umetničkih pojava pre svega u Francuskoj koje karakteriše zalaganje za autonomiju umetnosti (l'art pour l'art – umetnost radi umetnosti) od poznog realizma preko simbolizma do impresionizma i postimpresionizma.

#### Literatura:

- Miodrag Protić (ed), *Počeci jugoslovenskog modernog slikarstva, 1900–1920*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1972–73.  
 F. Frascina, N. Blake, B. Fer, T. Garb, C. Harrison, *Modernity and Modernism. French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.  
 C. Harrison, F. Frascina, G. Perry, *Primitivism, Cubism, Abstraction – The Early Twentieth Century*, Yale University Press New Haven, London, 1993.

#### READY MADE

Ready made je predmet vanumetničkog porekla koji je preuzet, upotrebljen, imenovan, označen i izložen kao umetničko delo sa ili bez intervencija. Zamisao ready madea i prve ready madee je ostvario francuski umetnik Marcel Duchamp. Zamisao ready madea je primenjena i proširena u avangardama i neoavangardama u različitim smerovima upotrebe vanumetničkog: bića (ljudi, životinje), institucije,

prirodni ili veštački ambijenti, društvene discipline (nauka, religija, pravo) i teorijske konstrukcije. Zamisao ready madea je postala osnova za problematizaciju pojma umetnosti i postavila je zahtev pred umetnika koji su delovali nakon Duchampa da postave pitanje prirode i koncepta svog rada kao umetničkog ili neumetničkog.

#### Literatura:

M. Sanouillet, E. Person (eds), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London, 1975.

M. Švaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

Z. Gavrić, B. Belić (eds), *Marsel Dišan. Spisi, tumačenja*, Samostalno izdanje, Bogovođa, 1995.

#### REALIZAM

U filozofskom smislu realizmom se naziva doktrina da svet postoji nezavisno od ljudskih misli, namera i teorija. U umetničkom i to jakom smislu realizmom se naziva prikazivanje sveta koje posredstvom vizuelne sličnosti, iluzionizma i konvencija prikazivanja želi da utvrdi izvesne načine prikazivanja kao realne, tj. kao one koji prikazuju svet. U kulturološkom smislu realizmom se nazivaju oni oblici prikazivanja koji konstituišu pojam realnosti za određenu kulturu ili društvenu grupu. Realizmom u slabom smislu nazivaju se svi oni pristupi doslovnog ili nedoslovnog prikazivanja koji imaju spoljašnju (u svetu) referencu.

#### Literatura:

N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, London, 1983.

C. Harrison, Fred Orton (eds), *Modernism, Criticism, Realism. Alternative Context For Art*, Harper and Row, London, 1984.

N. Goodman, *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge Mass, 1984.

M. Švaković, *Realizem in antirealizem v filozofiji umetnosti*, Anthropos št. IV-VI, Ljubljana, 1988.

J. Roberts (ed), *Approaches to Realism*, Bluecoat Gallery, Liverpool, 1990.

Ž. Bodrijar, *Drugo od istoga*, Laris, Beograd, 1994.

M. Švaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

#### REALNO

U tradicionalnoj terminologiji simboličko je sam govor i čine ga jezički znaci koji proizvode značenje, a u realno spadaju van jezički predmeti na koje se odnosi govor (kamen, stolica, magarac). Po Lacanu svakidašnja realnost je uvek već nešto imaginarno i povezana je sa predočenim smislom i značenjem. Svakidašnjom realnošću vladaju skriveni zakoni Simboličkog, zato Lacan razlikuje svakidašnje realno (pisano sa malim "r") i Realno (pisano sa velikim "R"). Realno (sa velikom "R") je: (1) ono što se ne može simbolizovati, (2) traumatični element koji je strano telo u označivačkoj mreži, i (3) stravična praznina (neimenljivo, rupa, izmicanje simboličkom redu) koja zjapi usred Simboličkog i oko koje se strukturira Simboličko. Realno je rupa egzistencije koja se otkriva tamo gde se pojavljuje simptom (simptom pokazuje da negde nešto ne funkcioniše). Simboličko se naknadno tka prekrivajući i popunjavajući rupu (Realno). Zato, Realno učestvuje u stvaranju smisla i značenja sa Simboličkim i Imaginarnim mada uvek ostaje skriveno. Simboličko ukazuje na Realno tako što pokazuje da ga ispušta i ne iskazuje.

#### Literatura:

J. Lacan, "RSI", *Ornicar?* no. 6, Paris, 1976.

S. Žižek, *Lakanov povratak Frojdu*, *Kultura* br. 57-58, Beograd, 1982.

#### REDUKTIVNO

Redukcija je postupak transformisanja složene vizuelne strukture u jednostavnu (primarniju ili primarnu) strukturu. Pojam redukcije u umetnosti XX veka ima četiri značenja: (1) redukovanje ili apstrahovanje mimetičkih predstava i izraza, (2) formalistička redukcija u apstraktnom slikarstvu (postupak svođenja složenog na konkretno ili suštinsko), (3) redukcionizam visokog modernizma (postignuće konačne/krajnje autonomije medija, discipline i umetničkog ili estetskog doživljaja), i (4) dematerijalizacija umetničkog objekta (zamenom ili svođenje ili poništavanje materijalnog objekta ili komada procesom, konceptom, dokumentacijom ili idejom). U modernizmu redukcija je postupak (put, metod) postignuća ili ostvarenja same, autonomne i suštinske odrednice medija, discipline ili umetnosti. U fenomenološkom smislu modernistička redukcija vodi suštini umetnosti, umetničke discipline ili umetničkog medija, odnosno, recepciji suštine umetničkog dela (esencijalizam), a u analitičkom smislu vodi ka osnovnim propozicijama (atomskim konceptima, propozicijama, stavovima) na kojima se temelji poredak jezika umetnosti i kulture. U postmodernoj umetnosti se pokazuje da reduktivno (kao postupak redukcije ili efekt redukcije) može biti uzorak ili kôd kojim se prikazuje, tematizuje, koriguje, retorički pojačava moderna umetnost u smislu modernosti kao primera, kao celine ili kao istorije.

#### Literatura:

L.R. Lippard, *New York Letter: Rejective Art iz Changing – Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971.

Y.A. Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1993.

M. Švaković, *Teorija u umetnosti i analitička filozofija*, doktorska disertacija, FLU, Beograd, 1993.

#### REGIONALIZAM

U postmodernoj kulturi polazi se od stava da nema globalnog pogleda na svet ili globalne organizacije društva, kulture i umetnosti na planetarnom, državnom ili etničkom nivou, već da postoje fragmentarne (necele) lokacije kultura koje se ne mogu dovesti do konzistentnog sadejstva ili obrta u novo jedinstvo ili transcendirati do univerzalne celine, principa, efekta. U doba moderne govorilo se o celovitosti nacionalnih ili, čak, rasnih kultura: o francuskoj umetnosti, o francuskom modernizmu, o nemačkom romantizmu, o nemačkoj umetnosti, o ruskom simbolizmu, itd. U postmodernoj se govori o neodređenim i nejasnim, često 'meteorološkim' ili geografskim regionima ili oblastima: mediteranska transavangarda, severnjački neoekspresionizam, srednjoevropska postavangarda, alpski izraz ili pacifički postmodernizam. Kao što je u istorijskom smislu za eklektičnu postmodernu sve retro i sve aktuelno, tako je u geografskom smislu sve regionalno ili lokalno i, istovremeno, univerzalno, globalno, planetarno.

Postmoderno naglašavanje regionalizma pokazuje se kao unutrašnja dvostruka negacija zapadne hegemonije: pokazuje se da nema jedinstvene kulture/civilizacije i da poimanje zapadne civilizacije kao paradigmatičke predstave svake civilizacije nema opravdanja pošto je ona tek mehanički zbir gotovo neuporedivih regija i zato što pored nje i sa njom egzistiraju i druge kulture/civilizacije koje su nesvodive na nju.

#### Literatura:

K. Framptom, "Na kritičkom regionalizmu. Šest priloga arhitekturi otpora", *Quorum* br. 5, Zagreb, 1987.

R. Ferguson, W. Olander, M. Tucker, K. Fiss (eds), *Discourses: Conversation in Postmodern Art and Culture*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1990.

## RELATIVIZAM

Relativizmom se nazivaju različita uverenja o tome da ne postoji jedinstven pogled na svet, jedan pojam istine ili utvrđeni (verifikovani) sistem verifikacije značenja, smisla i vrednosti. Tradicionalni relativizam zasniva se na uverenju da čovek ne može spoznati krajnje istine i da nema uticaja na suštinske efekte sudbine. Moderni relativizam se zasniva na uverenju da je istorija produkt subjekta (subjektivizam), ljudskog rada ili dejstva složenijih efekata društva, na primer, vođa, klasa, naroda, civilizacija (projekt modernosti), odnosno, da su značenja, smisao i vrednosti jezika, ponašanja, uverenja, ideologija, umetnosti i nauke funkcije društvenog konteksta. U tom smislu se na kraju modernizma ukazuje da, na primer, nema istorije bez interpretacije. Relativizam postmodernog eklekticizma zasniva se na uverenju u kraj istorije (postistorijska dostupnost istorijskih i regionalnih tragova kao razlika) i na uverenju da se karakteristična relativnost (nemotivisana arbitrarnost) označitelja i označenog u znaku može primeniti na svaki društveni, kulturni ili umetnički odnos. Relativizam tehno postmodernizma polazi od stavova da je sama realnost produkt medijskih simulacija (ideja hiperrealnosti) i da je pojam bića u biološkom smislu zamenjen pojmom kiborga (tehnobiološkog komunikacijskog sistema).

### Literatura:

Ž.F. Liotar, *Postmoderno stanje*, Bratstvo–jedinstvo, Novi Sad, 1988.

Ž.F. Liotar, *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zoran Stojanović, Sremski Karlovci, 1991.

M. Šuvaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

## RETORIKA SLIKE

Retorika slike je u najopštijem smislu materijalna (označiteljska) moć slike da uspostavi značenja i prenese poruku. Zamisao retorike slike su razradili semiolozi Roland Barthes, Umberto Eco, Jean-Louis Schefer.

Po Paulu de Manu retorika nije samo nauka o lepom ili ukrašenom govoru, već je učenje o oblicima jezičkog mišljenja, pošto nema (niti je ikada bilo) neretoričkog prirodnog jezika. Proučavanje komunikacijskih i semioloških tehnika vizuelne slike pokazuje kako slika proizvodi/prenosi informaciju, konstituise značenje i čini mogućim poruku. Pokazuje se kako se čitav niz tradicionalnih retoričkih figura prirodnog jezika rekonstituise u vizuelnoj slici. Tako se u slici pronalaze metafore, metonimije, oksimorone, personifikacije, alegorije.

Semiolozi polaze od etimologije reči slika (image) koja znači da ona nešto odslikava ili imitira. Zato se pred semiologa postavlja pitanje da li slika kao analoški prikaz (vizuelno imitira, odslikava i liči nečemu) može da proizvede prave znakovne sisteme, a ne samo nepovezane skupove simbola? Barthes precizira pitanje: da li je moguće zamisliti analoški (slikovni), a ne samo digitalni (pojmovni, jezički) kôd? Retorika slike (razvrstavanje njenih konotatora ili posrednika) je: (1) specifična u odnosu na druge retorike u onoj meri u kojoj je podvrgnuta fizičkim zakonima vida (koji se razlikuju od zakona zvuka i sluha), a (2) opšta je u onoj meri u kojoj su figure koje koristi uvek samo formalni odnosi elemenata. Konotatori (posrednici) u celokupnoj slici grade diskontinuirana obeležja. Slika uvek ostaje potencijalno otvorena za nova čitanja.

### Literatura:

R. Barthes, "Retorika slike" iz N. Miščević, M. Zinaić (eds), *Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizuelnih umetnosti*, IC Rijeka, 1981.

P. de Man, "Semiologija i retorika", iz M. Beker (ed), *Suvremene književne teorije* (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika), Liber, Zagreb, 1986.

M. Gržinić, "Slikati jedno da bi se odrazilo drugo" iz *Umetnost – kritika usred osamdesetih*, Collegium artisticum, Sarajevo, 1986.

A. A. Ričards, *Filozofija retorike*, Bratstvo–jedinstvo, Novi Sad, 1988.

M. A. Holly, *Past Looking. Historical Imagination and the Rethoric of the Image*, Cornell Univeristy Press, New York, 1996.

## RETORIČKE FIGURE

Retorička figura je u vizuelnim umetnostima (slikarstvo, skulptura, fotografija, film, video, performans) uslovni ili, češće, metaforični naziv za izvesne vizuelne kôdove (odnose elemenata, tragova, izraza, konstrukcija, pikturalnih ili skulpturalnih podataka) koji omogućavaju da se uspostavi određeno doslovno, metonimijsko, metaforično, alegorijsko, ali i meta-jezičko značenje. Reč retoričko – ukazuje na veštinu likovnog ili vizuelnog govora (produkcije značenja ili smisla). Reč figura se upotrebljava dvosmisleno u skladu sa teorijom retorike književnosti kao prenosno značenje i u skladu sa teorijom likovnim umetnosti kao pikturalna ili skulpturalna predstava tela. Zatim, u razrađenom obliku reč figura – ukazuje na izvesne oblike prikazivanja, izražavanja, konstruisanja ili simulacije fikcionalnog prostora ili fikcionalnog objekta. Takav fikcionalni prostor ili objekt zastupa subjekt za druge figure, odnosno, zastupa subjekt ili njegove hipoteze (pikturalne, skulpturalne ili u fotografiji vizuelne fotohemijske hipoteze) za druge fikcionalne, virtuelne ili, čak, konkretne predstave, izraze, konstrukcije ili simulacije u umetničkom delu. U strukturalističkim i poststrukturalističkim čitanjima slike ona se interpretira kao izgovor, sredstvo za posredne efekte (predstave, poruke, indeksacije, simbolizacije, alegorije) i zato svaka slika ima položaj retoričke figure: zaokreta od pogleda ka efektu jezika. Međutim bitno je uočiti, da se u susretu strukturalističke ili poststrukturalističke teorije sa umetničkim delom i njegovom retorikom pokazuje (reflektuje) i retorička priroda teorije o umetnosti.

### Literatura:

Ž.L. Šefer, "Nizovi, uloge, figure", *Umetnost* br.15, Beograd, 1968.

B. Rotar, "Pitanje slikarstva. Logika transformiranja signifikance je logika materijalističnoga koncipiranja sistema reprezentacije", *Delo* br.11, Beograd, 1973.

M. Šuvaković, J. Denegri (eds), *Retoričke figure devedesetih*, Dom omladine, Beograd, 1996.

## RETRO...

Predložak u složenicama sa značenjem: natrag, nazad, opet, povratak, itd.

## RETROGARDA

Retrogardom se nazivaju izvesne strategije postmoderne koje upotrebljavaju, oponašaju (mimikrija) ili simuliraju (medijski prikazuju) paradokse, fantazme, simptome, traume, utopije, optimalne projekcije, ideologije, programe, estetizacije, korupcije, prevare i zablude istorijskih avangardi. Termin je uveden u slovenačkoj umetnosti ranih 80-ih godina radom pokreta NSK (Neue slowenische Kunst) koji je simulacijski prikazivao mehanizme uspostavljanja, razmene, vladanja i potrošnje modernističke umetnosti, kulture i ideologije, a posebno njenih ekstremnih formacija kao što su bile avangarda ili totalitarne kulture (realsocijalizam sa socijalističkim realizmom, fašistička umetnost, nacionalsocijalistička umetnost).

U širem smislu termin retrogarda može da se primeni i na pojave kao što su nemački neoekspresionizam (Jörg Immendorf, Anselm Kiefer), ruski Soc Art (Komar i Melamid) i perestrojka umetnost, hrvatska postkonceptualna umetnost (eksploatacijska mrtvih Mladena Stilićevića), kineski cinički realizam, itd,

koje ironično, parodijski i nihilistički dekonstruišu ideale i vrednosti moderne kulture (demokratija – totalitarizam, apstrakcija – figuracija, utilitarnost – autonomija umetnosti).

#### Literatura:

"Neue Slowenische Kunst" (temat), Problemi št. 6, Ljubljana, 1985.

L. Kreft, "Avangarda i retrogarda" iz Umetnost i progres, Estetičko društvo Srbije i NIRO Književne novine, Beograd, 1988.

A. Erjavec, M. Gržinić, Ljubljana Ljubljana, Mladinska knjiga, Ljubljana, 1994.

M. Gržinić, Retroavangarda, Visconti Fine Art Kolizej, Ljubljana, 1994

#### RETROGRADNO

Retrogradnim se nazivaju pojave u umetnosti ili kulturi koje idu unazad, koje su nazadne ili zaostale u odnosu na neke pretpostavljene kriterijume savremenosti ili napredovanja. U iskazima modernističke kritike reč retrogradno označava negativnu vrednosnu kvalifikaciju za pojavu kojoj se pripisuje, pošto se ta pojava vidi kao povratak ili obnova prošlih umetničkih pojava ili, čak kao degeneracija. U iskazima postmodernističke kritike retrogradno označava nužnost postistorijske epohe: ako nema progresivnog (radikalni modernizam) ili evolucionog (umereni modernizam) napredovanja, tada je moguć samo (a) povratak na prethodne istorijske forme/formulacije (postmoderna kao povratak na predmodernizam ili marginalne modernističke formulacije), ili (b) aktuelna upotreba tragova predstava istorijski dovršenih oblika prikazivanja (postmoderna kao sinhronijska citatno, kolažna i montažna praksa prikazivanja prikazanog ili mimezisa mimezisa).

#### Literatura:

"Postmodernizam" (temat), Republika 10–12, Zagreb, 1985.

J. Denegri, "Pogled unatrag – umjetnost u uvjetima postmodernog stanja" iz "Moderna i postmoderna" (temat), Kulturni radnik br. 3, Zagreb, 1985.

#### RIZOM

Rizom je model prikazivanja sveta različitog od modela drveta (istorijskog drveta, porodičnog stabla, uzročnog lanca događaja). Rizom je klupko, prostorna mreža, mnoštvo tačaka koje su u međusobnim odnosima. Model rizoma odgovara postmodernoj kao kulturi posle istorije. Nema više razvoja, sve se može dovesti u vezu sa bilo čim drugim. Kultura i umetnost postoje kao rizom, tj. splet umetničkih, estetskih, psiholoških, političkih i seksualnih razlika. Rizom je antigenealogija, a to znači: geografska karta, dijagram, lavirint, otvoren prostor, jazbina sa glodarima. Rizom isključuje centralni organ i vladu, on je antiestatistički i molekularan je.

Francuski filozof Gilles Deleuze i psihoanalitičar Félix Guattari razvili su tokom 70-ih i 80-ih godina uticajnu postpsihoanalitičku teoriju. Njihova izučavanja su se kretala između neomarksizma (kritička teorija društva) i psihoanalitičkih postlakanovskih modela prikazivanja subjektivnih, mikrosocijalnih i društvenih odnosa. Oni se služe metaforičnim jezikom u koji uvode termine rizom, Drugi, kraljevska i nomadska nauka, mašina, mašina želje, itd. Novi jezik treba da omogućiti da se čuje glas Drugog. Kraljevske nauke imaju linearnu strukturu i teže da postanu dominantne (vladajuće, univerzalne). Nomadsku nauku karakteriše stalno kretanje, bez zaposedanja teritorija (oblasti moći i vladanja). Kritika i auto-kritika, zavođenje, prisvajanje, napuštanje i odbacivanje se stalno smenjuju. Deleuze i Guattari svojim teorijskim raspravama fundiraju osnove za nastanak postmoderne teorije i oni u duhu naznačenog nomadizma među prvima započinju imanentnu kritiku postmodernog relativizma.

#### Literatura:

H. T. Lehmann "Rhizoome en Machine", De Appel no. 3–4, Amsterdam, 1981.

G. Deleuze, F. Guattari, On Line, Semiotext(e), New York, 1983.

G. Deleuze, F. Guattari, "O liniji" (fragemnti), Mentalni prostor br. 4, Beograd, SKC, 1987.

#### RUSKI AKCIONIZAM

Ruskim akcionizmom naziva se provokativno, šokantno i ekscesno delovanje ruskih umetnika, performerera, tokom 90-ih godina. Za razliku od Soc Arta i umetnosti perestrojke njihov rad se ne odvija u domenu dekonstruktivnih simboličkih predstava, već u domenu konkretne, doslovne i destruktivne akcije u središtu sveta (kulture, institucija, društva, objekta). Oleg Kulik nastupa kao pas (grize). Aleksandar Brener je ošteti Maljevičevu sliku iz zbirke Stedelijk muzeja u Amsterdamu, itd. Etika ovih umetnika je etika totalizujuće doslovnosti koja reflektuje 'prazno realno' postsocijalističkog sveta. Njihovi gestovi, sasvim individualni i paraonični, razaraju idilu 'stabilne' postmoderne kulture ukazujući da iza simboličkog postoji samo ponor egzistencije. Umetnik živi i demonstrira negativnu etiku koja je 'biološka istina' naspram svake laži kulture. Njihov darvinizam je surov i inteligentno obesmišljavajući, komercijalan i postpolitički, samorazarajući i fetišistički. To je osveta svetu i Rusiji za socijalistički realizam, staljinizam, perestrojku, beznađe postsocijalizma, itd.

#### Literatura:

"Ruski akcionizam", Frakcija br. 6–7, Zagreb, 1997.

#### SCENA

Scenom ili scenskim se naziva ona instalacija ili ambijentalna realizacija umetničkog rada koja teatralizuje prostor (postavlja ga kao retorički i fikcionalni prostor odsutnog događaja) ili postavlja prostor za potencijalnu scenu perceptivnog performansa, tj. umetničko delo dovršava posmatrač koji prolazi kroz prostor, doživljava ga i živi u njemu.

#### SCENE JEZIKA

Scene jezika su metaforične scene (prostor pokazivanja i prikazivanja) na kojima se prikazuju uloga, značenje i smisao lingvističkih i semiotičkih/semioloških igara (jezika) u likovnim i vizuelnim umetnostima. Za strukturalističku i poststrukturalističku teoriju svojstvena je tendencija da se svi fenomeni kulture prikažu posredstvom jezičkih (lingvističkih i semiotičkih) modela. U metaforičnoj notaciji: (1) psihoanalitičar Sigmund Freud je otkrio drugu scenu, scenu nesvesnog, (2) psihoanalitičar Jacques Lacan je otvorio scenu jezika za nesvesno, ukazavši na hipotezu da je nesvesno strukturirano kao jezik, a (3) filozof Jacques Derrida pokazao je da je jezik, preciznije, pismo, scena na kojoj se dešava filozofija, odnosno, da je književnost prag filozofije. Derridino prikazivanje filozofije kao scene jezika ili scene pisanja dekonstruiše dve hiljade godina dugu zapadnu tradiciju logocentrizma (filozofije kao mišljenja) i okulocentrizma (vizuelno kao osnova bilo kog prikazivanja: čujnog, duhovnog, vremenskog, itd). Reći da je jezik druga scena za likovne i vizuelne umetnosti znači pokazati da su strukturalni odnosi u slikarstvu, skulpturi, fotografiji, filmu, performansu, ambijentalnoj umetnosti ili video-umetnosti određeni kao jezik i podređeni jezičkim procesima ili prividima poretka. Termin scene jezika je upotrebljen da označi specifičnu interdisciplinarnu razmenu između nelingvističkih i lingvističkih jezičkih eksperimenata, ekscesa i produkcija avangarde, neoavangarde i postavangarde u jugoslovenskoj umetnosti između 1920. i 1990. godine.

**Literatura:**

J. Derrida, *Writing and Difference*, University of Chicago Press, Chicago, 1978.

"Ž. Derida, *Frojd i scena pisanja*", iz O. Savić (ed), *Filozofsko čitanje Frojda*, IICSSO Srbije, Beograd, 1988.

M. Šuvaković (ed), *Scene jezika. Uloga teksta u likovnim umetnostima – Fragmentarne istorije 1920–1990*, knjiga 1 i 2, ULUS, Beograd, 1989.

**SCENE POGLEDA**

Scene pogleda su metaforične ili doslovne scene, a to znači, prostor izlaganja, pokazivanja i prikazivanja uslova i efekata pogleda koji prethodi umetničkom delu, koji jeste umetničko delo, koji je posledica umetničkog dela i koji je u umetničkom delu, odnosno, oko koga se formuliše (kristalizuje) diskurs. Pogled se vidi kao poseban, izuzetan i suštinski fenomen, kao aspekt visoke elitne umetnosti i kao granična linija razdvajanja (ili spajanja) vizuelnosti visoke i popularne kulture. Govoreći u lakanovskoj terminologiji, scene pogleda pokazuju suočenje organa i efekta, prirode i kulture, identiteta i ras-kola, gledaoca i gledanog, itd. Terminom scene pogleda je imenovana izložba koja razrađuje problem hegemonije vizuelnog u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti prve polovine 90-ih godina.

**Literatura:**

D. Sretenović (ed), *Scene pogleda*, Godišnja izložba SCCA, Beograd, 1995.

**SEMILOGIJA SLIKE**

Semiologija slikarstva ili pikturalna (slikovna) semiologija je naučni metajezički metod opisivanja i objašnjavanja slike kao specifičnog značenjskog izraza i slikarstva kao značenjske paradigme (sistema, konteksta, prakse). Za semiologiju slikarstva nije bitno pitanje šta je umetnost, već pitanje šta je slika (tableau). Nije u pitanju šta je umetničko u slikarstvu, već šta je delo, tj. oslikano platno (površina). Semiologija slikarstva kako su je razvijali švajcarski semiolog Louis Marin, francuski filozof Jean-Louis Schefer, francuski istoričar umetnosti Marcelin Pleynet i slovenački sociolog kulture Braco Rotar krajem 60-ih i ranih 70-ih godina, predstavlja sistem koji sažima formulacije i konceptualizacije istorije umetnosti, iko-noloških studija i nauke o likovnim umetnostima posredstvom lingvističkih, semiotičkih, strukturalističkih i psihoanalitičkih metoda analize. Dok se strukturalistička semiologija usredsređivala na uslove pripisivanja modela analognih lingvističkim na fenomen slike (optičkog, vizuelnog, pojavnosti i izgleda), poststrukturalistička semiologija se bavila pitanjima produkcije značenja koja nastaje u polju intertekstualnih i interslikovnih odnosa slike i slike, slike i teksta, teksta i teksta.

**Literatura:**

L. Marin, "Elementi za slikovnu semiologiju", *Dometi* br. 7–9, Rijeka, 1981.

J.L. Schefer, "Slikovna semiologija" iz D. Bulatović (ed), "Ka načelima tumačenja slikarstva" (temat), *Gledišta* br. 3–4, Beograd, 1988.

**SIMBOLIČKO**

Simboličkim se naziva znak ili struktura znakova (teksta, slike, skulpture, fotografije, filma, videa, telesnog ponašanja) koja prenosi složena, najčešće konvencionalna ili ugovorna ili običajna značenja. Po lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi simbolno se, dakle, artikuliše oko neke praznine koja najavljuje dimenziju realnog kao nemogućeg, dok je značenje ono što naknadno tka i popunjava ovu prazninu.

**Literatura:**

S. Langer, "Filozofija u novome ključu. Proučavanje simbolike razuma, obreda i umetnosti", Prosveta, Beograd, 1967.

"Znak i simbol" (temat), Treći program RB br. 51, Beograd, 1981.

C. Todorov, *Simbolizam i tumačenje*, Bratstvo–jedinstvo, Novi Sad, 1986.

O. Dikro, C. Todorov, *Enciklopedijski rečnik nauka o jeziku I–II*, Prosveta, Beograd, 1987.

**SIMPTOM**

Simptom je, po lakanovskoj psihoanalizi, defekt simbolizacije, tj. centar neprozirnosti i neverbalizovanog u subjektu, on nestaje kada se pretvori u reč i zato je psihoanaliza terapija lečenja zasnovana na simbolizaciji. Simptom je element na kome se pokazuje skriveno, potisnuta istina nekog polja, neke totalnosti. Simptom je tačka na kojoj se totalitet (celina) nužno 'oklizne'. Simptom se interpretacijom razrešava tako što mu se dodeljuju značenja, tako što se smešta u neku simboličku mrežu i time mu se oduzima njegov besmisleni i traumatični sadržaj. Izvesna umetnička dela iz istorije umetnosti su odigrala ulogu simptoma pokazujući traumatična mesta tradicije, savremenosti i projekta. Izvesna umetničke produkcije se zasnivaju na simulaciji mehanizma simptoma i time otkrivaju potisnutu istinu umentosti, kulture, društva, politike, seksualnosti, metafizike. Takve umetničke produkcije su vezane za pojave neokonceptualizma, retrogarde i perestrojka umetnosti, a to znači za sve one produkcije koje rade sa intertekstualnim i interslikovnim odnosima umetnosti i društva.

**Literatura:**

Filozofija skozi psihoanalizo, Analecta, Ljubljana, 1984.

S. Žižek, "Hegel sa Lakanom", Treći program RB br. 68, Beograd, 1986.

Ž.A. Miller, *Uvod u učenje Žaka Lakana*, Treći program RB br. 68, Beograd, 1986.

M. Šuvaković, "Spoznajni značaj i funkcije Gesamt-kunstwerka i Pas Touta u umetnosti XX veka", *Lica* br. 7, Sarajevo, 1989.

**SIMULACIJA**

Simulacija je oblik jezičkog, semiološkog ili medijskog (ekranskog, akustičnog, sinestezijskog) prikazivanja i time proizvođenja fikcionalne situacije na mestu i u trenutku očekivanja pojavnosti stvarne situacije. Simulakrum je predstava (fikcionalni objekt, situacija ili događaj) koji je proizveden simulacijom. Simulacionizam je teorijska i umetnička tendencija postmoderne 80-ih i 90-ih godina zasnovana na uverenjima da su pojam, predstava i svest o realnosti stvoreni moćima prikazivanja elektronskih medija, odnosno, da predstava prethodi predstavljenom. Simulacijske predstave (ekransko imaginarno) nemaju ishodište u realnom svetu, već pojam sveta stvaraju za kulturu i društvo. Za razliku od industrijskog društva, simulacionizam ne karakteriše proizvodnja robe (objekta), već proizvodnja informacija. Simulacijsko društvo se naziva i post-semiotičko ili post-semiološko društvo pošto ga karakteriše razmena jezikom ili medijima posredovanih informacija i softverski projektovanih slika koje grade gledišta, uverenja, znanja, emocije i kompleksne doživljaje savremenog čoveka. Simulakrum i simulacijska recepcija preuzimaju funkcije fantazma (barijere čoveka i realnosti), ideologije (diskurzivne realizacije uverenja, sveta i identifikacije subjekta), pa i same prirode (prisutnosti sveta u kome se čovek nalazi). Pojam simulacije i simulakruma je razradio francuski teoretičar kulture Jean Baudrillard).

**Literatura:**

M. Šuvaković, "Cognitive importance and functions of: Ready – made, Metaphor, Allegory and Simulation" iz A. Erjavec

(ed), "Metafora" (temat), Vestnik br. 1, ZRC SAZU, Ljubljana, 1988.

Ž. Bodrijar, Simulakrumi i simulacija, Svetovi, Novi Sad, 1991.  
G. Raulet, "Živimo li u desetljeću simulacije? Nove informacijske tehnologije i socijalna promjena" iz P. Kemper (ed), Postmoderna ili borba za budućnost, August Cesarec, Zagreb, 1993.

### SKULPTURALNO

Skulpturalno je skup konceptualnih, istorijskih, prostornih, materijalnih i oblikovnih osobina koje treba da poseduje jedan objekt da bi bio identifikovan kao likovno umetničko delo nazvano skulptura. Po esencijalističkom modernističkom shvaćanju skulptura kao objekt poseduje izvesna suštinska svojstva koja ga odvajaju od drugih dela likovne umetnosti i umetnosti uopšte: prostornost, naglašenost sve tri dimenzije, masa, zapremina, zatvorena prostorna površina (plastička površina). Status vertikalnosti je problematizovan u modernizmu, naglašavana je fundamentalna razlika između (a) vertikalnosti skulpture koja generički duguje zamisli kipa (totemski modus), a to znači figure i, zatim izvorno, tela, i (b) uvedena je horizontalna distribucija elemenata skulpture čime je vertikalni modus doveden pod sumnju i naglašena generička veza skulpture i arhitekture, odnosno, odnosa arhitekture i horizontalnosti tla (podloge).

#### Literatura:

C. Giedion-Welcker, *Contemporary Sculpture – An Evolution in Volume and Space*, George Wittenborn, New York, 1955.

J. Denegri, "Oblici i prostori nove skulpture", *Umetnost* br. 22, Beograd, 1970.

R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977.

W. Tucker, *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1985.

### SKULPTURALNA METAFORA

Skulpturalna metafora je po američkom kritičaru Donaldu Kuspitu moć značenjskog preobražaja skulptorskog materijala. Skulptura nikada nije po sebi dat objekt, već je objekt i time neka vrsta tela koje nosi značenja o telu za druga tela. Kuspitovo čitanje skulpturalne metafore je psihoanalitičko razumevanje uobličena značenja u telu skulpture i kritika modernističkih tumačenja skulpture kao značenjski prazne i autonomne forme.

#### Literatura:

D. Kuspit, "Material as Sculptural Metaphor" iz J. Brown Turrell, H. Singerman (ed), *Individuals – A Selected History of Contemporary Art 1945–1986*, Abbeville Press Publishers, New York, 1986.

### SLIKARSTVO TVRDIH (OŠTRIH) IVICA

Slikarstvo tvrde ivice (hard-edge painting) označava slike čija je kompozicija zasnovana na osnovnim dvodimenzionalnim plošnim geometrijskim oblicima koji se protežu od ivice do ivice slike prikrivajući celu plohu. Kritičar Lawrence Alloway je zamisao slikarstva tvrdih ivica redefinisao i uveo kao oznaku za geometrijsko strukturalno slikarstvo ranih 60-ih godina. Ono je zasnovano na tretiranju celokupne površine slike kao jedinstvene geometrijske forme. Upotrebljeni osnovni dvodimenzionalni plošni oblici su geometrijske konture pravih i oštrih ivica (trake, kvadrati, trouglovi, pravougaonici) date u dva ili tri tona.

#### Literatura:

L.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.

### SMRT SUBJEKTA

Smrt subjekta je postmetafizički koncept identiteta nastao u francuskoj kulturi poznog strukturalizma tokom 60-ih godina. Terminom smrt subjekta označavaju se različite interpretacije u rasponu od: (1) stava Michela Foucaulta da je pojam čovek skorašnja tvorevina i da kao što je nastao, može se desiti da ubrzo i nestane, (2) kritike fenomenologije i egzistencijalizma 40-ih i 50-ih godina i njihove fetišizacije subjekta (subjektive drame i posebnosti) i (3) razrade koncepta recepcije i kritike statusa i funkcija autora u ime čitaoca ili gledaoca ili posmatrača koji dovršavaju delo činom recepcije (zamisao otvorenog dela Umberta Eca ili smrti autora Rolanda Barthesa), preko (4) uočavanja da dela poznog modernizma i postmoderne ne nose jedinstveni identitet autorstva, već da izražavaju višeznačne i pluralne hipoteze različitih glasova (identiteta), i (5) tvrdjenja da je želja subjekta uvek želja Drugog i da tekst ili umetničko delo prikazuje kako Drugi želi to što umetnik stvara, do (6) postuliranja stava da subjekt kao diferencirani identitet ili biće ili ono što referira određenom izdvojenom i prepoznatljivom organizmu ne postoji, već da kulturu, pa time i umetnost, čini beskrajno mnogo različitih hipoteza i diskursa koje identifikujemo, prepoznajemo ili opisujemo kao subjekt i (7) da je subjekt samo jedna softverska predstava među predstavama mogućih programerskih/korisničkih (potrošačkih) operacija u stvaranju regulacionog odnosa između biološkog organizma i elektronskog komunikacionog sistema.

#### Literatura:

M. Fuko, "Šta je autor?", *Književna kritika* br. 5, Beograd, 1983.

R. Barthes, "Smrt autora" iz M. Beker (ed), *Suvremene književne teorije* (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika), Liber, Zagreb, 1986.

Ž. Bodrijar, "Svet videa i fraktalni subjekt", *Košava* br. 11, Vršac, 1993.

### SOC ART

Soc art (Sots Art) jeste pojava postmoderne umetnosti na moskovskoj umetničkoj sceni ranih 70-ih godina (oko 1972). Soc Art karakteriše ironijsko povezivanje postupaka i predstava socijalističkog realizma i pop arta u stvaranju decentrirane, groteskne i ciničke umetnosti. Ova umetnost problematizuje trijumf modernizma kao druge umetnosti (umetnosti s druge strane 'gvozdene zavese') i socijalističkog realizma kao traumatskog mesta socijalističkog identiteta. Za razliku od sovjetske alternativne neoavangarde 60-ih Soc Art nije anti politički, već je hiperpolitički. Zasniva se na 'smrtonosnom i podlom uživanju' tela političkih simbola. U politički 'tempiranim' predstavama miksuju se intencije groteske, ironije, uživanja, divljenja, odvajanja, mističke neočekivanosti. Predstavnicima Soc Arta su: Komar & Melamid.

#### Literatura:

Sots Art, *The New Museum of Modern Art*, New York, 1986.

D.A. Ross, *Between Spring and Summer. Soviet Conceptual Art in the Era of Late Communism*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1990.

B. Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic, Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1992.

M.N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995.

### SOCIJALISTIČKI REALIZAM

Socijalistički realizam je oficijelna umetnost država realnog socijalizma koja se zasniva na uverenjima da je zadatak



umetnosti da izražava i prikazuje optimalnu projekciju društvene realnosti (komunizam, besklasno društvo, izgradnja socijalizma, revolucija) kojoj realsocijalističko društvo teži. Socijalistički realizam se razlikuje od socijalnog realizma po tome što kritički potencijal realističke umetnosti zanemaruje ili preusmerava sa konkretnog na potencijalno (apstrahovano) društvo i zalaže se za idealizovane tematizacije i oblike prikazivanja. U savremenoj teoriji i istoriji umetnosti karakteristična su tri pristupa socijalističkom realizmu: (a) onaj koji ga interpretira kao jedan oblik modernizma, (b) onaj koji ga identifikuje kao antimodernizam i (c) onaj koji ga vidi kao 'dijalektički stupanj' avangarde.

U prvom slučaju se zapaža da modernu umetnost XX veka karakterišu dva toka: (1) makrotendencija koja se zalaže za autonomiju umetnosti i njenu ekskluzivnu sferu u društvu i kulturi, karakteristični primer je umetnost apstraktnog ekspresionizma i formlistička estetika modernizma Clementa Greenberga – kritički pristupi pokazuju da je autonomija visokog modernizma zapravo iluzija i da je ona rezultat odredjenih ideoloških i političkih zahteva, i (2) makrotendencija koja se zalaže za društveno angažovanu realističku umetnost koja je u funkcionalnom (utilitarnom) odnosu sa društvenim i političkim procesima, karakteristični primer je socijalistički realizam – kritički pristup pokazuje da je angažovanost samo privid koji skriva stvarnu političku neutralnost i površnost, odnosno, apologetske pristupe centrima moći.

U drugom pristupu socijalistički realizam se vidi kao totalitarna reakcija na modernizam (neka vrsta postmodernog antimodernizma) pošto: (a) razvija administrativnu kritiku i likvidaciju avangardne i moderne umetnosti, i (2) u formalno umetničkom smislu vraća se na oblike prikazivanja koji prethode modernizmu ili pripadaju ranim modernističkim fazama.

U trećem pristupu (Boris Groys) ukazuje se da socijalistički realizam nisu stvarale mase, već da je bio formulisan u njihovo ime od političkih i intelektualnih elita. Te elite su posedovale iskustvo avangarde i socijalistički realizam su zasnovale po uzoru na unutrašnju logiku avangardi (projekt, optimalna projekcija, revolucija, novi čovek). S druge strane, socijalistički realizam je doživeo vrhunac u vreme kada su 'istorijske avangarde' bile u krizi i kada se odigravao povratak redu ili neoklasizam u kapitalističkim državama (Francuska, Srbija), odnosno, kada je u Italiji nastajao fašizam i fašistička umetnost, a u Nemačkoj nacionalsocijalizam i nacionalsocijalistička umetnost. Zato se, po Groysu, ne može govoriti o nevinosti avangardi (avangarde kao žrtve socijalističkog realizma), već se mora razumeći uticaj, uloga i samo-ostvarenje avangardi u nastanku socijalističkog realizma.

#### Literatura:

M.B. Protić (ed), 1929–1950: Nadrealizam Postnadrealizam Socijalna umetnost Umetnost NORa Socijalistički realizam, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1969.

B. Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Princeton University Press, Princeton N.J., 1992.

B. Fer, D. Batchelor, P. Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism – Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven, London, 1993.

J. Denegri, "Socijalistički realizam" iz *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993.

#### SOCIJALISTIČKI ESTETIZAM

Socijalistički estetizam je reakcija na socijalistički realizam u jugoslovenskoj umetnosti posle 1950. godine. Reakcija na socijalistički realizam kao programski i dogmatski model prikazivanja i izražavanja u realsocijalizmu ogleda se u razvijanju estetizovanog, neprogramskog, ideološki neutralnog i

umetnički autonomnog i stilizovanog izražavanja i prikazivanja koje se nastavlja na tradiciju intimizma između dva svet-ska rata i anticipira umereni modernizam i postmodernizam 60-ih, 70-ih i 80-ih godina. Ta umetnost je bila umetnost srednjeg puta između apstrakcije i figuracije, između modernosti i tradicije, između regionalizma i internacionalizma. S jedne strane, omogućila je približavanje dominantnim tokovima internacionalnog modernizma, a s druge strane, bila je izraz otpora radikalnim varijantama modernizma (od apstrakcije do neoavangardi). Pojam socijalistički estetizam je uveo književni kritičar i estetičar Sveta Lukić 1963.

#### Literatura:

S. Lukić, "Socijalistički estetizam u Jugoslaviji" iz *Umetnost i kriterijumi*, Prosveta, Beograd, 1964.

J. Denegri, "Socijalistički estetizam" iz *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993.

#### STIL

Stilom se naziva nešto što je zajedničko, što istraživani objekt spaja sa drugim srodnim pojavama kulture i umetnosti. Stilske karakteristike mogu biti zajedničke otvorenom skupu književnih ili filozofskih tekstova ili skupu umetničkih dela ili oblicima ponašanja i nošenja odeće u kulturi. Kada stil postane masovno prihvaćen u kulturi on postaje moda. Ako se jedan stil prihvati u umetnosti i kulturi, tada se njime lako i neposredno izražavaju, prikazuju i komuniciraju različite teme. Stil omogućava da se teški, neobični, subjektivni, strani i neočekivani sadržaji i teme izraze, prikažu ili komuniciraju na prihvatljiv način. Kada stil postaje tradicija, on postaje skup pravila, klisea i shema na osnovu kojih različiti subjekti mogu da izražavaju, prikazuju i komuniciraju svoje zamisli, vizije, uverenja, emocije, namere, itd.

#### Literatura:

"Teorija stila" (temat), Delo br. 8–9, Beograd, 1984.

B. Lang (ed), *The Concept of Style*, Cornell University Press, 1987.

J.M. Robinson, "Style and Significance in Art History and Art Criticism", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 40, USA, 1981.

#### STROGA MISAO

Stroga misao, po Ješi Denegriju, jeste jedna karakterizacija umetnosti 90-ih godina koja čini otklon u odnosu na meku misao i meki izraz eklektičnog postmodernizma, što znači da eksplicitno ukazuje na značaj jakog subjekta, važnost ontološke konstitucije dela (morfologija, kompozicija, struktura), definisan stilski model, medijska preciznost, navođenje zamisli projekta (delo kao izraz projekta), upotreba oštrih tvrdih formi i postavljanje temeljnih pitanja identiteta (umetnosti, estetike, etike i politike). Po rečima Denegrija: "Posle više od decenije dugog perioda u kome je dominiralo stanje duha zasnovano na tipično postmodernističkoj "mekoj misli" ponovo je, naime, u opticaju neko sasvim drugačije stanje duha u kome dolazi do izražaja "stroga misao" kao opis čvrstog subjekta u medijima i materijalima umetničkih formulacija." Pojava "stroge misli" je posledica promena u samom jeziku umetnosti, ali i u dramatičnim društveno-istorijskim okolnostima postsocijalizma koji zahtevaju preispitivanje statusa i smisla subjekta umetnosti. Uvođenje zamisli stroge misli pokazuje da se pozicije stavovi u umetnosti ne zauzimaju jednom zauvek, već da istorija umetnosti ima svoju dinamiku koja uslovljava promene, reakcije, udare, kontraudare, smene, povratke, korekcije, preplete, itd. u umetnosti i teoriji umetnosti.

#### Literatura:

M. Frank, *Conditio Moderna*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

J. Denegri, "Mogućnosti projekta, stroga misao i upis čvrstog subjekta u umetnosti sredine devedesetih" iz M. Šuvaković (ed) *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko, Novi Sad, 1996.

J. Denegri, "Otkloni stroge misli", Reč br. 25, Beograd, 1996.

### STRUKTURA

Struktura je skup međusobno povezanih i međusobno odnosećih elemenata čija su specifična i opšta svojstva određena zakonom (pravilom) celine (totaliteta) ili zakonom (pravilom) unutrašnjih odnosa elemenata. Svako umetničko delo može da se definiše kao struktura, ali tek neka dela modernizma tematizuju i izlažu strukturu kao suštinsko svojstvo umetničkog objekta. Pojam strukture se razlikuje od pojma kompozicije po tome što je kompozicija poredak nastao apstrahovanjem, stilizacijom i formalizacijom doživljaja i razumevanja čulne spoznaje i prikazivanja viđenog sveta (prizora), a struktura jeste veštačko generisani ili konstruisani poredak koji se može pripisati pojavnosti i izgledu sveta, ali i ne mora. U modernoj umetnosti dela koja demonstrativno pokazuju svoju strukturu imaju za cilj da time interpretiraju umetnost saglasno logici građenja i percepcije struktura, ali i da simbolički ukažu na interesovanje za racionalno i tehničko. U avangardama se struktura otkriva u kompoziciji, u neoavangardama se struktura proizvodi kao umetnički artefakt, a u postmodernoj struktura se prikazuje kao predstava nove artificijelne i arbitrarne realnosti.

#### Literatura:

J. Burnham, *The Structure of Art*, George Braziller, New York, 1971.

K. Levi-Stros, "Struktura i forma", Treći program RB br. 34–5, Beograd 1977.

M. Šuvaković (ed), "Predavanje (II): specifični karakter strukture procesa" iz Seminar, SKC, Beograd, 1978.

Max Imdahl, "Ikonika ili strukturalna analiza" iz izbor tekstova, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1986.

J. Mukaržovski, *Struktura, funkcija, znak, vrednost – Ogledi iz estetike i poetike*, Nolit, Beograd, 1987.

### STRUKTURALIZAM

Strukturalizam je teorijski interdisciplinarni pokret koji je delovao u Francuskoj kasnih 50–ih i 60–ih godina i koji je nastao kao reakcija na dominantna učenja fenomenologije i egzistencijalizma. Strukturalizam se zasniva na formalno–strukturalnom, znači pronaučnom, tumačenju kulture. Po Rolandu Barthesu strukturalizam je postupak analiziranja i istraživanja tvorevina kulture izveden iz metoda savremene lingvistike. Karakteristični metod strukturalizma se ne sastoji u otkrivanju klasa (smisla), već u stvaranju deskriptivnih, eksplantornih i interpretativnih modela koji se pripisuju proučavanom objektu. Strukturalizam je uspostavljen u antropologiji (Claude Levi-Strauss), u teoriji književnosti (Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Julia Kristeva), u teoriji ideologije (Louis Althusser), u teoriji informacija (Umberto Eco), u teoriji kulture (Jurij Lotman, Roland Barthes), u psihoanalizi (Jacques Lacan), itd.

#### Literatura:

Marksizam – strukturalizam, istorija, struktura, Delo, Nolit, Beograd, 1974.

Ž. Pijaže, *Strukturalizam*, BIGZ, Beograd, 1978.

Dž. Keler, *Strukturalistička poetika*, Srpska književna zadruga, Beograd, 1990.

### SUBLIMNO

Sublimno (uzvišeno) je estetička kategorija koja ima dugu kontraverznu istoriju od antike do moderne. Sublimno je u antici shvatano kao svojstvo govora (retorike) i odnosilo se na

ozbiljnost i značaj (veličinu), da bi kasnije poprilmilo svojstva onoga što budi divljenje, uzbuđujućeg, neograničenog i čudnog. Pojedini autori uzvišeno identifikuju sa lepim i pokazuju kao svojstvo umetnosti. U engleskoj estetici XVIII veka uzvišeno i lepo postaju osnove razumevanja umetnosti i tu se izdvaja tekst Edmunda Burkea "Filozofsko istraživanje izvora naših ideja o sublimnom i lepom" (1757). Burke uzvišeno i lepo izvodi na različitim osnovama. Po Kantu uzvišeno je "ono što je naprosto (apsolutno) veliko" i, zatim, "uzvišeno jeste ono što, čak i samo time što se može zamisliti, pokazuje jednu moć duše koja prevazilazi svako merilo čula". U XIX veku se uzvišeno i lepo poistovećuju. U romantičarskom slikarstvu (Friedrich, Runge) izdvaja se pojam uzvišenog koji će kasnije izvesni autori povezati sa nastankom ekspresionizma (Robert Rosenblum). Pojam uzvišenog biva odbačen u modernoj i avangardnoj umetnosti. Odbacivanje uzvišenog nastaje uspostavljanjem ideja modernosti, odnosa visoke i popularne umetnosti, itd. U pokretima kao što su dada i konstruktivizam pojam uzvišenog se odbacuje, izvrgava ruglu ili identifikuje sa kičom. Reinterpretaciju uzvišenog daje američki apstraktni slikar Barnett Newman krajem 40–ih godina u kraćem eseju "Sublimno sada", a tokom 1950. i 1951. slika platna nazvana "Vir Heroicus Sublimus", a početkom šezdesetih radi skulpture nazvane "Ovde" i "Sada", itd. Za Newmana i generaciju apstraktnih ekspresionista sublimno je kontraverzni neprikazivi i nepredodivni cilj (želja) herojskog usamljeničkog gesta kojim se imenuje samo mesto i sam trenutak čina. Postoje namera, želja i osećaj sublimnog, ali ne i sublimna predstava. On se nagoveštava kroz zadovoljstvo, bol, uživanje, predosećaj i uznemirenost. Za američke slikare bitno je i osećanje posebnosti američkog slikarstva (velika Amerika), ali i činjenica da monohromna slika jeste ovde i sada, da ona može biti direktan osećaj ili samo prazno mesto. Pojam sublimnog u postmodernoj rektuelizovao je Jean-Francois Lyotard u tekstu "Sublimno i avangarda" (1984) čime su otvorene mogućnosti interpretacije izvesnih, pre svega, slikarskih dela koja kroz rimejk modernizma (od romantizma Caspara Davida Friedricha do američkog apstraktnog ekspresionizma) ili autentične korekcije modernizma otkrivaju ideologiju, forme ili efekte sublimnog izraza. Pojava sublimnog slikarstva u postsocijalističkim zemljama ima karakteristični odnos reakcije na bedu svakodnevice, ironijsku entropiju svake vrednosti u umetnosti bliske perestrojka artu i kičerskim varijantama prizora nacionalrealističkih produkcija.

#### Literatura:

V. Tatarkijevič, "Uzvišenost" iz *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1978.

J.F. Lyotard, "The Sublime and the Avant-Garde", *Artforum*, April, 1984.

I. Kant, "Nominalna definicija uzvišenog" iz *Kritika moći sudeња*, BIGZ, Beograd, 1991.

"Sublimno" (temat), *M'ars* št. 4, št. 1, Ljubljana, 1991–92.

### SUPERMODERNIZAM

Supermodernizmom se naziva tehnološka i neekspresivna umetnost sredine 80–ih godina koja se zasniva na ideji nomadizma ili transumetničkog (transkulturnog): umetnik menja i oblike izražavanja i semantičke–kulturne okvire uspostavljanja značenja i statusa umetničkog dela od visoke preko popularne do regionalne ili, čak, folklorne umetnosti u jednom konkretnom delu ili u svojoj praksi. Umetnik i kritičar preuzimaju funkcije zvezde (stara) masovne kulture i umetnost (umetničko delo, čin ili egzistenciju) postavljaju kao oblik masovnog spektakla ili medijske prezentacije identiteta, zamisli, stava, poze ili mode. Pojam je uveo italijanski kritičar Achille Bonito Oliva kao odgovor na zamisao neekspresioniz-

ma Germana Celanta i neposrednu umetničku situaciju posle transavangarde.

#### Literatura:

A.B. Oliva, *Supermodernism*, Flashart, Milano, 1984.

#### SVET UMETNOSTI

Pojam sveta umetnosti (artworld) uveo je američki estetičar Arthur Danto da bi pokazao da umetničko delo nije samo materijalni komad ili vizuelni fenomen već objekt: (1) koji ima mesto u istoriji umetnosti (označen je svojim mestom u istoriji umetnosti), (2) koji pokazuje uverenja, znanja i namere umetnika i (3) u koji su ugrađene interpretacije (umetnika kao prvog interpretatora, kritike i teorije umetnosti kao metainterpretatora). Po Dantou svet umetnosti nije samo ono što se pojavljuje pred okom posmatrača (komad), već i znanje istorije umetnosti, poznavanje postupaka umetničkog i estetskog stvaranja i prosuđivanja. Pojam svet umetnosti je u izvesnom smislu: (1) transcendentan po tome što pokazuje da umetnost nije samo umetničko delo, već i nešto iznad, preko i pored dela, zapravo, ono što delo ne pokazuje, ali u šta je uključeno (ideologija, znanje, istorija, vrednosti, svet, duh), i (2) metafizički je po tome što pokazuje da umetničko delo zavisi od spoljašnjih sistema koji nisu imanentni umetnosti, na primer, kao što su istorija, kultura, znanje, društvo, duh, itd. Izvesna umetnička dela, posebno dela ambijentalnog i performativnog karaktera jesu predstave, simulacije ili neposredni izrazi ideje sveta umetnosti. Odnosno u poznom modernizmu i postmodernizmu dolazi do neočekivanog obrta: umetnost koja je vodila ka smrti ili kraju umetnosti nije dovela do nestanka umetnosti, već do uspostavljanja moći umetničkog rada (umetničke prakse i teorije) da proizvodi svet i istoriju umetnosti, a to znači kraj, razvoj i nestanak određenog tipa umetničkog prikazivanja, stvaranja i izražavanja.

#### Literatura:

A. Danto, "The Artworld", *The Journal of Philosophy* LXI, New York, 1964.

#### TEATRALIZACIJA TEORIJE

Teatralizacijom teorije označavaju se dva, najčešće povezana, aspekta pozmodernističke i postmodernističke upotrebe i produkcije teorije: (a) teorijski tekst se uvodi u retoričku, metaforičku, alegorijsku i simulacijsku igru prikazivanja teorije i njenih moći estetizacije (uživanje u tekstu, ekstaza teoretizovanja, uvođenje diskursa teorije u žargone diskursa masovne kulture) i (b) teorija kao tekst se preobražava u teoriju kao egzistenciju ili scensko (ekransko) izvođenje (performans) teorijskog diskursa. Pojam teatralizacije teorije anticipiran je u kritici metafizike Friedricha Nietzschea, a ekspliciran je u interpretaciji teatralizacije filozofije kod Nietzschea u spisima Petera Sloterdijka.

#### Literatura:

P. Sloterdijk, *Mislilac na pozornici. Nietzscheov materijalizam*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1990.

B. Wallis (ed), *Blasted Allegories. An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.

#### TEHNOESTETSKO

Tehnoestetskim se, uobičajeno u literaturi, nazivaju tri pojave: (1) estetička teorija koja raspravlja pojam tehnike, efekte tehnike i kulture u kojoj je tehnika dominantan činilac – može se pratiti od antike do modernog pojma tehnike u rasponu od Marxa do Heideggera i, zatim, kod poststrukturalističkih teorija (Deleuze, Guattari, Derrida, Lacan) i njihovih uticaja na postmodernu teoriju, posebno, tehno ili simulacijsku teoriju (Jean Baudrillard, Paul Virilio, Donna Haraway), (2) umetnička praksa koja posredstvom tehnike postiže visoki tehnološki

(high tech) kvalitet svojih proizvoda ili tehniku fetišizira do idealnog smisla koje delo mora da iskaže – razvoj od konstruktivizma i nekonstruktivizma preko minimalne, pop i ambijentalne umetnosti do nove tehno umetnosti kasnih 80-ih i 90-ih godina koja se zasniva na stvaranju objekata visoke tehničke preciznosti ili masovne serijske proizvodnje, odnosno, na proizvođenju medijskih efekata (virtuelna realnost, kiborg sistemi), i (3) umetnička praksa koja ukida sebe kao umetnost (posebnu instituciju proizvođenja artefakata koji imaju i umetnička i estetska svojstva) i postaje oblik prikazivanja i izražavanja tehnološkim moćima kulture, to što nastaje više nije autonomno delo umetnosti, već artefakt kulture koji ima svojstva estetskog, ali ne više i umetničkog poretka informacija.

#### Literatura:

V. Andermatt Conley (ed), *Rethinking Technologies*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 1993.

M. Šuvaković, "Tehnoestetika i kiberprostor", *Dnevnik: Kulturni dodatak* br. 750, Novi Sad, 23. novembar 1994.

K. Hayles, "Ogledalo kiborga", *Projekta(r)t* br. 5, Novi Sad, 1995.

M. Šuvaković, "Pojam tehnoestetike" iz *Umetnost, priroda, tehnika*, Estetičko društvo Srbije, Beograd, 1996.

#### TEHNOLOŠKI POSTMODERNIZAM

Tehnološkim postmodernizmom nazivaju se pojave u postmodernoj kulturi koje se zasnivaju na teorijskoj, umetničkoj i kulturnoj upotrebi tehnike kao sredstva realizacije aktuelne stvarnosti i njoj odgovarajuće egzistencije. Ako se posmatraju pojave postmodernizma od kraja 70-ih, zapaziće se tri dominantne tendencije ili, barem, tri familije pojava: (1) eklektični postistorijski postmodernizam ili neoekspresionistički postmodernizam zasnovan na manuelnom citatnom ili kolažnom izrazu ili prikazivanju fikcionalizovane subjektivnosti koji dekonstruiše modernu tehnologiju i upotrebu tehnologije u umetnosti. (2) neekspresionizam kao eklektični postistorijski pristup presecima visoke kulture i masovne kulture spektakla ili oblicima prikazivanja karakterističnih za masovne medije, gde, subjekt postaje medijska hipoteza identiteta kulture, a ne lični manuelni izraz (neekspresionizam, neokonceptualizam, neogeo, nova skulptura), i (3) tehnološki postmodernizam koji se zasniva na koncepcijama tehnološkog ekstatičkog proizvođenja realnosti kroz prakse simulacije, ekranških predstava, virtuelne realnosti, kiber-kulture.

#### Literatura:

C. Penley, A. Ross (eds), *Technoculture*, University of Minnesota Press, 1990.

M. Gržinić, *V vrsti za virtualni kruh. Čas, prostor, subjekt in novi medji* v letu 2000, Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 1996.

#### TEHNOSPIRITUALNO

Tehnospiritualnim se nazivaju najčešće dve različite produktivne prakse u umetnosti i kulturi 80-ih i 90-ih godina: (1) pojave postminimalizma koje se zasnivaju na industrijskoj proizvodnji karakterističnih arhetipskih/simboličkih primarnih objekata ili struktura, odnosno, njihovih instalacija ili ambijentalnih realizacija; ova dela karakteriše visoka tehnološka preciznost izrade komada manjih ili većih dimenzija, pojedinačno ili serijski proizvedenih, i (2) pojave tehnološkog postmodernizma koje oblike prikazivanja, najčešće, u virtuelnoj realnosti povezuju sa fikcionalnim, narativnim, simboličkim ili alegorijskim tematizacijama iz istorije religija, mitologije, ezoterične tradicije ili psihodelije.

#### Literatura:

W. De Maria, *Two Very Large Presentations*, Moderna Museet, Stockholm, 1989.

M. Šuvaković, "Scena za znak – Instalacije, fantazmi, ornamenti i koncepti Mirjane Đorđević", Projeka(r)t br. 2, Novi Sad, 1993.

J. Denegri, "Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih" iz Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac, 1994.

S. Holtzman, Digital Mantras. The Languages of Abstract and Virtual Worlds, The MIT Press, Cambridge Mass, 1994.

### TEHNOUMETNOST

Tehnoumetnost je zbirni naziv za umetničke i pojave koje se zasnivaju na upotrebi industrijske i postindustrijske (informacijske) tehnike kao sredstva proizvodnje umetnosti, kao teme umetnosti ili kao objekta fetišizacije: futurizam, konstruktivizam, neokonstruktivizam, kibernetika umetnost, kinetička umetnost, kompjuterska umetnost, lumino plastika, optička umetnost, mobilni, nove tendencije, tehnospiritualna umetnost, simulacionizam. Istorijski gledano tehnoumetnost se pojavljuje kao utopija ili optimalna projekcija u avangardama, kao laboratorijska pronaučna praksa u neoavangardama i kao oblik ekstatičke potrošnje i uživanja u postmodernoj.

#### Literatura:

M. Tuchman (ed), A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art 1967–1971, Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1971.

J. Benfhal, Science and Technology in Art Today, Thames and Hudson, London, 1972.

"Aesthetik des Immateriellen? Das Verhältnis von Kunst und neuen Technologien" II (temat), Kunstforum bd. 98, Köln, 1989.

C. Hirsch (ed), Binaera; 14 Interaktionen Kunst und Technologie, Kunsthalle, Wien, 1993.

### TEKST

Tekstom se u najopštijem smislu naziva svaka struktura znakova. Tako da se razlikuju pojam govornog, pisanog, vizuelnog, prostornog, vremenskog, performativnog, zvučnog, bihevioralnog, itd. teksta. U strukturalizmu se tekstom naziva zatvorena i konzistentna struktura znakova. U poststrukturalizmu i postmodernizmu tekstom se naziva otvorena struktura znakova koja stiče značenje trenutnim odnosom sa drugim znakovima ili tekstovima aktuelne ili istorijske kulture, ali tekstom se naziva i svaki oblik, bez obzira na medij ili način komunikacije, proizvodnje značenja (značenjski vrednih predstava).

#### Literatura:

R. Bart, Zadovoljstvo u tekstu, Gradina, Niš, 1975.

R. Barthes, "Od djela do teksta" iz M. Beker (ed), Suvremene književne teorije (ruski formalizam, francuska nova kritika, poststrukturalistička američka kritika, estetika recepcije, marksistička kritika), Liber, Zagreb, 1986.

K. Linker, Representation and Sexuality iz B. Wallis (ed), Art After Modernism: Rethinking Representation, The New Museum of Contemporary Art, New York, 1986.

### TEKSTUALNA PRODUKCIJA

Tekstualnom produkcijom se nazivaju: (1) različite pluralne, arbitrarne i fikcionalne prakse ili procedure proizvodnje, razmene i potrošnje značenja u postmodernoj kulturi, ali i (2) teorijska uverenja da je tekst suštinski izraz, predstava ili proizvod koji omogućava da se identifikuju, opišu, objasne i interpretiraju pojave pluralne i nekonzistentne postmoderne kulture, drugim rečima, subjekt ako vidi (doživljava, spoznaje, prikazuje) svet vidi ga preko ili posredstvom teksta.

U francuskoj semiologiji i teoriji slikarstva nakon kasnih 60-ih godina bio je dominantan stav da svaka slika, pre svega se mislilo na umetničko slikarstvo, korespondira svetu posredstvom teksta. To znači da je tradicionalno zapadno mimetičko slikarstvo interpretirano kao oblik prikazivanja koji ne

pokazuje i prikazuje svet direktno i doslovno, već posredstvom teksta (religioznog teksta) koji posreduje između pikturnog poretka i poretka sveta.

#### Literatura:

P. Rodgers, "Toward a Theory Practice of Painting in France", Artforum, New York, April 1979.

R. Coward, J. Ellis, "Jezik i materijalizam – Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta", Školaska knjiga, Zagreb, 1985.

O. Dikro, C. Todorov, Enciklopedijski rečnik, nauka o jeziku, Prosveta, Beograd, 1987.

### TELO

U zapadnoj tradiciji mimetičkog prikazivanja telo je prikazano u slikarstvu i skulpturi poretkom aluzivnih ili ikoničkih znakova koji grade figuru, a izgled i pojavnost figure u pikturnom poretku slike/slikarstva prikrivaju svoju znakovnu prirodu iluzionističkim naglašavanjem da je figura uvek tek moguća kao ogledalno telo. U modernoj umetnosti telo se apstrahuje do znaka: (a) predstava tela je simbol kada umetničko delo konvencionalno prikazuje telo, (b) predstava tela je indeks kad umetničko delo uzročno ukazuje na telo ili (c) predstava tela je sam znak kada je pikturna figura nosilac znaka (označitelj) koji pokazuje to da je nosilac znaka. U poznom modernizmu, posebno u akcionizmu i body artu, umetnik više ne prikazuje znak za telo, već samo doslovno telo. U tom smislu se govori o ljudskom telu kao subjektu i objektu umetnosti. U eklektičnom neoekspresionističkom postmodernizmu telo se pojavljuje kao fikcionalizovana predstava (figura kao mimezis mimezisa predstava tela u istoriji umetnosti i masovnoj kulturi), ali i kao samo telo slikara/posmatrača koje se gestualno (slikar) ili pogledom (posmatrač) investira u sliku. Postoji identitet između uživanja želje slikarstva (slikanja) i uživanja tela Drugog.

U neekspresionizmu i tehnološkom postmodernizmu telo se pojavljuje kao paradoksalan simptom rascepa (razlike) prikazivanja, prisustva, odsustva i postojanja. Ono se tematizuje u nekoliko različitih diskurzivnih smerova: telo i feminizam, telo i istorija, telo i tehnologija, telo i bolest, telo i biopolitika, itd. U postmodernoj kulturi telo ima višeznačnu determinaciju fetiša, robe, informacije, predstave, objekta, subjekta, simbola i označitelja, ali i simptoma pomoću koga se otkriva i pokazuje moć, namera ili efekat društvenih totaliteta.

#### Literatura:

V. Kopicl (ed), Telo umetnika kao subjekt i objekt umetnosti, Tribina mladih, Novi Sad, 1972.

M. Feher, R. Naddaff, N. Tazi (eds), ZONE. Fragments for a History of the Human Body 1–3, The MIT Press, Cambridge Mass, 1989.

J. Clair (ed), Identity and Alterity. Figures of the Body 1895–1995, La Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte, Venezia, 1995.

J. Denegri, "Telo i lice u umetnosti XX veka", Projeka(r)t br. 6, Novi Sad, 1995.

### TENDENCIJA

Tendencijom se u modernoj i postmodernoj umetnosti naziva estetsko i umetničko usmerenje zasnovano na labavim likovnim, jezičkim, ideološkim, egzistencijalnim i vrednosnim povezanostima više autora u istorijskom trenutku. Tendencija se razlikuje od stila po tome što je nova pojava u umetnosti i izražava otkrivanje i koncipiranje polja umetničkog rada za više umetnika, a ne primenu već postojećeg i razrađenog modela izražavanja i prikazivanja. Tendencija je bliska pojmu mode, a od zamisli modernističkog pokreta razlikuje je odsutnost ili odloženost hegemonizirajućeg projekta i programa. Tendenciju karakteriše projekt za jednokratnu upotrebu. U

postmodernim uslovima umetnik jednim delom prikazuje, simulira, koriguje, obnavlja (rimejk) ili stvara delo–tendenciju ili delo–svet umetnosti, a to znači da on nomadski kroz svoju istoriju produkuje efekte različitih istorijskih ili aktuelnih tendencija. U eklektičnom modernizmu to je bilo učinjeno povezivanjem različitih, često nespojivih, shema ili predstava stilova, pokreta ili tendencija, a u kasnijim pojavama neekspresionizma, tehnestetike ili modernizma posle postmodernizma umetnik radi sa pojedinačnim, trenutnim i izdvojenim fenomenom tendencije koji uspostavlja, fetišizira, razrađuje, dekonstruiše i napušta.

#### Literatura:

M. Massironi, "Kritičke primjedbe o teoretskim prilozima unutar nove tendencije od 1959. do 1964. godine" iz Nova tendencija 3, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.

M. Calvesi, Tendenze attuali iz Le due avanguardie, Lerici Editori, Roma, 1966.

D. De Negri, "Lorand Hegyi: Umetnost XX veka ne treba posmatrati kroz univerzalne pravce nego kroz paralelne tendencije koje su deo globalne kaledioskopske slike", Projekta(r)t br. 7, Novi Sad, 1996.

#### TEORIJA UMETNOSTI

Teorija umetnosti je diskurs i institucija čiji je objekt istraživanja, opisivanja, objašnjavanja, interpretacije i rasprave umetnost kao praksa i teorije koje konstituišu umetnost kao praksu, kao proizvod, kao instituciju, kao mogući svet i moguću istoriju. Pojam teorije umetnosti se konstituiše od XVIII veka u intertekstualnom suodnošenju istorije umetnosti, kritike i estetike. Razlikuju se tri definicije teorije umetnosti: (1) teorija umetnosti je zbirni naziv za različite specijalističke discipline razvijene u autonomnim društvenim (ili humanističkim) i formalnim naukama: istorija umetnosti, kritika, sociologija umetnosti, semiotika i semiologija umetnosti, psihologija umetnosti, filozofija umetnosti i estetika, (2) teorija umetnosti je autonomna naučna disciplina (u smislu društvenih i formalnih, a ne prirodnih nauka), koja razvija posebne metode, vrednosti i ciljeve istraživanja i rasprave likovnih i vizuelnih umetnosti, i (3) teorija umetnosti nije nauka, već skup metajezičkih i međuzanrovskih relativno otvorenih deskriptivnih, eksplanatornih i interpretativnih postupaka koji se stilski kreću od esejističkog pisanja do filozofske rasprave. Po engleskom umetniku i teoretičaru postmoderne kulture Victoru Burginu u postmodernoj kulturi dolazi do istorijskog kraja teorije umetnosti kao metajezika nastajanjem specifičnih teorija koje se više ne bave autonomnim institucijama umetnosti, već oblicima prikazivanja u kulturi.

#### Literatura:

B.H.D. Buchloh, "Theories of Art after Minimalism and Pop" iz H. Foster (eds), Discussions in Contemporary Culture, Bay Press, Seattle, 1987.

C. Harrison, P. Wood (eds), Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas, Basil Blackwell, Oxford UK, Cambridge USA, 1993.

D. Carroll (ed), The States of Theory. History, Art and Critical Discourse, Stanford University Press, Stanford, 1994.

M. Šuvaković, Prolegomena za analitičku estetiku, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

#### TEORIJSKI ŽURNALIZAM

Teorijskim žurnalizmom nazivaju se različite postmoderne teoretizacije koje se zasnivaju na kritici metajezika i teorije umetnosti i kulture zasnovane na metajeziku. Ta kritika se realizuje ukazivanjem na uvođenje tematizacija i žargona masovne kulture u diskurse teorije, odnosno, uvođenjem tematizacija i žargona teorije u diskurse masovne kulture. Karakteristični su

pristupi koji teorijski tekst ne vide kao objašnjenje ili interpretaciju, već kao mimezis (predstavu) glasa masovne kulture (visokotiražnih magazina za intelektualnu popularnu kulturu).

#### Literatura:

R. Prince (ed), Wild History, Tanam Press, New York, 1985.

B. Wallis (ed), Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists, The MIT Press, Cambridge Mass, 1987.

B. Kruger, Remote Control. Power, Cultures, and the World of Appearances, The MIT Press, Cambridge Mass, 1993.

New Moment br. 1–6, Beograd, Saatchi&Saatchi, Beograd, 1993–96.

#### TRANSAVANGARDA

Transavangarda je eklektična, maniristička, citatna i kolažno–montažna neoekspresionistička umetnost slikarstva i skulpture nastala na prelazu 70–ih u 80–e godine. Pojmove italijanska transavangarda i internacionalna transavangarda je uveo teoretičar umetnosti i kritičar Achille Bonito Oliva. Termin se primarno primenjuje na rad italijanskih slikara Francesca Clementea, Mimme Paladina, Enzo Cucchia, Sandra Chie, Nicole de Maria. Transavangardu je zamislio i teorijski pripremio Oliva da bi na umetničkoj sceni poznog internacionalnog reduktivističkog modernizma (postminimalizma) i teorijskog intermedijalnog postkonceptualizma izveo obrt od ne–slikarskih tendencija (instalacije, performansa i koncepta) ka eklektično–staromodnom, perverzno–ekstatičkom i regionalno–mediteranskom shvatanju slikarstva (pikturalne ontologije prikazivanja ekspresivnih formi). Oliva je aktivirao efekte jednog traumatskog cenzurisanog i potisnutog kôda pokazujući kako se on preobražava u pikturalnu produkciju. Transavangarda se formuliše kao umetnost prikazivanja, citiranja i uživanja u slikanju i gledanju. Olivin stav prema umetnosti je katastrofički (entropijski) stav – umetnost postoji, razvija se i obnavlja kroz neočekivane i katastrofičke obrte kojima je sve dozvoljeno od prekidanja tradicije preko paradije i ironije do upotrebe marginalnih i zaboravljenih oblika izražavanja i prikazivanja neprikazivog, posebno naglašavajući oblike prikazivanja i izražavanja iz italijanske tradicije od manirizma do arte povere. Katastrofički stav naddeterminiše postistorijski pikturalni poredak kao konačni kraj progressa (kraj projekta modernosti), a entropijski stav vodi ka pokazivanju i prikazivanju nekontrolisane potrošnje istorijskog (tradicijskog) smisla i uživanja aktuelnog (telesnog, autoerotskog, fetišizovanog, travestijskog) smisla. Smisao, površina slike i telo se identifikuju u, fenomenološki govoreći, zahvatanju željenog.

#### Literatura:

A.B. Oliva, The Italian Transavangarde, Giancarlo Politi Editore, Milano, 1980.

A.B. Oliva, Transavangarde International, Giancarlo Politi Editore, Milan, 1982.

A.B. Oliva, Avanguardia Transavanguardia, Electa Milan, 1982.

J. Denegri, "Arte Povera – transavangarda", Pitanja br. 7–9, Zagreb, 1982.

A.B. Oliva, "Avangarda transavangarda", Polja br. 289, Novi Sad, 1983.

#### TRANSCENDENTNO

Transcendentnim se naziva ono što je izvan (iznad) iskustva. Teisti transcendentnim nazivaju način na koji Bog egzistira nezavisno i izvan stvorenog sveta. Transcendentnim argumentom u kantovskoj tradiciji naziva se odgovor na pitanje šta su značenja propozicija za koje znamo da su po sebi istinite. Tradicionalna umetnost se smatra transcendentnom zato što svoja značenja uspostavlja sa onim izvan dela (Bogom, prirodom, svetom, duhom, emocijom, znanjem) posredstvom teksta (religioznog teksta) ili kontemplativnog uvida. U mo-

dernoj umetnosti postoje tendencije koje vode ka odbacivanju zamisli transcendentnog u ime konkretnog, materijalnog ili egzistencijalnog i tendencije koje žele da pokažu suštinu transcendentnog (od suprematizma i neoplasticizma do sublimne apstrakcije) ili da dođu do neposrednog iskustva transcendentnog (akcionizam, fluksus, body art, izvesne tendencije konceptualne umetnosti nazvane transcendentalni konceptualizam ili mistički konceptualizam). U postmodernoj se zamisao transcendentnog pokazuje kao jedan specifičan oblik prikazivanja i na različite načine se pokazuje kako se ono transcendentno (spoljašnje) ili mističko (unutrašnje) pojavljuje na površini slike ili ekrana. Postmoderna pokazuje da se sva dubina pojavljuje jedino na površini. Zamisao transcendentnosti se pojavljuje u modernizmu posle postmodernizma kao sublimno, arhetipsko, simboličko i to, najčešće, iz dva razloga: (a) traganje za spoljašnjim i asimetričnim Drugim ili (b) reakcija na fetišizaciju površnosti postmoderne.

#### Literatura:

T. Brejc, "Transcendentalni konceptualizam, 1970–1971." iz Grupa OHO 1966–1971, Študentski kulturni center, Ljubljana, 1978.

R. Barilli, "Mistični konceptualizam" iz Dva lica konceptualizma, N. Mišćević, Milan Zinaić (eds), Plastički znak – zbornik tekstova iz teorije vizuelnih umetnosti, IC Rijeka, 1981.

M. Tuchman (ed), *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985*, Abbeville Press, New York, 1986.

B. Pejić (ed), *Umetnost i (ne)vidljivo (temat)*, Polja br. 377–378, Novi Sad, 1990.

J. Denegri, "Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih" iz Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac, 1994.

M. Švaković, "Dekonstrukcija svetog u modernizmu i postmodernizmu", Gradina, Niš, 1994.

M. Švaković, "Transcendentalne granice slikarstva", *Projekta(r)t* br. 6, Novi Sad, 1995.

#### TRANSGRESIJA

Transgresijom (prestupom, prekoračenjem) se u poststrukturalizmu naziva zamisao prekršaja zakona. Drugim rečima, jezik koji više nije metajezik (jezik–zakon) postaje prestup i prekoračenje metafizičkog, tradicionalnog, nacionalnog, profesionalnog, rasnog, etničkog, religioznog i seksualnog zakona. Zakon se suočava sa željom (psihoanaliza), sa granicama znanja (dekonstrukcija), sa nepostojanom realnošću (simulacionizam), itd, a to u svakom slučaju znači sa samim označiteljem. Transgresija je i prelazak sa znaka na označitelj, sa metafizičkog na lingvističko, sa subjekta na hipotezu, sa volje naroda na ideologiju kao oblik prikazivanja realnosti, sa uzročnosti na arbitrarni odnos, sa dubinske analize subjekta na interpretaciju ekranske površine, itd. Transgresija znaka je karakteristična pošto pokazuje da znak nije ona konačna autonomna jedinica građenja smisla ili subjekta kako ga prikazuje strukturalizam, već da iza njega postoji polje dejstva (anticipacija) označitelja, tj. praznine koju simbolno ne može da zahvati, ali oko koje se strukturira, odnosno, da je znak uvek samo jedan trenutak događaja označavanja, a ne konačni produkt.

#### Literatura:

S. Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984.

R. Coward, J. Ellis, *Jezik i materijalizam. Razvoj u semiologiji i teoriji subjekta*, Školska knjiga, Zagreb, 1985.

M. Gržinić, *Odnos između posleratnog formalizma i francuskog apstraktnog slikarstva 70–ih*, *Projekta(r)t* br. 8–9, Novi Sad, 1997.

#### TRANSNACIONALNA UMETNOST

Transnacionalnom umetnošću naziva se umetnost postmoderne pluralne epohe koju karakterišu nesvodive razlike i raskoli. Planetarna kultura se posmatra: (1) kao svet multikulturalizma, sinhronog postojanja zajednica, gradova, regija, društava, kultura i civilizacija konstituisanih na sasvim različitim istorijskim i geografskim osnovama, i (2) kao svet nomadskog arbitrarnog egzistencijalnog i umetničkog prolaženja kroz različite kulture i civilizacije po istorijskim osama i geografskim mapama prikazivanja nestabilnog hipotetičkog identiteta umetnika ili, opštije, subjekta.

#### Literatura:

A.B. Oliva (ed), *La Biennale di Venezia*, Venezia, 1993.

J. Denegri, "Umetnost u znaku transnacionalnog i interdisciplinarnog prožimanja", *Projekta(r)t* br. 2, Novi Sad, 1993.

Ž. Bodrijar, *Prozirnost zla. Oglеди o krajnosnim fenomenima*, Svetovi, 1994.

#### TRANSPARENTNO

Pojam transparentno (prozirno) upotrebljava se u tri različita smisla: (1) transparentna podloga slike, time se razlika podloge i površine poništava i prelazi se od pikturalnog determinisanja slike ka optičkom determinisanju doslovne površine, (2) transparentna značenja u lingvističkom ili pikturalnom jeziku ili značenja zasnovana na referenci i prikazivanju reference, i (3) transparentnost virtuelnih svetova ili prividna prozirnost neprozirnosti ekrana.

#### Literatura:

M. Pleynet, "Support / Surface", *Art International* br. 14, New York, 1970.

*Art&Language* (T. Atkinson, M. Baldwin), "De Legibus Naturae", *Studio International*, London, May 1971.

M. Švaković, *Prolegomena za analitičku estetiku*, Četvrti talas, Novi Sad, 1995.

M. Švaković, "Retorika slikarstva. Aleksandar Dimitrijević", *Dnevnik*, Novi Sad, 3. jul 1996.

#### UMERENI MODERNIZAM

Umereni modernizam je naziv za različite nacionalne i multinacionalne oblike građanske kulture i umetnosti. Umereni modernizam nastaje u različitim periodima pred Prvi svetski rat, između dva svetska rata i posle Drugog svetskog rata preobražavajući ekscelentne rezultate avangardi i neoavangardi u umerenu, potrošačku i masovnu kulturu građanske klase i srednjih društvenih slojeva. Umereni modernizam u zapadnim društvima je povezan sa dominacijom tržišta i masovnih medija. Posle Drugog svetskog rata u SSSR–u, Istočnoj Evropi i na Balkanu, u zemljama realnog socijalizma, slabljenjem ideologije socijalističkog realizma i nastankom građanskog srednjeg sloja birokratske, tehnokratske i humanističke inteligencije nastaje umereni modernizam kao ideološki neutralna i estetizovana umetnost koja omogućava kompromis između ideoloških zahteva revolucionarne vlasti (ili ideologije) i estetskih interesa nastajućih postrevolucionarnih tehnobirokratskih slojeva. Umereni modernizam ispunjava izvesne aspekte autonomije umetnosti i, s druge strane, potrebu sistema da se umetnost učini neutralnom u estetskom, umetničkom, kulturnom, društvenom i političkom smislu.

#### Literatura:

M.B. Protić (ed), *Treća Decenija. Konstruktivno slikarstvo, Muzej savremene umetnosti*, Beograd, 1967.

M. Švaković, "Od socrealizma preko modernizma do neoavangarde", *Tesliana* br. 1, Beograd, 1993.

J. Denegri, *Pedesete: teme srpske umetnosti (1950–1960)*, Svetovi, Novi Sad, 1993.

J. Denegri, *Šezdesete: teme srpske umetnosti*, Svetovi, Novi Sad, 1995.

## UMERENI POSTMODERNIZAM

Umerenim postmodernizmom naziva se umetnost, pre svega, poznosocijalističkih država, koja nastaje evolucijom i modifikacijama intimizma između dva svetska rata, socijalističkog estetizma i umerenog modernizma u postmodernoj (postsocijalističkoj) kulturi. Umereni postmodernizam karakteriše na planu kritike, teorije i umetničke produkcije težnja da se uspostavi ravnoteža (status quo) na aktuelnoj sceni kroz podržavanje i razvijanje svih neproblemskih oblika izražavanja, posebno onih koji potvrđuju nacionalni ili kulturni identitet, odnosno, onih koji naglašavaju prevlast ukusa naspram konceptualnog, teorijskog, istraživačkog ili ekscesnog projekta. Umereni postmodernizam je eklektičan (spoj nacionalnog i internacionalnog), dekorativan (estetsko kao konačni cilj umetničke produkcije), narativan (moć pikturnog ili skulpturalnog pripovedanja) i ne bez mitskih referenci (sinhrono navođenje univerzalnog mitskog i lokalnog mitskog). Njega karakteriše preobražaj ekstatičkog postmodernizma neoekspresionističkih modusa u sistem prihvatljivih vrednosti za formiranje novog srednjeg društvenog sloja. Takođe, karakterišu ga tipični zahtevi za pomirenjem umetničkog eksperimenta i normalne produkcije, odnosno, zahtevi za objedinjenjem različitih tendencija u novu jedinstvenu nacionalnu umetnost.

### Literatura:

6. beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti, Beogradski sajam, Beograd, 1988.

D. Ugren, Intervju sa Miškom Šuvakovićem, Projekta(r)t br. 8–9, Novi Sad, 1997.

## UMETNIK

Umetnik je: (1) naziv za stvaraoca, proizvođača ili autora koji stvara, proizvodi ili projektuje (zamišlja, koncipira) umetničko delo i rad, (2) zbirni naziv za stvaraoca, proizvođače ili autore u različitim umetničkim disciplinama, tj. zbirni naziv za slikara, skulptora, grafičara, kompozitora, pijanistu, pesnika, romanopisca, režisera, glumca, fotografa, (3) oznaka za avangardne, neoavangardne i postavangardne stvaraoca, proizvođače ili autore koji deluju u domenu više različitih disciplina (mixed media, polimedij, multimedijalno, intermedijalno) i čije se delovanje ne može poistovetiti sa specifičnom tehnikom stvaranja umetnosti kao proizvedenog komada (umetnik hepeninga, body art umetnik, performans umetnik, ambijentalni umetnik, konceptualni umetnik), i (4) oznaka za postavangardne i postmoderne autore, tj. umetnik nije manuelni realizator umetničkog dela, već autor koncepcije i projekta, pri čemu delo realizuju specijalizovani tehničari (konceptualni umetnik, neokonceptualni umetnik, umetnik simulacionizma, umetnik tehnološke umetnosti ili tehno umetnik).

### Literatura:

Art&Language, "Author and Producer – Revisited", Art&Language vol. 5 no.1, England, 1982.

M. Fuko, "Šta je autor?", Književna kritika br. 5, Beograd, 1983.

M. Lovejoy, Postmodern Currents: Art and Artists in the Age of Electronic Media, UMI Research Press, Ann Arbor, 1989.

## UMETNOST

Pojam umetnosti se konstituise u moderno doba, u prosveti – teljstvu XVIII veka, kao posebna društvena institucija proizvodnje, razmene i potrošnje specifičnih proizvoda, značenja i vrednosti koji se identifikuju sa pojmom estetskog i, u posebnom smislu umetničkog. Kroz moderni pojam umetničkog se objedinjuju produkcije koje započinju u domenu zanata da bi se identifikovale sa otvorenim konceptom intelektualnog i u postmodernoj dovele do zamisli moći produkcije, razmene i potrošnje proizvoda kulture. Moderni pojam umetnosti je omogućio da se na osnovu njega rekonstruiše istorijski pojam

umetnosti i da se njime označe i obuhvate dela koja nisu nužno načinjena sa funkcijama današnjeg shvatanja umetnosti, već pripadaju prostoru religioznog i ritualnog, arhitektonskog i urbanističkog, društvenog, kulturnog, političkog i svakodnevno utilitarnog. Izvesna dela avangardne i neoavangardne umetnosti (apstraktna umetnost, ready made, procesualna umetnost, konceptualna umetnost) postavila su praktično i teorijski problem pojma umetnosti, statusa umetničkog dela i definisanja umetnosti kao dela, paradigme ili sveta i istorije.

### Literatura:

S. Davies, Definitions of Art, Cornell University Press, 1991.

V. Tatarikijević, Istorija šest pojmova, Nolit, Beograd, 1978.

## UMETNOST I MASOVNA KULTURA

Masovnom ili popularnom kulturom naziva se medijska, potrošačka kultura spektakla i zabave (film, televizija, reklame, spotovi, pop muzika, štampa, sport). Masovna kultura visokog modernizma (50–e i 60–e godine) zasnovana je na potrošnji materijalnih dobara i na formiranju institucija masovne kulture (industrije zabave). Masovnu kulturu postmoderne karakterišu: (1) razvoj medijske tehnologije koja nije samo posrednik roba i informacija, već i proizvođač nove veštačke realnosti (simulakrumska sveta), (2) preobražaj radikalnih alternativnih pokreta, na primer, rok i pank kulture, u industriju zabave i spektakla, (3) prožimanje masovne kulture i visoke umetnosti (transavangarda, grafiti, neo-geo, neokonceptualizam, jezička poezija). Prožimanje masovne kulture i visoke umetnosti se odvija kroz: (a) preobražaj umetničkih eksperimenata u spektakl i (b) upotrebu komunikacionih kanala, medija i oblika izražavanja i prikazivanja masovne kulture u neokonceptualnoj umetnosti. Neokonceptualna umetnost za razliku od siromašne i konceptualne umetnosti popularnoj i potrošačkoj kulturi ne pristupa subverzivno, već koristi njene produktivne mehanizme, finansijsku moć i kontekste komunikacije da bi je prikazala, odnosno, za razliku od pop-arta ona ne glorifikuje potrošačku kulturu, već zadržava hladnu specifikatorsku logiku ispraznog doslovnog prikazivanja prikazanog, potrošenog i dešifrovanog. Ironija i parodija neokonceptualizma nisu subverzija značenja i vrednosti, već retorika i žargon poze koju umetnik uzima teatralizujući svoju egzistenciju po uzoru na svet spektakla. Masovnu kulturu u periodu od poznog modernizma ka tehno postmodernizmu karakteriše obrt od spektakla ka ekranskim interaktivnim i mrežnim sistemima komunikacije, zabave i potrošnje.

### Literatura:

C. Gudis (ed), A Forest of Signs – Art in the Crisis of Representation, MIT Cambridge Mass, 1989.

K. Varnedoe, A. Gopnik (eds), High and Low – Modern Art and Popular Culture, MOMA, New York, 1990.

C. Mukerji, M. Schudson, Rethinking Popular Culture, University of California Press, Berkeley, 1991.

## VIDEO–UMETNOST

Video–umetnošću se naziva umetnička praksa zasnovana na upotrebi video i televizijske tehnike. Video–umetnost nastaje kao ekranska umetnost poznog modernizma, da bi se u postmodernoj razvila u više smerova: (1) video umetnost zasnovana na video–radu, a to znači nekom obliku video–prikazivanja dokumentarnog ili fikcionalnog karaktera (metaforično video–film), (2) video–instalacija kao prostorna realizacija (postavka, aranžman, konstrukcija) zasnovana na produkovanju prostornih odnosa realnog fizičkog prostora i ekranskog (virtuelnog, fikcionalnog) prostora, (3) video–performans kao prostorno–vremenska situacija ili događaj u kome se povezuju u odnos fizička situacija/događaj i ekranska predstava tekuće

situacije/događaja ili posebno snimljene situacije događaja, (4) video-komputerska animacija kao softverska realizacija vizuelno zvučnog fikcionalnog događaja, (5) upotreba video-sistema u interaktivnim sistemima informacijskih kompjuterskih mreža kao izlaznih ili ulaznih organa, i (6) upotreba video-sistema u kibernetičkim simulacijskim modelima.

#### Literatura:

M. Ristić (ed), *Videosfera – video-društvo-umetnost*, SIC, Beograd, 1986.

D. Purešević, "Elementi i karakteristike izraza u video umetnosti" iz M. Milošević (ed), *Alternative film-video*, Dom kulture Studentski grad: Akademski filmski centar i Alternative film Arhiv, Beograd, 1986.

M. Šuvaković, "Film i video umetnika", *Dnevnik*, Novi Sad, 13. jul 1994.

Videomedeja, Agencija Apostrof, Novi Sad, 1996.

#### VISOKI MODERNIZAM

Visokim modernizmom se naziva elitna/ezoterična umetnička praksa zasnovana na vrednostima individualnog stvaranja, originalnosti, autonomije izražavanja i visokog estetizma. U likovnim umetnostima pojam visokog modernizma označava epohu koja započinje sa Drugim svetskim ratom, kada umetnici širom Evrope odlaze u emigraciju u Francusku, Englesku i SAD stvarajući internacionalni jezik modernističke umetnosti. Zamisli visokog modernizma su vezane sa SAD i Njujork kao novi centar svetske umetnosti. Po istoričaru umetnosti Charlesu Harrisonu istoriju modernizma posle Drugog svetskog rata određuju dva suprotstavljena koncepta modernosti: (1) koncept visokog modernizma koji ideje i vrednosti autonomije apstraktnog umetničkog dela dovodi do vrhunca i estetičke dogme, i (2) kritički koncept visokog modernizma koji zamisli intuicija, spontanosti, ekspresije, estetike i ideologije vidi kao oblike vrednosne, značenjske i političke organizacije društva, kulture i sveta umetnosti, a ne kao po sebi razumljive odrednice umetnosti (neodada, fluksus, delimično pop-art, neokonstruktivizam). Greenbergova koncepcija visokog modernizma kao estetička teorija slikarstva dominantna je između kasnih 40-ih i sredine 60-ih godina i danas se u teoriji sa njom najčešće identifikuje pojam visokog modernizma. Za Harrisona visoki modernizam (od apstraktnog slikarstva do postslikarske apstrakcije) predstavlja izraz hladnoratovske politike i koncepta kulture poznog kapitalizma Sjedinjenih Američkih Država.

#### Literatura:

F. Frascina, *Pollock and After – The Critical Debate*, Harper & Row, London, 1985.

P. Wood, F. Frascina, J. Harris, C. Harrison, *Modernism in Dispute – Art since the Forties*, Yale University Press New Haven, London, 1993.

J. Denegri, M. Šuvaković (eds), *Primeri apstraktne umetnosti*. Jedna radikalna istorija, ULUS, Beograd, 1996.

#### VIĐENJE

U postmodernim teorijama se pravi razlika između viđenja i vizuelnog. Viđenje je ono što oko vidi, tj. neposredno vizuelno iskustvo, a ne sve ono što kao optičko i potencijalno vizuelno postoji. Viđenje je uvek socijalizovano i time određeno ideologijom i fantazmom, tj. ekranom koji razdvaja subjekt i realnost. Po Normanu Brysonu između subjekta i sveta (realnosti) nalazi se mnoštvo diskursa koji konstituišu potencijalnu vizuelnost, drugim rečima, vizuelno se opisuje kao kulturna konstrukcija ili produkcija određenog smisla i, preciznije, smisaonog okvira (konteksta) za svako pojedinačno viđenje.

#### Literatura:

N. Bryson, *Vision and Painting – The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven, London, 1983.

H. Foster (ed), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.

A.C. Danto, "Iza onoga što oko vidi", *Projekta(r)t* br. 2, Novi Sad, 1993.

P. Virilio, "Privilegija oka", *Projekta(r)t* br. 2, Novi Sad, 1993.

#### VIZUELNO

Vizuelnim se nazivaju optički događaji koji se čulom vida percipiraju. Od modernističke vizuelnosti se ne očekuje ništa više do da bude ekran razuma, racionalizacije, kôdiranja, apstrahovanja i zakona. Po Rosalind Krauss postoje tri poretkâ vizuelnog u modernoj kulturi: prvi, određen je empirijskim viđenjem, onim što je viđeno, tj. objekt je ograničen svojim konturama; drugi, u pitanju su formalni uslovi mogućnosti samog viđenja, nivo na kome čiste forme deluju kao principi koordinacije, celine, strukture, drugim rečima, vidljivim ali neviđenim poretcima gospodari modernizam; i treći, u pitanju je poredak figure koji Lyotard naziva matrica (matrix) i koji deluje izvan vidljivog (izvan pogleda). Postmodernistička vizuelnost se ukazuje kroz tri, često suprotstavljena, modusa: (a) vizuelnost je samo ospoljeni efekat simboličkog koje kao ekran deli subjekt i svet, (b) vizuelnost je funkcija telesnog, ali, i samog materijalnog u onom smislu u kome se nesvesno u lakanovskoj teorijskoj psihoanalizi identifikuje kao nesvesno (ono što prethodi identifikaciji subjekta), i (c) vizuelnost je prazna ekranska pojavnost i izgled interakcije subjekta i objekta u prividnom prostoru projekcija.

#### Literatura:

J. Denegri, "Nove tendencije i psihologija opažanja" iz *Kontinuitet umetnosti konstruktivnog pristupa u Jugoslaviji 1951–1973 – Sveska 2: Nove tendencije (1961–73)*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Beograd, 1987.

H. Foster (ed), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.

"Vizuelna umjetnost i vizuelna percepcija" (temat), *Dometi* br. 9, Rijeka, 1990.

R. Krauss, *The Optical Unconscious*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1993.

M. Jay, *Downcast Eyes The Denigration of Vision in Twentieth-Century-French Thought*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1994.

M. Šuvaković, "Asymmetries of Language and Sight. Introduction to a Philosophy of Art" iz A. Erjavec (ed), *The Seen* (temat), *Filozofski Vestnik* št. 2, Ljubljana, 1996.

#### VREDNOST UMETNIČKOG DELA

Vrednost umetničkog dela ili vrednost u umetnosti najčešće se određuje sledećim modelima interpretacije: (1) ontološka vrednost umetničkog dela je ona vrednost koja proizlazi iz same suštine dela (veruje se da takva suština postoji) ili, u formalnijem smislu, iz njene morfologije, forme ili izgleda, (2) institucionalna vrednost umetničkog dela je ona koja nastaje na osnovu prosuđivanja vrednovanja dela ili oblika izražavanja, prikazivanja ili produkcije u zavisnosti od interesa, kriterijuma i formi jedne institucije ili familija institucija kulture, grubo govoreći, jedno isto delo danas nema istu vrednost u galerijskom, muzejskom ili univerzitetskom sistemu prezentacije, interpretacije i razmene dela, (3) istorijska vrednost označava najčešće vrednovanje dela u odnosu na trenutak njegovog istorijskog pojavljivanja i odnos prema drugim istorijskim formacijama, na primer, pionirsko delo se različito procenjuje od poznog dela jednog perioda, ali pojam istorijska vrednost može da znači i da svako delo umetnosti zadobija vremenom izvesnu vrednost kao pokazatelj (indeks) i određenog stanja kulture, itd. Danas je brojnost



vrednosnih kriterijuma velika i zato možemo ukazati na dva osnovna koncepta mišljenja ili rada sa vrednostima, a to su: (a) kriterijum koji se temelji na uverenju da se mogu naći konačne, utvrdive, stabilne i važeće vrednosti jednog dela ili familije pojava umetnosti nezavisno od pojedinačnih konteksta ili istorizacija u kojima se delo ili familija pojavljuju, i (b) kriterijum koji se temelji na uverenju da se ne mogu naći konačne, utvrdive, stabilne i važeće vrednosti jednog dela ili familije pojava umetnosti, već da se uvek radi sa pojedinačnim i promenljivim vrednostima koje se menjaju i po istorijskoj osi i po sinhronijskim kontekstualizacijama.

#### Literatura:

G. Dorfler, "Socijalno-estetske vrednosti u najnovijim konceptualnim stremljenjima", *Umetnost* br. 35, Beograd, 1973.

J. Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics* (treće izdanje), Temple University Press, Philadelphia, 1987.

J. Mukaržovski, *Struktura, funkcija, znak, vrednost – Oglеди iz estetike i poetike*, Nolit, Beograd, 1987.

Ž. Bodrijar, *Simbolička razmena i smrt*, *Dečje novine*, Gornji Milanovac, 1991.

#### ZAZORNO

Zazorno (abject) je termin kojim se opisuje, po Juliji Kristevoj, nešto što je odvratno i odbačeno, ono što seže do haosa pre jezika i kosmosa. Pojedini autori ga identifikuju sa besformnim (informe kod Battailea). U svakom simboličkom poretku zazorno se naslućuje kao nešto užasno i preteće po sistem, nešto odvratno, nepojmljivo, kao smrt, kao granica, kao žena, kao nešto što treba preraditi. Ono je na izvestan jedva zamisliv način i moćno, i to u onoj meri u kojoj je, na primer, ženska moć (genitalna, uživalačka i prokreacijska) potisnuta i otklonjena iz značenja, u onoj meri u kojoj ženska moć (uživanja) stvara jedan neprikaziv, neizraziv i neiskaziv višak u jeziku i simboličkom. Izvesna dela moderne i postmoderne u svojoj težnji ka besformnom (informe) pokazuju manjak koji narušava identitet subjekta dela i strukture dela. Ukazuje se na strah i užas od manjka ili skrivenog, a nadređenog delu. Zamisao zazornog bliska je pojmu označitelja kao onog što po poststrukturalističkom transgresizmu ispada iz znaka. S druge strane, zamisao zazornog pokazuje kako se meko pismo ili meki izraz transformišu u dramatični i jaki glas koji ne može da se iskaže. U skulpturama, performansima i ambijentima umetnika koji rade sa antiformalnim ili post-antiformalnim se pokazuje efekat zazornog zajedno sa efektom označitelja ili naslućivanjem besformnog koje se nagoveštava, čija se moć pokazuje i efekti doživljavaju, ali koji se nikada ne vidi.

#### Literatura:

J. Kristeva, *Moći užasa*. Oglеди o zazornosti, Naprijed, Zagreb, 1989.

*Abject Art*, Whitney Museum of American Art, New York, 1993.

"The Politics of the Signifier II: A Conversation on the Informe and the Abject" (temat), *October* no. 67, New York, 1994.

#### ZNAČENJE

Značenje (meaning) je posrednik između prisutnog nosioca značenja i odsutnog objekta koji se tim značenjem intendira. Pojam značenja se u umetnosti zasniva kao (1) referentni pojam značenja, kada je značenje dela stvarni ili fikcionalni objekt izvan dela, (2) strukturalni ili kontekstualni (sinhronijski) pojam značenja, kada je značenje dela posledica odnosa elemenata koji čine delo ili odnosa dela i drugih dela koji čine umetničku pojavu, kontekst, paradigmu ili svet umetnosti, (3) istorijski pojam značenja pokazuje da se značenje jednog umetničkog dela ili samog pojma umetnosti određuje kao funkcija njegovog istorijskog mesta u odnosu na umet-

nost prošlosti, aktuelnosti i moguće ili anticipirane umetnosti budućnosti, (4) upotrebn (intencionalni) pojam značenja umetničkog dela koji pokazuje da je značenje umetničkog dela namera umetnika, način realizacije namere umetnika ili način i uslovi upotrebe nekog objekta kao umetničkog dela ili umetničkog dela u različitim istorijama ili kontekstima umetnosti. U postmodernim teorijama se razlikuju: (a) prisutna značenja (tragovi koji se nalaze tu), (b) postojeća značenja (značenja koja se u datom trenutku uspostavljaju, deluju, razmenjuju, komuniciraju), (c) potrošena značenja (transgresija značenja od znaka do označitelja je jedan od karakterističnih oblika postmoderne potrošnje, odnosno, entropije smisla), (d) odložena značenja (značenja čija se identifikacija odlaže ćutanjem, retoričkim figurama, prodiranjem označitelja u metajezik, itd. da bi se sam jezik dao u svojoj telesnoj trošnosti ili, naprotiv, u uživanju koje ne može biti izrečeno), (e) dekonstruisana značenja (značenja koja pokazuju svoje istorijske ili geografske ili kontekstualne slojeve definisanja, upotrebe, razmene, potrošnje i povratnog dejstva), (f) performativna značenja (nastaju činom izgovaranja, izlaganja ili izvršenja), (g) dizajnirana značenja (nastaju upotrebom objekata kulture u aranžmanima koji se kreću od zamisli ready madea do kompleksnih postmodernih instalacija, tj. značenje je funkcija upotrebe, aranžmana i premeštanja objekata kulture), itd. Takođe, upotrebljava se i zamisao registra značenja koja označava da se u lingvističkom ili semiološkom tekstu ne pojavljuje jedan oblik značenja, već mnoštvo značenja koja se međusobno razlikuju (igraju se po različitim pravilima igre) i tim odnosima grade novo značenje razlike ili registra.

#### Literatura:

J. Baudrillard, "Sumrak znakova" iz J. Denegri (ed), *Dizajn i kultura*, SIC, Beograd, 1980.

J. Kosuth, *The Making of Meaning – Selected Writings and Documentation of Investigations on Art Since 1965*, Staatsgalerie, Stuttgart, 1981.

J. Derrida, *Dissemination*, University of Chicago, Chicago 1981. N. Mišćević, M. Potrč (eds), *Kontekst i značenje*, IC Rijeka, Rijeka 1987.

R.M. Martin, *The Meaning of Language*, The MIT Press, Cambridge Mass, London, 1987.





