

artcontext

Časopis za vizuelne umetnosti Centra za savremenu kulturu KONKORDIJA Vršac

Broj

1

april

2001



UNACO

Stepe Stepanovića 17, Vršac, E-mail: unaco@hemo.net, Tel/Fax: +381 13 81 54 23

str. 4.

ARS A EVI

Zamisao formiranja jedne kolekcije savremene svetske umetnosti u Sarajevu rodjena je u najtežim trenucima opsade grada, u takvim uslovima ova zamisao bila je ravna potpunoj i skoro suludoj utopiji.

str. 8.

Blake

Nikola Šuica

Retrospektivna izložba u Tate Britain u Londonu

(Novembar 2000-Februar 2001)

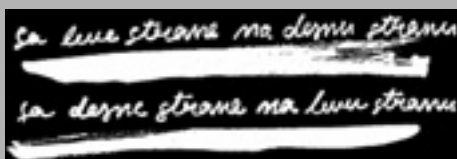
The Complete Illuminated Books, Thames and Hudson, London 2000.

str. 11. *interview*

Šoškić 0=0

0=0 jeste aksiom kojim se sada bavim a koji proizilazi iz nekih mojih istraživanja na relaciji umetnost-nauka, li tačnije iz nekih rasprava između Vitkenštajna i Remzija gdje se ovaj aksiom često pojavljuje kada Remzi nema egzaktan odgovor, budući da je logičar kao neka vrsta suspenzije problema, kao jeste i nije.

str. 14.



V jugoslovenski likovni Bijenale mladih, Konkordija, Stari mlin, Vršac 2000.

str. 27.

RENE BLOCK

Bijenala u dijalogu PESMA O ZEMLJI

Kunstforum-razgovori

Izložba sa radioničkim karakterom

str. 18.

RETROAVANGARDA

Retroavangarda, kako je razume IRWIN, nije oznaka koju za označavanje svog rada upotrebljava umetnička grupa niti je ime kojim umetnik činom davanja naziva zaokružuje svoje delovanje i kao integralnu celinu ga prepušta umetničkoj teoriji na ocenjivanje i razvrstavanje po liniji koju tokom vremena ispisuje istorija umetnosti. Retroavangarda je čin pozicionisanja specifične umetničke prakse koja na području bivše Jugoslavije ima pedesetogodišnju tradiciju i koja doskora nije bila shvaćena kao povezana celina.

str. 20.



Miško Šuvaković

UMETNOST U DOBA KULTURE

TRI RASPRAVE O IZLOŽBI "MANIFESTA 3", Ljubljana, jun 2000.

str. 30.

Ješa Denegri

UMETNOST NA PRELASKU U DVEHILJADITU

Bijenale '00 - Relacije, Galerija savremene umetnosti, Pančevo, jun 2000.

str. 34.

asocijacija APSOLUTNO

sadržaj:

1. aA portret
2. 1995: 2000 koncept rada
3. aA - on-line kolektiv
4. izvod iz intervjua za časopis/web magazin METRO, Toronto, Kanada
5. aA - aktivnost asocijacije
6. kontakt

str. 40.

DEVEDESETE:

vršaćka

LIKOVNA SCENA

str. 50.

Richard Serra
art album 2000.str. 47. **PRIKAZI**

VIZUELNI INŽINJERING Biljane Bakaluce i

FORMA KAO MEHANIZAM

O konstruktivizmu u delu Miroslava Pavlovića



MUSEUM OF
CONTEMPORARY
ART
SARAJEVO

105

Revealing Illusions

re salvano la

DER LANGEN REDE KÜRZER SINN
 KRATKA POANTA GOVORA
 KRATKI SMISAO GOVORA
 SAŽET SMISAO GOVORA

200 840
 se pauovo 70
 som sve u
 etvor 19 hob
 ped od 3

Pawlsner 1793

CEMENTI VICTORIA
 'CEMENT
 CEMENTI VICTORIA

bracciadite
 THE HUMAN HAND



Piše: Ješa Denegri

Zamisao formiranja jedne kolekcije savremene svetske umetnosti u Sarajevu rodjena je u najtežim trenucima opsade grada, u takvim uslovima ova zamisao bila je ravna potpunoj i skoro suludoj utopiji.

Sarajevo krajem januara 2001. odaje sredinu u kojoj još uvek još uvek vidljive rane grada postepeno zaceljuju zahvaljujući brojnim inicijativama i posledicama obnovljenog života. Ne ulazeći u sve ostalo što ovde svakodnevni život čini u naručju umetnosti Sarajevo krajem januara 2001. obeležava nekoliko istovremenih akcija: otvaranje izložbe Michelagela Pistoletta u Umetničkoj galeriji BiH prikazivanje prelinarne postavke kolekcije - depoa Muzeja savremene umetnosti - ARS AEVI u zgradi bivšeg istorijskog muzeja BiH. Održavanje međunarodnog seminara sa temama: Muzej budućnosti-budućnost muzeja, Umetnost na raskršću milenijuma i Umetnik na ivici pakla u Kolegijumu Artistikumu. Odmah treba reći sledeće: Pistoletova izložba i fundus budućeg muzeja izuzetno su visokog nivoa, događaji dostojni najviših svetskih standarda. Što se Pistoleta tiče, za znalce nema iznenađenja, jer njegovo delo istorijska je činjenica italijanske i evropske umetnosti poslednjih nekoliko decenija, a sarajevska izložba samo je još jedna od brojnih potvrda takvog statusa ovog umetnika. No, čak i za znalce, fenomen Muzeja ARS AEVI iznenađenje je koje zadivljuje. Zadivljuje ne samo zbog kvaliteta samog fundusa, koji sadrži mnoštvo sjajnih dela niza vrhunskih umetnika našeg vremena, nego i zbog zamisli i realizacije celog poduhvata, a pre svega zbog gotovo neverovatnih ljudskih želja i napora inicijatora projekta ARS AEVI uloženi u ostvarenje ovog poduhvata.

ŠTA JE PROJEKAT ARS AEVI ?

Projekat ARS AEVI, začat 1992. poseduje danas gotovo desetogodišnju istoriju, uz još nekoliko godina svoje predistorije koja seže do vremena održavanja dveju izložbi sarajevskih dokumenata 1987. i 1989, pa čak i još pre toga u 1984. do prvih izložbi istog naziva u Colegijum Artistikumu. A cela istorija projekta ARS AEVI uzbudljiv je film u režiji Envera Hadžiomerspahića, idejnog i praktičnog tvorca ovog projekta u kojemu u različitim komplementarnim ulogama učestvuju niz aktera medju umetnicima, teoretičarima umetnosti i organizatorima umetničkog života, uz pozitivnu podršku lokalnih i međunarodnih političkih faktora bez koje ovaj projekat ne bi mogao u optimalnom rasponu da bude sproveden u delo.

Zamisao formiranja jedne kolekcije savremene svetske umetnosti u Sarajevu rodjena je u najtežim trenucima opsade grada, u takvim uslovima ova zamisao bila je ravna potpunoj i skoro suludoj utopiji. Ali Enver Hadžiomerspahić je u takvim prilikama dobro znao da ko nika da ništa ne pokrene taj nigde ne može ni stići. Nedugo poznanstvo sa Enricom Comijem, urednikom časopisa "SPACIO UMANO" iz Milana, uspostavljenog povodom njegovog dolaska u Sarajevo na druga Dokumenta 1989. i učvršćeno prilikom trećeg (koja se zbog poznatih razloga neće održati) bio je ne samo prvi znak moralne podrške nego i prvi korak u praktičnom ostvarivanju jedne u početku se činilo sasvim neostvarljive zamisli. Comijeva uloga presudna je u polaznom stadijumu projekta ARS AEVI: naime, počevši od 1994. on u Milanu priređuje seriju od 13 izložbi pod patronatom ovog projekta, a prva u tom nizu bila je upravo Pistoletova, stim da je svaki od izlagača po jedan rad poklonio budućoj kolekciji.

Tako je stvoreno njeno jez-

gro, koje će u idućim godinama postepeno i neprekidno biti dopunjavano drugim donacijama umetnika i muzičkih institucija iz više evropskih zemalja.

Ne opisujući dalje, čak ni u najsazetijim crtama ostalo je takodje vrlo bitne etape u nastanku i razvoju ovog projekta, navedimo samo to da u današnjem stidjumu kolekciju ARS AEVI čine sledeće komponente: prva donacija "SPAZIO UMANO" sa radovima Pistoletta, Accardi, Westa, Nagasawe, Medicinska hermeneutika i dr, donacija muzeja Luigi Pecci iz pRATA koju čine dela Burena, Kastellanija, Dibbetsa, Kounellisa, Lewitta, Opalke, Panamarenka i dr., donacija moderne galerije iz Ljubljane sa delima Marine Abramović, Brusa, Deacona, Kapoora, grupe IRWIN, Schuttea, Serrana, Viole i dr., donacija Fondacije Beivelaoua La Kasa iz Venecije sa delima Boettija, Kabakova, Kosutha, Paladira, Sherman, Trockel i dr, Donacija muzeja moderne umetnosti Ludwig iz Beča, brojniku od svih ostalih, sa delima Cabrite Reisa, Dimitrijevića, Jokanovića, Komara i Melamidi, Laviera, Levinija, Sallea, Scullya, Wierera i dr., druga donacija Snazio Umano sa radovima Cragga, Munozza, Petercola, Pirrija, Prigova, Rakoci, Spalletti, uz domaće umetnike uz Boltanskog odabrane od strane Galerije Ohala koja je predložila Numankadića, Pašića, Skopljaka, D. Dakića, kao i drugih donatora sa radovima Bojsa, Vedove, domaćih umetnika Hadžifejzovića, Tadića, Kajinića. A ovde, nažalost, nemogu da budu navedena bas sva imena umetnika okupljenih u projektu ARS AEVI, posebno imena mlađih azijskih i ostalih izvan-evropskih autora zahvaljujući upravo kojima ovaj projekat poprima izrazito pluralistički i multikulturni karakter, kakav uostalom današnja svetska umetnost obavezno podrazumeva.

BUDUĆNOST PROJEKTA ARS AEVI

Projekat ARS AEVI trenutno se nalazi u stidjumu kada naprosto više ne može natrag, mora jedino napred, što znači da mora okončati i doživeti realizaciju prve faze ove zamisli u novoj zgradi muzeja, čiji je arhitektonski nacrt već detaljno razradio Renzo Piano. Ono što, dakle, neosporno predstoji ovoj akciji jeste dovršenje jednog koncepta, koji je pošavši od utopije ipak postao stvarnost. A znamo da je upravo stvarnost znala da sa sobom donosi nelake izazove, postavlja prepreke, čak istura opasnost pred kojima i najbolje ideje negde zastanu u sukobima sa materijalom, političkom i međuljudskom realnošću postojanja. No, znajući Envera Hadžiomerspahića, dok on bude u snazi u kojoj je danas, za projekat ARS AEVI nema straha. Zahvaljujući najviše njemu, u Sarajevu kao poprištu nekih od najvažnijih umetničkih priredbi osamdesetih godina u tadašnjem jugoslovenskom kulturnom prostoru i na temeljima upravo tada udarenim, nastaje jedan veliki poduhvat značajan ne samo u granicama grada i regiona nego i šire, u globalnim koordinatama sveta savremene umetnosti. Strašan je bio istorijski pretekst koji je neposredno prethodio ovoj inicijativi, ali uz brojne druge dokaze trijumfa života u ovom gradu projekat ARS AEVI jedan je od svakako najupečatljivijih. Ako se sam umetnik, kao i svaki drugi jednog časa i na jednom mestu našao na ivici pakla, ovo je najčvršća potvrda da ga je jedino umetnost, ne samo njega nego i sve ostale ponete značajem umetnosti, sa te ivice mogla povratiti u okrilje i potrebu obnovljenog življenja.

ENVER HADŽIOMERSPAHIĆ

VOLJETI RAZLIKE

PUT ARS A E V I OD UTOPIJE DO BESKONAČNOSTI

1992.
kontradikcija pod opsadom

Bila je ludost govoriti o budućem muzeju savremene umetnosti tih dana, nedelja, mjeseci, kada niko od nas nije znao da li će kroz minut ili sat biti živ. I pored svega, koncept je formuliran i usvojen: pozvati najpoznatije umjetnike našeg vremena da formiraju, svojim reprezentativnim njihovim djelima kolekciju njihovog muzeja savremene umjetnosti u Sarajevu.

1993.
Iluzije - razočarenja

Forum intelektualaca Sarajeva gradska i državna vlada bile su saglasne; promovirati inicijativu na međunarodnom planu i pozvati prijateljske gradove i njihove muzeje da sarađuju u procesu formiranja kolekcije.

Naš prvi promotivni izlazak, u dane vernisagge Vencijanskog Bijenala ohrabrio nas je, ali su onda pristigla neočekivana razočarenja. Susreti i pisma u prazno. Niti jedan pozitivan odgovor. Muk i velika ravnodušnost. Malo je bilo onih koji su me ohrabivali da nastavim: Jasminka, arhitekta i urbanista i Anur, tada student Akademije likovne umjetnosti, ponudili su mi bezgraničnu saradnju, na praktičnom, stručnom i duhovnom planu.

Flavio Mongelli, predsjednik ArciMilano, prijateljski nam je pomogao i davao logističku podršku koja je do danas stalno rasla.

Porodica Lucchesi nas je ugostila u svojoj kući, gdje je bilo zvanično sjedište Projekta ARS A E V I (Sarajevo 2000) duže od godine dana. I Enrico R. Comi, idejni kreator i direktor časopisaknjige za savremenu umjetnost "Spazio Umano" vjerovao je da moja ideja može imati veliku budućnost. Povali smo ga na naš sarajevski bijenale "Jugoslovenska Dokumenta" u ljeto 1989. i imenovali ga za umjetničkog direktora međunarodne sekcije za 1991. Ova edicija Bijenala nije nikada realizovana, ali smo potvrdili njegovo imenovanje za proces formiranja kolekcije budućeg muzeja.

1994.
PRVI ZNAČAJAN KORAK

Enver i Enrico. Dva pjesnika ili dva luđaka? Postigli smo trenutke euforičnog entuzijazma. Nešto kasnije došlo je do neslaganja oko strategije budućeg puta. Meni, "Bosanskoj neznanici" se žurilo, htio sam brzu uspostavu saradnje sa muzejima u Pratu, Torinu i drugim muzejima van Italije. Enrico je smatrao da još nije momenat za tu vrstu kontakata i odlučio se na jednu ličnu inicijativu, na projekat samostalnih izložbi u Milanu. U tu svrhu je iznajmio mali, ali lijep izložbeni prostor i uložio

svu svoju energiju u snažno pokretanje projekta. Prvi umjetnik koga je Enrico pozvao i koji je odlučio da preuzme uloguosnivača kolekcije budućeg muzeja u Sarajevu bio je Michelangelo Pistoletto. Njegovo delo La porta dello specchio (Vrata ogledala) predstavljeno je u Milanu u izložbenom prostoru "Centro Arte Contemporanea Spazio Umano", oktobra 1994. Uspjeli smo! Krenulo je! U narednih pet godina Enrico je pozvao drugih trinaest umjetnika iz svih krajeva svijeta i ostvario sa njima izvanredno jezgro kolekcije budućeg muzeja savremene umjetnosti u Sarajevu.

1995.
POKRETANJE MREŽE ARS A E V I

Odlučio sam da sve svoje snage i sposobnosti usmjerim na saradnju sa poznatim svjetskim muzejima savremene umjetnosti i sa njihovim umjetničkim direktorima, sa prijateljskim

gradovima i njihovim gradonačelnicima, sa susjednim državama i njihovim vladama, sa međunarodnim organizacijama i njihovim rukovodiocima, snažno želeći da projekat budućeg sarajevskog muzeja postane međunarodni projekt koji će se ostvariti kolektivnom voljom umjetnika, intelektualaca, javnih i privatnih institucija koje se budu pridružile našoj mreži, novom spletu pozitivnih energija i razmišljanja.

U januaru 1995, prilikom obilježavanja hiljadu dana opsade, u Sarajevu je održana međunarodna konferencija gradonačelnika prijateljskih gradova koji su imali hrabrosti i sposobnosti da dođu u grad koji je još uvijek pod opsadom. Predložili smo saradnju između nas i njihovih muzeja i centra savremene umjetnosti u procesu stvaranja buduće kolekcije. Nakon nekoliko sedmica, u martu je već potpisan protokol o pristupanju grada Prata. U junu je Venecija potvrdila svoje učešće. U septembru je i Ljubljana odlučila da

učestvuje u ovom međunarodnom projektu.

1996-1997.
SAN SE OSTVARIO

Na tri prekrasne kolektivne izložbe, poznati umjetnici predstavili su svoja djela za budući muzej u Sarajevu. Deset radova u muzeju "Luigi Peci-Prato," odabrao je umjetnički direktor Bruno Cora.

Trinaest radova u Modernoj galeriji u Ljubljani, predstavila je direktorica Zdenka Badovinac. Devet djela u izložbenom prostoru Fondacije Querini Stampalia, prezentirala je kusto Chiara Bertola, tada predsjednik Fondacije Bevilacqua la Masa u Veneciji. Kounellis, Kasellani, Opalka, Buren, Abramović, Kapoor, Viola, Kabakov, K osuth i druga velika imena našeg vremena pretvorila su san u stvarnost. Istovremeno direktorica Izeta Građević organizirala je u Galeriji Obala, Sarajevo, samostalne izložbe umjetnika iz Bosne i Hercegovine, koji su svojim djelima obogatili kolekciju ARS A E V I.

ARS A E V I, na latinskom umjetnost epohe, anagram Sarajeva, kojeg je sačinio profesor Bruno Cora, postao je zvanični naziv projekta.

1998.
KULTURNO-POLITIČKA AFIRMACIJA

Velikom izložbom na kojoj su predstavljena del 46 umjetnika iz svih djelova svijeta, Lorand Hegyi,





direktor Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, otklonio je sve sumnje u budućnost projekta ARS Aevi. Kolekcija virtualnog sarajevskog muzeja postala je jedna od najznačajnijih kolekcija savremene umjetnosti. Projekat ARS Aevi dobio je pokroviteljstvo tadašnjeg direktora UNESCO-a Federica Mayora i tadašnjeg Generalnog sekretara Saveta Evrope Daniela Tarschysa.

1999. OPET KOD KUĆE

Događaj od istorijske važnosti za grad mučenih, za evropsku i svjetsku zajednicu, za istoriju savremene umjetnosti na raskršću milenijuma, bilo je predstavljanje kolekcije ARS Aevi u Sarajevu, na površini od 10 000 kvadratnih metara u izložbenim prostorima Centra Skenderija. Prvi put, 25. juna 1999, i umjetnički direktori i kustosi iz prethodnih faza mogli su vidjeti koliko se njihov poduhvat uvećao i dosegao izvanrednu ljepotu. Bio je to susret kolektivnog oduševljenja umjetnika, kustosa, intelektualaca, koji su na razne načine podržali projekta ARS Aevi. Tom prilikom arhitekt Renzo Piano zvanično je potvrdio da prihvaća naš poziv da projektuje prvi nukleus budućeg muzeja savremene umjetnosti u Sarajevu.



2000. ARHITEKTONSKI PROJEKAT POLITIČKA PODRŠKA

Otvaranje izložbe ARS Aevi 1999 u Sarajevu je bio značajan umjetnički događaj. Nakon zatvaranja izložbe naporno smo radili da uređimo ARS Aevi depo u kojoj će kolekcija čekati svoj novi dom.

Kanton Sarajevo i Federacija BiH dodjelili su kolekciji ARS Aevi za privremeno sjedište privlačni hubus Historijskog muzeja koji će biti sastavni dio strukture budućeg muzeja - Centra ARS Aevi. sa djelima i sanducima napravili smo u tom prostoru šarmantnu atmosferu i otvorili ovaj izložbeni depo za posjetioce. Na dan inauguracije ovo privremenog sjedišta kolekcije ARS Aevi, 25. juna 2000. Renzo Piano je predstavio inicijalne skice arhitektonskog pro-



jekta budućeg muzeja. Otvaranju su prisustvovali predstavnici međunarodnih organizacija; predstavnici Grada Sarajeva, Kantona Sarajevo, Federacije BiH i države Bosne i Hercegovine, kako bi iskazali odlučnost da podrže politički, logistički i finansijski naredne faze inicijative ARS Aevi.

2001. OD OGLEDALA DO OGLEDALA

Iako je još uvijek virtualni muzej, kolekcija ARS Aevi ima svoje sjedište i u njemu lep auditorijum okružen izloženim djelima smješteni u njihovom izložbenom depou. Tu će se od januara 2001. svaka dva mjeseca održavati susreti stručnjaka i umjetnika iz Sarajeva i iz drugih kulturnih i stvaralačkih područja Istoka i Zapada. Ovi sastanci Istok-Zapad u Sarajevo biće dio interkulturalnih seminara Otvorenog međunarodnog univerziteta ARS Aevi i imaće za cilj da ponude edukativne kurseve i razmjene mišljenja i ideja te razgovore na temu: Umjetnost, umjetnik, muzej. "Vrata ogledala" je naslov prvog dela iz kolekcije ARS Aevi. Samostalna izložba Michelangela Pistoletta sa istim naslovom, postavljena u Umetničkoj galeriji BiH, predstavljaće dostojan programa inter-kulturalnih seminara Otvorenog međunarodnog univerziteta ARS Aevi.

2001 i dalje HARMONIZACIJA I BOGAĆENJE KOLEKCIJE ARS Aevi

Prema strategiji razvoja projekta ARS Aevi naredne faze će realizirati umjetnički direktori i kustosi značajnih muzeja savremene umjetnosti u svijetu koji su odlučili da pristupe pokretu ARS Aevi i da doprinesu obogaćenju i harmonizaciji kolekcije: Jan Hoet, direktor muzeja savremene umjetnosti u Gentu, Pjergiovanni Castagnoli, direktor Galerije moderne i savremene umjetnosti u Torinu Sania Papa, direktor Centra savremene umjetnosti u Solunu Beral Madra, kritičar umjetnosti iz Istambula, Paul-Herve Parsy, direktor muzeja savremene umjetnosti u Salzburgu, David Elliott, direktor Moderna Museet u Štokholmu... Namjera je direkcije projekta ARS Aevi da u skoroj budućnost uspostavi aktivnu saradnju sa također sa drugim muzejima evropskih i izvan-evropskih gradova. ARS Aevi je naznačio osnovne pravce formiranja kolekcije: harmonizacija kolekcija sa djelima najznačajnijih umjetnika našeg vremena; obogaćenje kolekcije djelima umjetnika iz zemalja jugoistočne Evrope i ostalih izvan-evropskih područja koja su odavno ostala van interesovanja zapadnih galerista i kritičara umjetnosti. Tako kolekcija ARS Aevi može postati jedna od najatraktivnijih kolekcija poznatih svjetskih umjetnika, ali takođe može podstaći zanimanja gledalaca sa Zapada zbog pažnje koju posvećuje manje poznatim istočnim komponenta-

ma, prevazilazeći granice International Global Style.

2002 i dalje SVJETSKA TURNEJA ARS Aevi

Je li realno planirati svjetsku turneju kolekcije ARS Aevi, promotivnu turneju po velikim izložbenim prostorima Rima, Pariza, Madrida, Berlina i drugih svjetskih metropola?

Da li bi mogli pokrenuti turneju ARS Aevi na desetogodišnjicu opsade mučeničkog grada? Je li moguće zamisliti dva paralelna koloseka: svjetska turneja ARS Aevi i izgradnja struktura budućeg muzeja - centra u Sarajevu?

2003-2030. ARS Aevi NOVA SVETSKA ATRAKCIJA

Projekt ARS Aevi ima jednu smionu ambiciju: stvoriti muzej-Centar savremene umjetnosti po mjeri čovjeka, ne kao monumentalnu gigantsku zgradu, već kao disperziranu strukturu koja će se sastojati od više arhitektonskih nukleusa i raspoređenih i smještenih unutar urbanističkog tjela jednog sarajevskog kvarta. Nakon što se uključio Renzo Piano, koji već projektuje prvo jezgro ARS Aevi, očekujemo učešće i drugih velikih arhitekata koji su projektovali najpoznatije svjetske muzeje i koji će projektovati buduće paviljone muzejskog kompleksa savremene umjetnosti u Sarajevu. Spoj savremene umjetnosti i arhitekture, sa prostorima za kulturne i promotivne centre, stvorice atmosferu osobitog intenziteta i imaće izuzetnu moć da podstiče procese umjetničkog, kulturnog, društvenog i ekonomskog razvoja, značajnog nesamo za grad Sarajevo, nego i za cjelo područje Balkana i jugoistoka Evrope. Cilj je smanjiti distance između "centra" i "periferije", okupiti evropske zemlje i ostale zainteresirane za finansiranje izgradnje i održavanje ARS Aevi Millennium Complex-Sarajevo; izgraditi u Sarajevu atraktivan i nadaleko uočljiv "svjetionik" Nove Evrope.

SARAJEVO, OGLEDALO EVROPE

Oduvijek su se ovdje preplitale kulture Istoka i Zapada, oduvijek je ovdje bilo mjesto gdje su različitosti stvarale bogatstvo i nezamislivu ljepotu. Ovaj grad je oduvijek njegovao odnose tolerancije među ljudima, odnose koje ni moćna svjetska carstva vijekovima nisu uspjela uništiti. Kroz njegove džamije, pravoslavne crkve, sinagoge, katoličke crkve i katedralu, kroz duh grada, kroz kreativnost mladih, u Sarajevu se može lakše razumjeti značenje slogana "Voljeti razlike" (Amare le Differenze) iz Projekta Umjetnost (Progetto Arte) koga je 1994. objavio Michelangelo Pistoletto. Sarajevo je ogledalo Evrope.

B L A K E

- 1757 Rodjen 28. novembra u četvrti Sohoa u Londonu. Otac James Blake, zanatlija čarapar
- 1769 Počinje da piše stihove
- 1772 Pohadja radionicu gravirnja kod Jamesa Basirea
- 1775 Početak američkog rata za nezavisnost
- 1780 Učestvuje na studentskoj izložbi na Royal Academy; London potresaju nemiri
- 1782 Venčava se s Catherine Boucher
- 1787 Smrt mlađeg brata Roberta
- 1788 Prvi put koristi metod reljefnog graviranja za otiskivanje
- 1789 U junu počinje revolucija u Francuskoj; prva izdanja knjižica Pesme nevinosti i Knjiga o Teli
- 1790 Seli se u Lambeth, južni London
- 1793 Smaknuće Luja XVI u Francuskoj izaziva konzervativni otpor u Britaniji i rat protiv francuskih revolucionara; reklamira svoj ilustrirani spev Amerika - proročanstvo
- 1794 Štampa dela Evropa - proročanstvo i Pesme Nevinosti i Pesme Iskustva
- 1800 Blakeovi napuštaju Lambeth na fasrmu u selo Felpham u Sussexu po nalogu naručioca gravira Hayleyja
- 1803 Pred sudom zbog psovanja kralja
- 1804 Oslobođen optužbi; prve stranice iluminiranih knjiga Milton i Jerusalem
- 1808 Thomas Butts naručuje ilustracije za Miltonov Izgubljeni Raj
- 1809 U maju izložba radova u Londonu
- 1819 Prvi primeri crteža 'glava po vizijama' kao što je 'Sablast buve'
- 1821 Štampa drvoreze na Vergilijeve Ekloge
- 1824 John Linnel mu naručuje ilustracije Danteove Božanstvene komedije
- 1827 Umire 12. avgusta u Londonu



Nikola Šuica

Retrospektivna izložba u Tate Britain u Londonu

(Novembar 2000-Februar 2001)

The Complete Illuminated Books, Thames and Hudson, London 2000.

Malo se gde u današnjoj autorskoj ponudi umetnosti susreće stapanje suprotnih stanja u istovremenosti ličnog i univerzalnog pokretanja. Čak i kroz simultanost sve ekspanzivnijeg korišćenja pokretne slike u izložbenim instalacijama, poput video rada ili filmskog odlomka, ta promišljajuća suprotnost i intenzitet afektivnog i religijskog naslojavanja zauzima izražajnost koja je i jezički i vizuelno u manjini savremenih pojava. Elegancija i prkos, kao i protivljenje ustaljenom i uvreženom u formalnom pogledu, na osnovu mnogih istorijskih vrednovanja i prepoznavanja fenomena iz prošlosti, susiće se u delu Willama Blakea (1757-1827). Njegova izvorna alternativna pozicija unutar evropskog

likovnog i književnog povezivanja zbivala se u napadu na materijalistička odredjenja, i to jednako empirijske filozofije i racionalnog poretka traganja za nužnom trezvenošću u njegovoj Britaniji i tadašnjim globalnim komešanjima društvenih promena koje su, u svim različitostima, donosile kako rat za američku nezavisnost, tako i u svojim postepenim prevratnim surovostima i programskim začudnostima, francuska revolucija. Ma koliko se modernistička putanja tokom proteklog XX veka oslanjala na posredne fenomene i otkrivanje usredsređenih vrsta izražajnosti kakvi su bile spiritalističke potrage u ranom modernizmu (Kandinsky, Mondrian), ili pronalazile svoju osu nastavljanja u rukopisnim jezičkim i vizuelnim

domašajima nadrealističke revolucije, posebno i, za savremene teorijske pristupe značajan prevrat pohranjen je na margine istorijske linije razmatranja. Po individualističkim doprinosima i refinjenoj umetničkoj putanji, zasebno mesto pripada upravo ovom londonskom religijskom i afektivnom buntovniku.

Tokom jeseni 2000 i do sredine februara 2001, u londonskoj Tate galeriji (u okrilju stare zgrade Tate Britain) upriličena je najopsežnija i programski najutemeljenija izložba Blakeovih radova: predstavljene su ilustracije koje je radio po narudžbi, bojene reljefne gravire, kao i stranice iluminiranih knjiga, tih samizdata drskog prkosa spram morala,



religije i shvatanja kosmičkog ustrojstva. U javnosti se Blakeova lična spiritualna avantura pokazala kao povod za mnoga poređenja i objašnjenja, u pitanju otkud da umetnik profilisanog ličnog izraza odbijanja tradicije i učenja, nacionalnih prevredovanja i metafizičkih zapitanosti, postane kulturološki fenomen koji aktuelnom vremenu saopštava ponešto što je značajno, a možda potisnuto i prečutano? Njegove snažno naglašene teme ljubavi, predanosti, prevare i zablude i ciklusa življenja i umiranja, kao i revolucionarnih pokušaja premošćenja religijskih podela covecanstva našle su se u razdoblju obnovljenih traženja značenja i otkriju dijematralno drukcijih naravi.

Blake je ne samo pesnik, graver i vizionar, opisivao tako u odrednicama radi bržeg identifikovanja, već i profilisana ličnost čiji su rezultati vrlo zahvalni za danas neizostavnu aparaturu kontekstualizacije svake naučne ili umetničke pojave koje su istorijski podaci ili rezultati uspehi da sačuvaju. Ideja iracionalne kreativnosti razbudjena je poslednjih godina ponovo, zahvativši pre svega savremenu post-konceptualnu praksu oličenu u Brit Art'sindromu.

A u t o r i

koji su na premisama konceptualizma ili neo popularne kulture, te mešavine muzike i modne scene obeležili poimanja 'novog' od ranih devedesetih godina, pa sve probitačnije i odredjujući iz britanskih umetničkih kretanja i svetske tokove, po svojim eksponentima (Damian Hirst, Sarah Lucas, Sam Taylor - Wood, Gillian Wearing, Tracy Emin, Rachel Whiteread, Douglas Gordon, Braca Chapman i drugi), postali su mešavina socijalnog komentara i začudne ekscentričnosti na granici nadrealnog i opsivnog. Psihički konflikti na granici očajanja i ozarenosti koja je Blake ispoljio u različitim etapama svog života, mora da su u razdoblju smene milenijuma potakli na poređenje s urbanim, neretko lako potrošljivim iracionalizmom. Odsustva čedne zanesenosti i ironijski iskaz umetnosti 90-ih komentar su drukčije vrste od preteranosti i doslednog uobličena sistemom personifikovanja prirode i istorije kao političkih i spiritualnih pitanja koja su opsedale Blakea.

Radikalizam novih pristupa i neprikosnovenost stava, kao i ponesenost psihološkom rešenosti plediraju na pokušaj otrgnuća, i to od tehnika ustaljenih tradicijom i tematskih, a naposljetku značenjskih rezultata, čineći ih sličnim. Medjutim činjenica suštinske razlike nalazi se u stavu suprotstavljanja i njegovom domašaju. Veliki broj tržišno zapaženih britanskih umetnika je u direktnoj izvršnoj igri sa sopstvenom prezentacijom, ponudom i serviranjem vlastite javne slike. Kolekcija zaštitnika Charlesa Saatchija je najveće stecište njihovih primera mešavine izražajnih sredstava vizuelne umetnosti, bilo da se radi o modelovanju kao reliktu vajarstva, prostornoj i video instalaciji koje pronose novi, obesni, tržišno gladni a u vlastitom marketingu neprilagodjeni stav ili najčešće pozu. Namešteno ekscentrični i od reklikiranja konceptualne umetnosti, Fluxusa, scenografskih radova ili novinskih vesti zavisni autori su isključivo okrenuti senzacionalizmu i finansijskom u sve više primera i aukcijskom uspehu. Protagonisti izložbi 'Sensation' i 'Apocalypse' proizvode umetnost ili svoja dela koja su po kritičaru Guardianu Matthewu Collingsu smišljena da šokiraju i da se zabave svojom "pak-

lenom iracionalnošću i igrom s banalnošću" bilo kakvog podatka u svesnoj javnosti. Za razliku od Blakea, koji je bio protivnik i industrijalizacije i racionalizma i bilo kakvih kompromisa s religijskom dogmom, umetnička umnožavanja raznoraznih nebesa i paklenih svetova, učinila bi da i kapitalistička ogoljenost komercijalizacije današnjih galeirijских svetova, po svojoj prilici mu bude predstava "dosegnutog realnog pakla." Licemerni stav savremenog umetnika i to prema programiranju uspešnosti koji sada u stvaranju sopstvenog marketinškog mesta zauzima još tokom studija londonskih umetničkih akademija, i to ne samo kao što su Goldsmiths, Slade ili Royal College of Art već posle uspešnih izložbi i Royal Academy of Arts bili bi za Blakea, teško zamislivi. On je zarad slave linearnosti i gotičke vizije nasledja koje mu je okruženjem i rođenjem dato, programski odbio kolorizam repriziranog venecijanskog modela slikanja koje je Joshua Reynolds zastupao, čime je posle polemike napustio Royal Academy, što bi kao radikalni stav, usled današnje programske demokratičnosti konkurisanja na sve strane, teško bilo zamislivo.

Izložba i obnovljena izdanja (kakvo je vrsna knjiga kompletnih iluminiranih knjiga sakupljenih stranica prave razmere 1:1 koje je Thames and Hudson objavio u saradnji s Blake Trustom iz Londona) pobudili su reakcije o preispitivanjima tema kakve su pitanje percepcije, večnosti, vrsta ponavljanja u formama i značenju umetnosti i tipovima otiskivanja lične sudbine u istoriju pada ljudskog roda. Stvorena je Blakova marketinška industrija i splet posvećenja kroz sagledavanja uticaja koji su otpočeli znatno posle života koji je usamljeni pesnik i graver vodio. Blakeova jedina izložba u iznajmljenoj radnji 1809, bila je prelomno iskušanje razočaranja, kada mu je očigledno postalo jasno da niko ne reaguje ili obilazi njegovu demonstraciju ljudske snage u odnosu na saznanja nacionalne istorije i mitova, Shakespeara, Milotona ili stavova hrišćanskih i biblijskih pojmova shvaćenika kao vitalnih energija. Još od tih istorijskih romantičarskih vremena, kao preteča prečutana, dok ga je pesnik Wordsworth video kao ludaka, takvo shvatanje se održalo bez obzira na prihvatanje u simbolističkom stvaralačkom svetu poslednjih decenija XIX veka. Blakeov kult, prepoznat kod izvornih nadrealista, ali razvijan u podizanju bit i pop kulture od strane Allen Ginsberga ili Jima Morrisona, kao i izvodjača kao što su Van Morrison i Paul Weller, nestao je ili prisustvovao kao reka ponornica u različitim razlozima. Czeslaw Milosz je slavu individualne energije, taj plamteći gotički izraz koji u linearnom grafizmu Blakeove linije uvideo i u organizaciji stiha, uporedio s osvetljavanjem humora i duboke koncizne ironije koje je pandan "ekstremnih stanja ljudske duše" što je Blake i sam odredio kroz podnaslov 'Pesama Iskustva' kao evolucije svesti i stanja u odnosu na detinje, jevandjeosko prevratničke 'Pesme Nevinosti'. I mada se praćenje kosmičkog čoveka, ili po mnogim sinonima Adama Kadmona, ta transcendencija u nadljudsko i isključujuće pokazuje jednom epizodom, milenarizam isključivosti i funkcionalnog rastvaranja dogmi ga kod teoloških čistunaca prepušta odbacivanju u ateizam. Za raščišćavanja s nametama institucionalne engleske crkve i, uopšte, bilo kakvim religijskim odredima, bilo je zaslužno mladalačka inicijacija crkvi (ili sekti) švedskog naučnika, potom mistika Emanuela Svedenborga, za koga i Borges u jednom svom stihu tvrdi da je na london-

Božanska slika

Okrutnost je ljudskog srca,
A Zavist je ljudskog lika,
Tajnost ima ljudsko ruho,
Užas je ljudskog oblika.

Ljudski oblik, kovačnica,
Ljudsko ruho, gvozdje vrelo,
Ljudski lik peč zaključana,
Ljudsko srce, njeno ždrelce.

/završna Pesma Iskustva,
1794/

Znamenita maštarija

Dok sam šetao medju ognjevima pakla, ushićen blagodetima Genija, koje andjelima izgledaju kao mučenje i ludilo, pokupih neke od tamošnjih poslovice. Mislio sam, ako izreke jednog naroda odslikavaju njegovu suštinu, onda i poslovice pakla otkrivaju prirodu paklenske mudrosti više od ma kakvih opisa njegovih zdanja ili odeće. kad dodjoh kući, nad ponorom pet čula, gde se glatka strmina mršti nad ovim svetom, ugledah jednog snažnog djavola, zaogrnutog crnim oblacima, kako lebdi pokraj stene. Plamenom što razjeda, on napisao rečenicu koju sada ljudski umovi vide i čitaju drugima na zemlji: "kako da znaš da je svaka ptica što seče vazdušni put jedan ogroman svet zanosa, kad si ograničen sa svojih pet čula?" Poslovice pakla (izbor)

U setvi uči, u žetvi podučavaj, u zimu uživaj.

Teraj svoja kola i svoj plug preko kostiju mrtvih. Put neumerenosti vodi u dvorac mudrosti. Promišljenost je bogata, ružna, matora devojka kojoj se udvara nesposobnost. Onaj koji želi, a nečini, stvara kugu. Odredi broj, meru i težinu u oskudnoj godini. Mrtvo se telo za rane ne sveti. Najuzvišeniji čin je postaviti drugog ispred sebe. Glupost je plašt lupeštva. Stid je plašt ponosa. Zatvori se grade kamenjem zakona, javne kuće ciglama religije. Slab u hrabrosti jak u lukavstvu. Ujutru misli, u podne radi, uveče jedi, noću spavaj.

Kao što gusenica bira najlepše listove da položi svoja jaja, tako i sveštenik polaže svoju kletvu na najlepše radosti. Proklinji steg, blagosiljaj slobode.
Dosta! Ili Previše!

/Izbor iz Venčanja neba i pakla, 1790/
(Preveo Dragan Purešić; Izvor: Vilijam Blejk
Izabrana poezija i proza, Itaka, Beograd 1998)



skim ulicama "razgovarao s anđelima". Mesijansko nasleđe i lični zanos približavali su Blake i herojima prevratnih revolucija koje se nisu odvijale u britanskom kraljevstvu Georgea III. Zato se s marketinške strane za izložbu u Tateu nije prepuštena nijedna od javnih mogućnosti odvijanja spektakla, koje se javljaju ne samo nastup Patti Smith iz New Yorka na resitalu u crkvi, već i koncert novih kompozicija kompozitora pravoslavne veroispovesti Johna Tavenera ili pripadnika badna Blur i Jah Wobblea. Priključuju se i književne večeri biografa Petera Ackroyda i konferencije kao "Blake, nacija i imperija" gde se pitanja protivurečnosti imperijalizma, buržoaskog nacionalizma ili subkultura posmatraju kroz pročišćenost njegovih postavki.

Ekscentrično zaveštanje s kojim se sreću kada se pokreće mitološka konstrukcija i mreža pozivanja koje Blakeovi stihovi, spisi i slike sadrže u domenu nevidljivih svetova, i granice misticizma koje ne samo da je privlačila bit generaciju od Ginsberga, Kerouaca i Burroughsa, već se kroz Patti Smith koja o insistiranju na Blakoevo ludilo i odbijanje ustaljenog recepta umetnosti izjavljuje." Verujem da se neki pojedinci radjaju s pozivanjem. Sklonosti se mogu utvrditi genetski, ili se naučiti, ali nepotrebno za one koji to pozivanje poseduju u sebi. Blake nije bio svetac koji je svoje vizije stvarao u mračnoj pećini. Moguće je da su ljudi izabrani da bi ponudili razne mogućnosti: neki završe na lomačama, neki pišu predivne molitve. Za mnoge i ne saznamo jer su posvećeni Bogu. Neko kao što je bio Blake u potpunosti se izrazio kroz sopstveni rad, deleći svoje vizije s onima koji ih ne mogu dokučiti." Vrsta unutarnjeg odmetničkog života uprkos. ili baš zahvaljujući sili društvenog nepriznavanja, bili su imaginacijski transport u muke vlastite podsvesti i poneka uživanja, budući da se u istraživanju podataka sreću povezane teme slobodne ljubavi, oslobođanja i otrgnuća od društva koje je zasnovano na svirepostima i upravljeno potrebi da neko, unutar društvenog organizma makar kako mora da strada i trpi. U slikovitim personifikacijama stihova,

najpoznatije su one najdirektnije, poput uspavanki s rimom u zbirci 'Pesme nevinosti', koje nose idiličnu i neiskvarenu sliku sveta, gde je upravo Hristova žrtva oebezbedila da muke nestanu. S druge strane, 'Pesme iskustva' pokazuje da su žrtvovanje, beda i patnja ponovo na zemlji, delujući osvetoljubivo, preteče i podmuklo.

Nalik na rečenicu iz kasnije poeme 'Predskazanja nevinosti', koja se kroz lik vaskrslog Blakea u divljinama Oklahome ponavlja u Jarmushevom vesternu, u filmu Dead Man (1995), a koji se i prikazuje na jednom od programa retrospektive: "Svakog dana, svake noći, Neko će radosti poći; Neko će radosti poći, Neko će beskrajoj noći." Vežanost za prepoznatu energiju individualne i kosmičke drame prepoznata ne samo kod Shakespearea i Miltona, već i u prevodima peva-nja Danteeve Božanstvene komedije poslužili su za slikovne prostore prevratnih kompozicionih rešenja.

Vulkanski temperament u poretku reči, sloga i slike kao odraz simboličke programske opsežnosti bili su ogledalo prosvetlene lične monarhije ideala kreativne energije ljudske slobode. Iz tih razloga, uzrok i povod (bez godišnjice) Blakeove izložbe u Tate Britain, posle osnivanja Tate Modern na drugoj lokaciji i južnoj obali Temze moguće je kao paralelan muzeološki i moralistički zahvat. U instituciji posvećenoj isključivo nacionalnom umetničkom nasleđu, za novi početak priredjuje se prevratničko obilje s razlogom da se nekad tihi i neprimećeni kontrakulturni stav i život stave u kontekst informatičkog obilja. Ekstaza mašte kao intuitivna pustolovina nacionalno osvešćenog i evropskog duha pokazuju da je vitalnost primarno određeno po kome jungijanski istraživač i sastavljač Blakeovog Leksikona ideja i simbola, S. Foster Damon navodi: "Blake ponavlja istinu Imaginacije, svetost svakog oblika života, mudrosti unutar ludosti i upozorava na sve opasnosti ograničenja." Time je stalni proces otkrivanja ovog mentalnog putnika revolucionarne energije primer strukturnog stepenovanja protivljenja svim konvencijama.

Blake A-Z

Albion - Uobičajeno pesničko (i staro rimsko) ime za Englesku, koje je Blake koristio za personifikaciju

Albionove kćeri - Žene Engleske koje traže oslobađanje

Beulah - Oblast podsvesnog, izvor nadahnuća

Emanacija - Ženska strana izvorno dvopolnog čoveka

Enitarmona - Duhovna lepota, emanacija Losa

Golgoonoza - Grad umetnosti i zanatstva koji Los stvara u Britaniji

Jerusalem - U pitanju je sloboda. Ona je emanacija Albiona i duhovna inspiracija ljudske vrste

Los - Personifikuje poeziju, kreativnu imaginaciju; fizičko ispoljavanje Urthone

Luvah - Zoa koji predstavlja ljubav i seksualnu energiju

Oothona - Predstavlja sputanu ljubav. Treća kći Losa i Enitarmone je i primitivna c mekana duša Amerike.

Orc - Duh revolucije, prvorodjeni Losa i Enitarmone

Sablaz - Predstavlja racionalne sumnje i sebičnost; neprijatelj Vizije

Tharmas - Zoa koja predstavlja telesna čula

Ulro - materijalni svet, smešten ispod Beulaha

Urizen - Jedan od četiri Zoe, predstavlja razum. Po Blakeu on ograničava energiju i osvetnički postavlja zakone

Urthona - Zoa koja predstavlja kreativnu imaginaciju individue

Vala - Boginja prirode

Zoe - Predstavljaju četvorstvo čoveka: telo, razum, emocije i imaginaciju. Jedinstvo elemenata vodi ka vraćanju Albiona

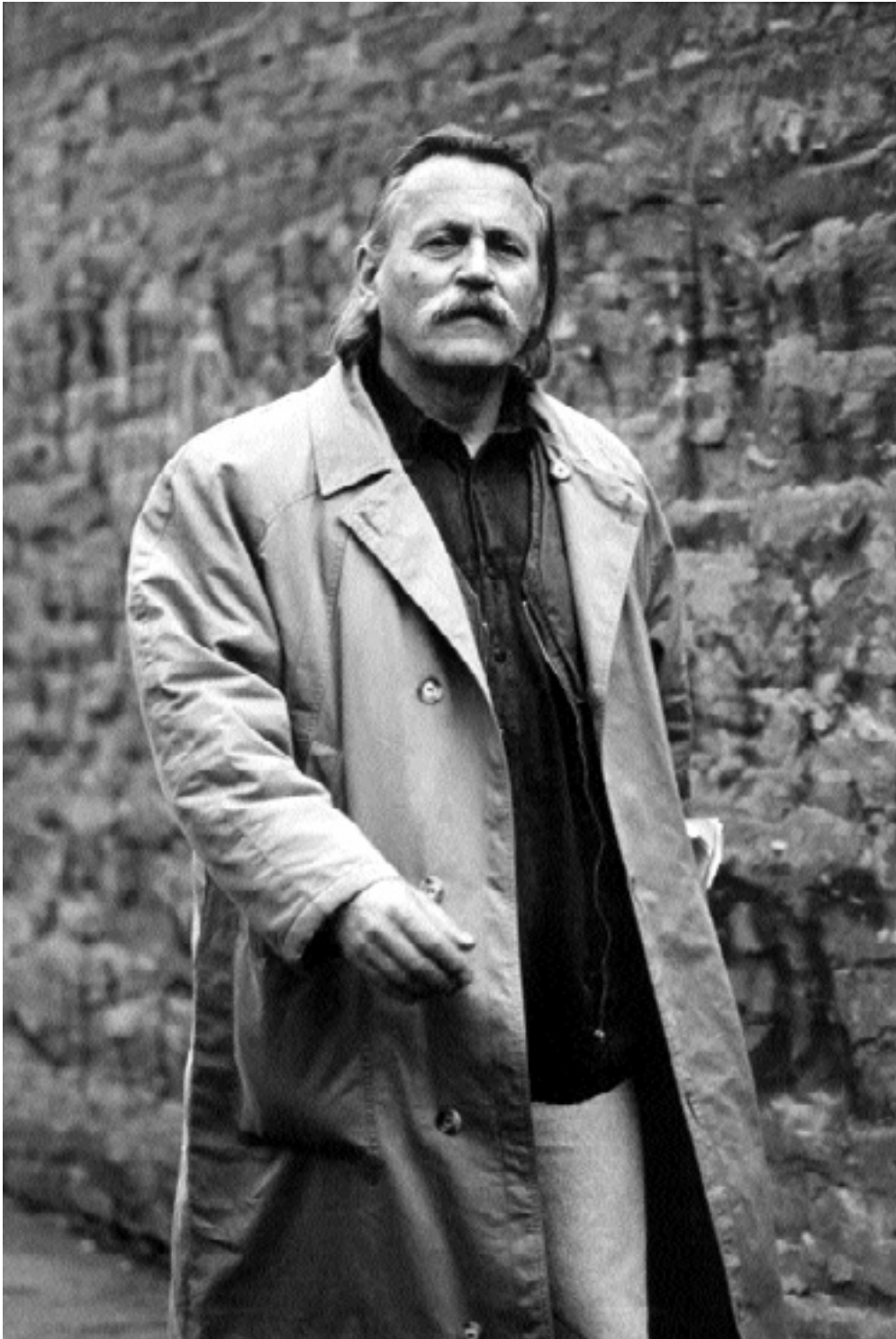
INTERVIEW

ŠOŠKIĆ

Razgovarao: Slavko Timotijević

0 ≠ 0

0=0 jeste aksiom kojim se sada bavim a koji proizilazi iz nekih mojih istraživanja na relaciji umetnost-nauka, li tačnije iz nekih rasprava izemeju Vitkenštajna i Remzija gdje se ovaj aksiom često pojavljuje kada Remzi nema egzaktan odgovor, budući da je logičar kao neka vrsta suspenzije problema, kao jeste i nije.



Pre nego što nam objasniš razloge tvog boravka u Beogradu, reci nam o tvom apatridskom periodu života. naime, da bi čitaocima bilo jasnije o čemu se tu sve radi posebno je napomenuti da si ti veoma dugo živeo u Italiji (periodu od do). Zatim si odlučio da se vratiš u Jugoslaviju i smestio si se u Dubrovniku. To je bio period kada su u Jugoslaviji počele nauspele reforme i višepartijski sistem. Zatim si, kao izbeglica iz Hrvatske otišao u Budvu gde si boravio par godina a nakon toga si boravio u Grčkoj na ostrvu Hidra a nakon toga si se konačno vratio u Italiju. Kako se ovakav ritam života uklopio u tvoj rad?

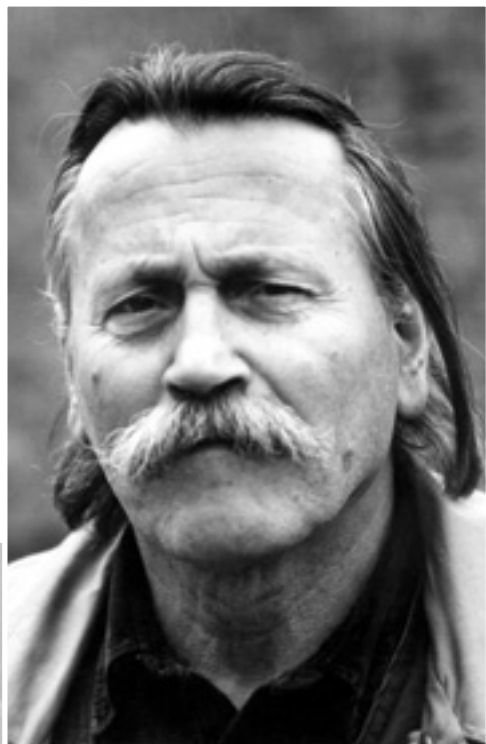


Šoškić: Živio sam od 1969. do 1987. u kontinuitetu u Italiji, prvo u Bolonji gdje sam bio i student na Akademiji lijepie umjetnosti do 1973, a zatim sam prešao u Rim na poziv Galerije "Atiko", u ono vrijeme vodeće galerije u Italiji i na svjetskoj sceni. Bio je to još jedan važan korak nakon samostalne izložbe u Ferari, u muzeju "Dijamanti" 72. godine. U galeriji "Atiko" našao sam se oči u oči sa umjetnicima kao što su Kunelis, Boeti, Prini, De Dominikis i drugi, njih 12, podjednako važnih vodećih imena italijanske art scene tih godina. Dolakom Luičija Ontanija i mene dogodila se "druga generacija" koja na iskustva "Arte Povera" (Paskali, Kunelis, Prini, Boeti donosi u galeriju performans (vidi dokumentaciju "24x24") i time započinju 70-te godine sa afirmacijom performe-da, sa imenima kao što su Bojs, Bob Vilson, Triša

Brown, Džoan Džonas, Simon Forti, Stiv Pakston, Šarleman Palestajn, Fil Glas, i da ne nabrajam sva imena. Znači radilo se o muzičkom, plesnom i vizuelnom performansu u svojoj emergentnoj fazi. "Atiko" je bila prva galerija u Evropi koja krenula u "žive slike" i time postala prva avangardna galerija 70-tih, jer je u tom poslu bila zaista inovatorska. To je bila polazna tačka za sve što će biti naj-interesantnije u Artu za period 70-tih godina. Bio sam u centru tih događaja i u tom okviru tražio motivaciju za sva moja ponašanja, mišljenja i kretanja.

Odluka da se vratim u Jugoslaviju maturira početkom 80-tih kada se događa prelom iz avangarde u transavangardu, što nije bio proces iznutra već trasgresija spolja, neumjetnička snaga kao politički projekat, finansiran i sproveden likvidatorski, što će se kasnije prepoznati kroz političke događaje takozvanog novog svejetskog poretka. "Transavangarda" Akile Bonito Olive i "Nemoćna misao" Vatima, što se Italije tiče, djeluju teoretski i operativno uspješno jer ih slijedi kapital koji se pojavio za tu namjenu. Nastaje inverzija i Anahronizam u čemu nijesam želio da budem, prema tome moje prisustvo na takvoj sceni je bilo suvišno i besmisleno. Prelazim iz galerija "Atiko", u Galeriju "Mario Dijakono", zajedno sa Kunelison i Ontanijem, koji pokušava da stvori suživot između ova dva događaja, transavangarde i koncerta. Radimo svoju samostalnu izložbu 1980, a zatim još jednu 83, U toj novoj klimi koju Dijakino definiše jednom knjigom "prema jednoj novoj ikonografiji", - ipak ostajem pri mojoj ideji da je sve to jedna perverzna prevara političara, što će se kasnije pokazati tačnim.

U svakom slučaju napuštam Rim i odlazim za Amsterdam, ali odmah uviđam da je to sve ista stvar. Tada odlučujem da se vratim u Beograd, 1983, i odmah u SKC-u radim "Kumovu slamu" ili "Mliječni put" izložbu koja odmah po ostvarenju završava u požaru koji pogađa SKC, baš kao loš znak. Zatim odlazim u Zagreb, pa u Ljubljanu, pa zatim u Sarajevo, Podgoricu, Nikšić, gdje radim izložbe, ali jugoslovenska umjetnička javnost tome ne daje nikakvu važnost. Potom dolazim u



Dubrovnik nakon kontakta sa Ljubom Gamulinom i to ostajem. To je 1987. kada, između ostaloga sriječem novinarku Dragicu Čakić sa kojom se ženim i zaboravljam na umjetnost. Imao sam veliku želju da zaboravim umjetnost. Od 1987. do 1991. uradio sam dvije izložbe u galeriji Sebastijan, u Beogradu i u Dubrovniku i još nekoliko izložbi, ali onako rutinski, jer osim mraka na art sceni osjećao sam građanski rat i fašizam ispod nosa. Kada je počelo bio sam u Dubrovniku i postao izbjeglica. Našao sam se u Budvi, zajedno sa još 120 familija izbjeglih iz Zapadne Slavonije i Dubrovnika. Posle dvije godine ratnih avantura, što su mi drugi nametnuli, 1993 dolazi mi poziv sa umetničke akademije iz Diseldorfa i odlazim. Tamo me je sačekao Janis Kunelis i daje mi priliku da se izvučem iz rata i odem u Grčku. Stavlja mi na raspolaganje svoju lijepu kuću na ostvu Hidra i pomaže u svakom pogledu. Nakon dvije godine u Hidri vraćam se u Rim, ali nažalost Rim nije ono što je bio. Pola mojih prijatelja iz arta nijesu više u životu, a oni koje sam našo nijesu više ono što su bili.

Ovakav ritam života je ustvari najnormalnija stvar za jednog umjetnika. Taman posla da nije bilo sve to tako. Ja sam takva vrsta umjetnika.

Pitanje: Letos si na festivalu BUDVA GRAD TEATAR izveo performans i napravio jednu izložbenu postavku. Reci nam sinopsis tog rada i kakvi su efekti i odjeci toga rada. A sada nam objasni razloge tvog dolaska u Beograd?

Šoškić: Ovog leta sam bio pozvan u Budvu, na festival, da uradim jedan performans. Pretar Luković se sjetio mene, posle puno godina, i pozva me. Došao sam i uradio rad i mogu da kažem da je to bio prvi put da u Jugoslaviji uradim jednu izložbu sasvim profesionalno. Efekti i odjeci su bili ali samo na nivou medija. Kao obično ja se nikada ne dopadnem političkom sistemu i u tom smislu sam bio ignorisan, ali to je nevažno. Ono što je važno tamo sam upoznao Vidu Ognjenović i Svetozara Gligorića. Sa Gligorićem sam razogarao o Marselu Dišanu, šahisti i umjetniku. Htio sam da saznam kako je Dišan igrao šah, a iznenadno sam se kada sam vidio da Gligorić zna i o umetnosti Dišana. Pričao mi je da je o tome napisao i jednu knjigu, koju sada želim da pro-nađem, i da prostudiram, jer Dišanova umjetnost jeste velemajstorka šahovska igra.

Što se tiče razloga zbog koga sam sada u Beogradu jeste želja i nada da vidim Beograd kako se diže iz blata i iz muke, ali i da nađem neko svoje mjesto u Beogradu kada smatram svojim gradom, možda prvi put želim jednu stabilnu adresu.

Pitanje: Odmah nakon dolaska u Beograd, u Centru za kulturnu dekontaminaciju izveo si performans 0=0 nije jednako 0. Dali je to nastavak letošnjeg performansa i kakva strategija je ugrađena u taj performans s obzirom da je, koliko sam ja razumeo, i politički intoniran.

Šoškić: 0=0 jeste aksiom kojim se sada bavim a koji proizilazi iz nekih mojih istraživanja na relaciji umetnost-nauka, li tačnije iz nekih rasprava između Vitkenštajna i Remzija gdje se ovaj

aksiom često pojavljuje kada Remzi nema egzaktan odgovor, budući da je logičar kao neka vrsta suspenzije problema, kao jeste i nije. Sa druge strane su Vitkenštajnovne tautologije i sve skupa što Remzi često definiše kao "intelektualne angustije". Tu sam vidio mogućnost da vežem umjetnost i da na taj način oslobodim svoju umjetnost ideološkog referencijalizma iz 70-tih godina, mada je možda i ovo takođe ideologija, ali sigurno drugačija. To je bitno. Građanski kriterijumi koji jako utiču na svjetsku scenu arta u zadnjih dvadeset godina vode neku vrstu rata protiv "odijojne" konceptualne umjetnosti favorizujući sve moguće anahrone forme naročito na tržišnom planu na planu kapitala i počasti; međutim istorija umetnosti ide svojim putem. Osim toga postoje vremena i mjesta gdje se prelamažu ideje, mjesta nemira i nejasnoće, mjesta neizvjesnosti i straha, kao u Remzijevim dilemama, što meni lično i mom radu veoma odgovara, ako ništa drugo drži me u nemiru i napetosti.

Ovoga momenta u Beogradu je jedan takav momenat i po mom mišljenju ovaj grad je sada jedini grad u svijetu koji proizvodi tako abnormalnu količinu emocija, počev od nevjerovatnog obaranja jednog mračnog i primitivnog totalitarnog režima pa do jednog realnog stanja stvari u kome se vidi na ulici heroizam i mizerija zajedno, dok recimo Berlin ili Rim žive, Hlebnjikovi rječnikom rečeno, tražeći u bolesti ostrige perle. To je, naravno, moguće jer perle jesu bolest ostrige, ali ostaje pitanje...

Performans-instalacija iz Budve i rad izveden sada u Beogradu imaju zajedničko, ali nije isti rad. Zajednička je strategija, odnosno napor da se označi prisutnost u novim uslovima. Biti prisutan i biti drukčiji jeste moj najveći problem jer drugačijost danas nije poželjna obzirom na globalistički sistem, ali isto tako za umjetnost globalizam nije prihvatljiv, a to, čini mi se, nije potrebno posebno objašnjavati. Zato su potrebne određene strategije da bi se oponentna strana održala, naročito kada nema ni pogodbene namjere niti pogodbenu moć. Umjetnost koje ne proizvodi potrošne forme ima velike egzistencijalne probleme koji dodiruju dramatičnost. Umjetnička scena je surova i to ne zbog kreativnih napora već zbog namjernih ili nenamjernih nesporazuma, koji dolaze iz politike u umjetnost.

Pitanje: Ako imaš uvid i govoriš o političkim promašajima poznatih evropskih intelektualaca sigurno je da imaš uvid i u stanje na italijanskoj umetničkoj sceni. Koji su aktuelni kritičarski stavovi prisutni i u tom svetlu položaj onih umetnika koji su kao pioniri prokrenuli savremenu scenu kao predstavnici pokreta Arte povera.

Šoškić: Politički promašaji poznatih evropskih intelektualaca nijesu promašaji već izbori, opredjeljenja. Scena je podijeljena na takozvane zavisne i nezavisne, što će reći da zavisni, pošto su htjeli bogatstvo i počasti, imaju i precizne obaveze. Zna se šta se od njih očekuje i to moraju da čine, bez obzira kako oni stvarno misle. Nezavisni govore i ponašaju se kako misle i osjećaju, ali su bez penalizovani. Tako je u Evropi i tako je u Italiji, tako je na zapadu, i tako će biti i na istoku i svuda. Takav je taj globalistički sistem, i umetnost ne može više nego što može.

INTERVIEW

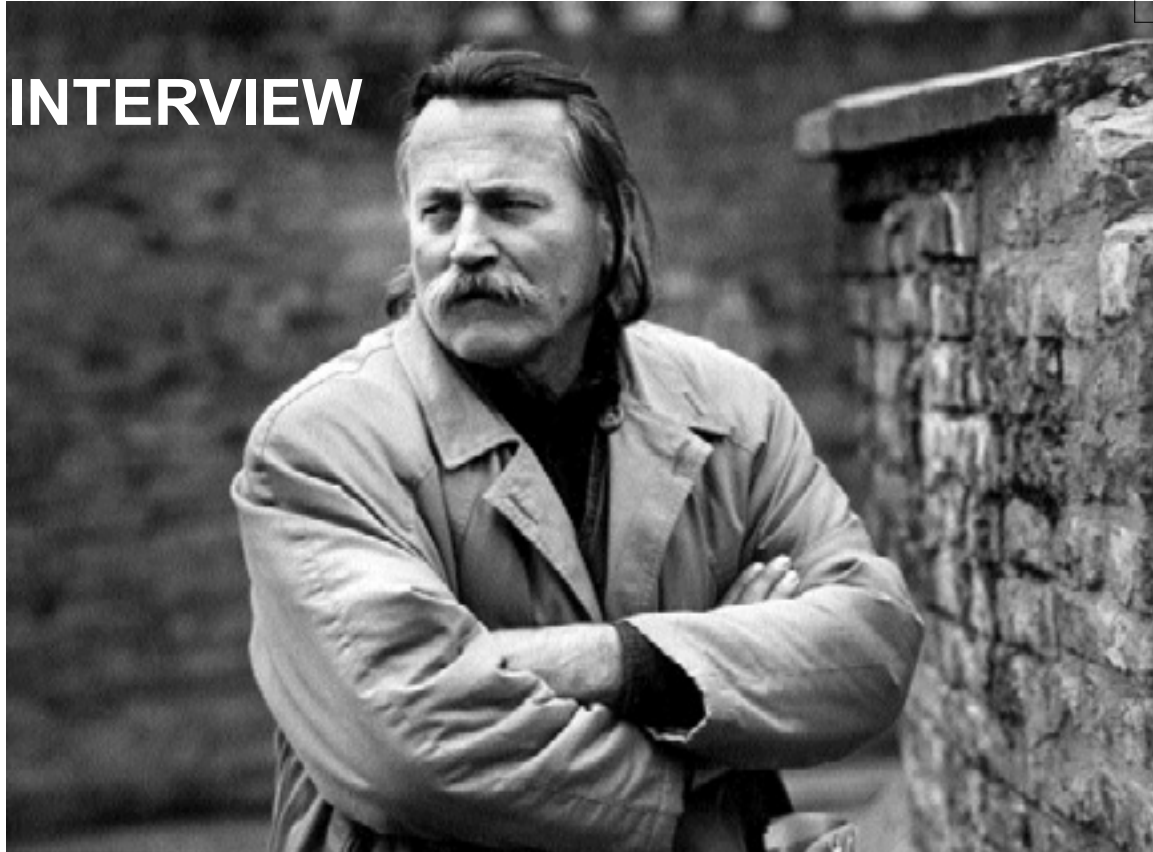
Mislim da je takva tendencija počela baš u Italiji, početkom 80-tih sa transavangardom i cinizmom kritičara i drugih interlokutora arta kao što su Oliva i Vatimo. Arte povera je sasvim druga stvar. Ovaj umjetnički pravac je rođen kao italijanska avangarda 60/70-tih godina, na inteligenciji i pasionalnosti jedne mlade generacije u Buntu, u jednom demohrišćanskom društvu kiča i licemjerstva. Problem je bio što je poletnost artepoverista otišla mnogo ispred muzeja i umjetničkih institucija, tako da je kraj 70-tih i da tako kažem "istrošenost materijala" jedva dočekana od strane umjetničkog sistema da se proglašuje prevaziđenom, ili da se prinudi na modifikaciju što je i učinio najbliži interlokutor "poverizma" Džermano Čelant, izvozeći ga u SAD kao italijansku tržišnu robu. Tu je kraj. Nakon toga u Italiji eksplodira anahronizam bez ikakvog kriterijuma. Naprosto dovoljno je bilo da se uzme platno i malo isprlja. Odmah se otkupljivalo. Kolekcionisti su naprosto opsjedali takve ateljee i plaćali basnoslavne sume za još neosušena platna. Sva dostignuća avangardi 20/30-tih i 60/70-tih godina su za momenat zaboravljena. Malo ko je ostao priseban.

Pitanje: Naravno, postavlja se i pitanje jednog od najvećih marketinških projekata u artu-pitanje aktuelnog statusa transavangarde i njenog ideologa Bonita Olive.

Šoškić: Aktuelno stanje transavantarde i njenog ideologa Olive je normativizovano, to jeste vratili su se u relnost. Jedan Kuki koji je prodat 1985 za 200.000 D.M. sada se prodaje na licitacijama za 20.000 D.M., i to ako ga neko kupi. Akile Bonito Oliva živi od toga što naplaćuje otvaranja izložbi na drugorazrednoj i trećerazrednoj sceni za 10.000 D.M. Eto to ti je italijanska art scena sada. Tvoje pitanje o velikom ili najvećem marketinškom projektu u artu A.B. Olive se odnosi na 80-te godine, ali danas je kao što sam već rekao. Što se tiče kritike, (ostao sam dužan iz prethodnog pitanja) u Italiji, ona kao kritika ne postoji, a nije postojala ni prije. Svi pišu ali pišu svoje tekstove. Zadnjih godina postoji državni novac i muzeji su otvoreni i raspoloženi. Imaju određene sume novca i rade izložbe. Kritičari jure takve muzeje, a u Italiji svako malo srednjovjekovno mjesto ima muzej, nešto para i ambicioznog direktora, tako da se stalno rade neke izložbe. Kritičari uglavnom to rade i to za male pare, za honorare od hiljadu maraka pa do pet hiljada, a umjetnici rade besplatno. Paradoksalno je ali to svi uglavnom prihvataju. Naravno da je u Italiji, posle svega što se dogodilo zadnjih dvadeset godina, naročito sa transavangardom i kolekcionistima koji su u to uložili velike kapitale, a koji su se sada pretvorili u 10%, nema više ni povjerenja ni ljubavi prema umjetnosti.

Pitanje: Kakvi su tvoji lični planovi u umetnosti. Nedavno si izveo parformans u Nemačkoj u teatru za hleb. Da li planiraš permanentnije prisustvo na evropskoj sceni i kako ćeš to izvesti s obzirom na veliku konkurenciju.

Šoškić: Moji planovi u umjetnosti su veoma jednostavni: nastojim da preživim i to je sve. Četrdeset godina rada od kojih 31 godinu na internacionalnoj sceni i to na centralnosti scene, sada



mogu da planiram samo goli opstanak. Da li će sutra biti drugačije ne znam? Globalizovani svjetski sistem ne obećava ništa, prema tome ostaje samo preživljavanje. Mogao bih da otvorim jednu majstorsku radionicu, recimo, što i pokušavam da ostvarim sada ovdje u Beogradu ili negdje drugo gdje se ukaže prilika i da budem "guru" za mlade. Aktuelnost pripada mladima.

Ne kažem da i dalje neću da radim: radim jer ne mogu da ne radim, naravno, ali... vidjećemo. Da, nedavno sam uradio jednu izložbu u jednoj galeriji u Berlinu, galeriji mladih, sa dvojicom mladih galerista i još mladoom kritičarkom koja je bila organizator. Galerija se zove "hleba i igara" i nalazi se pored jedne pekare pa sam povezoao tu pekaru i galeriju i uradio jednu stvar sa hlebom koja se zvala "teatar hleba". Čitav rad je bio u povezivanju galerije i pekare.

Ne planiram nikakvo prisustvo na evropskoj sceni, ali ako me se neko sjeti, kao naprimjer časopis za filozofiju i umjetnost "Lettr International" iz Berlina i svrsta me među 22 umjetnika na kraju milenijuma, onda je to zaista zadovoljstvo. Što se tiče velike konkurencije - to za mene ne važi. To je problem mladih umjetnika koji hoće na scenu. Jeste, nedostaju mi muzejske izložbe i monografije, ali iskreno rečeno zašto bi muzeji otvarali vrata meni kada sam cio život bio protiv muzeja i protiv sistema umjetnosti. Nijesam iskoristio momenat kada sam magao da se pokajem ali nije mi bilo ni na kraj pameti da se pokrenem. Ja sam takav umjetnik i to je moj kvalitet, pa kome se sviđam takav dobro je, u suprotnom ništa. Moram da kažem i to da nijesam bez prijatelja, pa čak imam i znatan uticaj na italijansku i evropsku art scenu. I pored svega - umjetnost ima svoju moć, mimo onoga što društvo i države misle.

Pitanje: Kako posmatraš savremenu jugoslovensku scenu.

Šoškić: Savremena jugoslovenska umjetnost ima istu patologiju kao i evropska ili američka, samo što ovdje toga nijesu svjesni pa nema one doze cinizma, koji bi inače dobrodošao. Što se tiče beogradske scene vidim da je ostala na onim

tradicijama koje znam oduvijek a to je ona čaršijska mitologija. Posle one generacije iz 70-tih, iz SKC-a, sa Marinom Abramović, sa Rašom, Erom, Nešom, Zoranom i drugovima; ni prije ni posle nije se ništa dogodilo. SKC je pretrpio težak vandalizam. Nijesu ostali pošteđeni ni spoljni zidovi. Vidim po gradu neke galerije ni na nebu-ni na zemlji. Vidim nebuloze. Vidim socrealizam u obliku građanskog kiča. Ipak vjerujem da Beograd može da iznenadi, kao 70-tih godina.



context

AUTHORS

Contemporary Culture Center Concordia

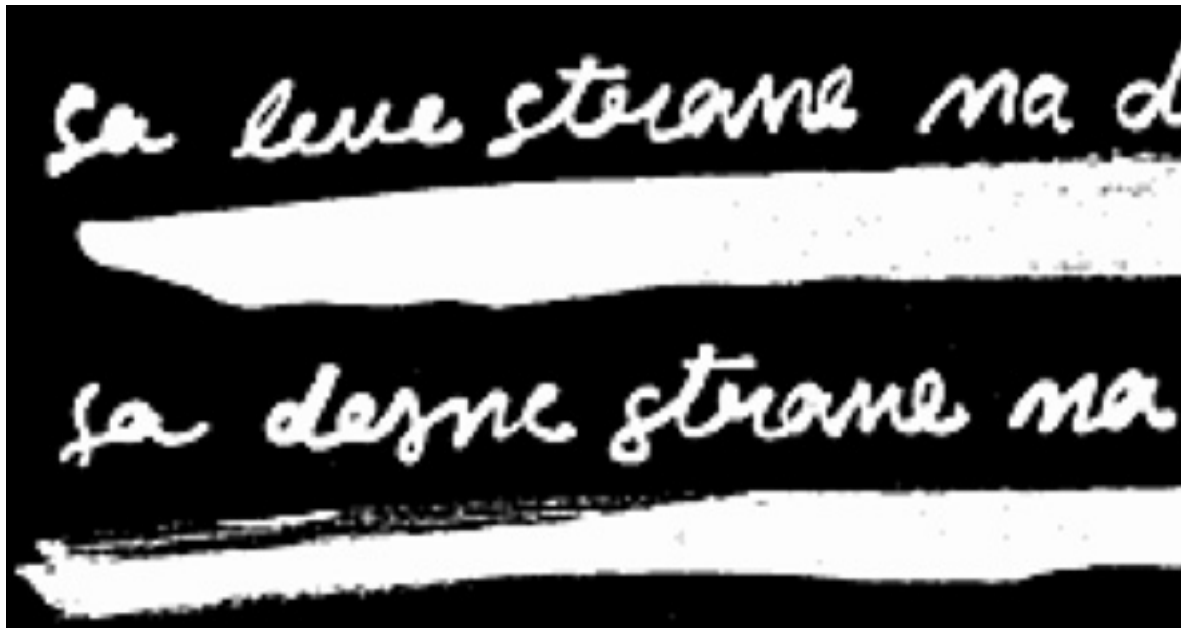
1. Igor Marsenic
2. Vladislav Scepanovic
3. Biljana Jovanovic
4. Ana Cerovic
5. Aleksandar Macašev
6. Nenad Kostic
7. Nataša Drobňjak
8. Ivona Pleskonja
9. Marija Palanacki
10. Group GAPH (Antonio Colantoni, Andrea Albertini, Alessio Franson, Sandra Gasparetti) (IT)
11. Sara Limonte (IT)
12. Diana Manfredi (IT)
13. Dan Zbarcea (RO)
14. Irina Radu (RO)
15. Calus Rotaru (RO)
16. Catalin Vulcanescu (RO)
17. Nataša Teofilovic
18. Hans Klaverdijk (NL)
19. Marina Milivojevic
20. Goran Gagic
21. Vesna Tokin
22. Marta Popivoda
23. Nenad Soškic (CG)
24. Sanja Perišic (CG)
25. Walter Willems
26. Branislav Nikolic
27. Jasper Goedman
29. Sayaka Honsho
30. Zoltan Kovac
31. Biljana Đurđević
32. Miron Mutavdžić
33. Đorđe Stanojević
34. Ivana Popivoda
35. Miloš Janković
36. Biba Vicković
37. Lana Vasiljević
38. Stevan Kojic
39. Milica Crnobrnja
40. Dejan Atanacković
41. Ivan Pravdic
42. Maja Maljevic
43. Biljana Bakaluca
44. Vlada Nikolic
45. Dejan Kaluderovic
46. Tea Popovic

City Square - performance by the group of Austrian artists Livingmobile

47. Wilfried Eckl - Dorna
 48. Sebastian Broskwa
 49. Eva Pieler
 50. Marija Uncanin
 51. Aleksandar Zdravkovic
 52. Goran Denic
 53. Toni Anicin
 54. Camilla Singh
 55. Biljana Klaric
 56. Goran Despotovski
 57. Violeta Vojvodic
 58. Edor Balaz
 59. Maja Rakocevic
 60. Biba Vickovic
 61. Aleksandar Macašev - performance
 62. Ivan Pravdic &
 63. Olga Glišin - performance
 64. Nenad Rackovic - performance
 65. Nenad Andric - performance
 66. Katarina Sevic
 67. Dušan Neškovic
 68. Ivana Rakidžić
 69. Maja Bekan
 70. Jovana Stojanovic
 71. Kristijan Cebzan
 72. Ljilja Sunjevaric
 73. Dragana Stevanovic
 74. Bojana Romić
 75. Jasper Goedman (NL) - video installation
 76. Tanja Orbovic
- Art of reality
77. Nikola Božović
 78. Ivana Plincevic
 79. Vladimir Markoski
 80. Miki Pješćić
 81. Vahida Ramujkic
 82. Vladislav Scepanovic
 83. Petar Mirosavljevic
 84. Đula Santa
 85. Olga Glisin
 86. Tijana Knežević
 87. Mile Kokotovic
 88. Živa Milošević

Video installation:

1. Stefan Arsenijević
2. Sanja Perišić
3. Vesna Tokin
4. Tanja Orbovic
5. Biljana Jević
6. Sara Limonta (IT)
7. Ivona Pleskonja
8. Dijana Manfredi (IT)
9. Ksenija Kovacevic
10. Ivana Smiljanic
11. Jakša Vlahovic
12. Miroslav Lakobrnja
13. Jasper Godman (NL)
14. Biba Vickovic



na lijevu stranu
na desnu stranu
na lijevu stranu
na desnu stranu

V jugoslovenski likovni Bijenale mladih Konkordija, Stari mlin, Vršac 2000.

Prelazno (milenijumsko) bijenale

U apsurdnim, apsolutno nemogućim okolnostima, bez finansijske pomoći (izuzev samo jednog sponzora - Fonda za otvoreno društvo koji je tek delimično pokrio troškove organizacije), bez neophodnih uslova u koje spada puna profesionalna kadrovska opremljenost i sva potrebna tehnička oprema koja prati savremeno stvaralaštvo te uprkos oskudnosti vremena u kome živimo (a umetnici danas stvaraju na samoj ivici materijalnih i egzistencijalnih mogućnosti koji u ovakvom obliku i skučenosti ovde nikada nisu postojali), nekoliko vršaćkih entuzijasta koji čine već značajni kulturni fenomen treće Jugoslavije poznat kao vršaćka kulturna inicijativa predvođeni nezaustavljivim Živkom Grozdanićem, priredili su bukvalno na zaprepašćenje celokupne domaće umetničke javnosti već četvrti jugoslovenski likovni

izložbu) i Starom mlinu takođe u samom gradu koji je korišćen u onom izgledu u kakvom se godinama nalazi - a to znači u potpuno raspadnutom stanju - bukvalno opasnom za umetnike i posetioce, već je uspeo da omogući umetničkom direktoru, upravo selektoru ovogodišnjeg Bijenala Slavku Timotijeviću, istoričaru umetnosti starije srednje generacije iz Beograda, da pored srpskih i crnogorskih autora pozove i nekolicinu inostranih umetnika iz Italije, Rumunije, Holandije i Austrije. Ali u njegovom pristupu, zapravo mestimičnom (ne)razumevanju recetnog stvaralaštva pojavile su se i određene nedoslednosti koje nisu promakle redovnim posmatračima ove vrste stvaralaštva. U njegovoj kritičarskoj interpretaciji najnovije vizuelne produkcije primetne su čak kontradiktornosti koje bi se mogle protumačiti ne samo nebrojanim preoblemima da bi pripremio jasan koncept ove velike izložbe već su se isprečili i neki upotrebljeni instrumenti tumačenja umetnosti mladih koji u znatnoj meri izlaze iz obima i okvira njegovih odavno poznatih kriterijuma razumevanja.

Da bismo tačnije shvatili o čemu se ovde zapravo radi potrebno da se začas podsetimo na tri dosadašnja Bijenala, njihove osnovne teze i posebno na uspešnost realizacije kroz odabrane autore i prikazani umetnički materijal koji su izgradili jednu vrlo koherentnu liniju u našoj umetničkoj praksi koja je dobro i kontinuirano pratila ovu vrstu stvaralaštva.

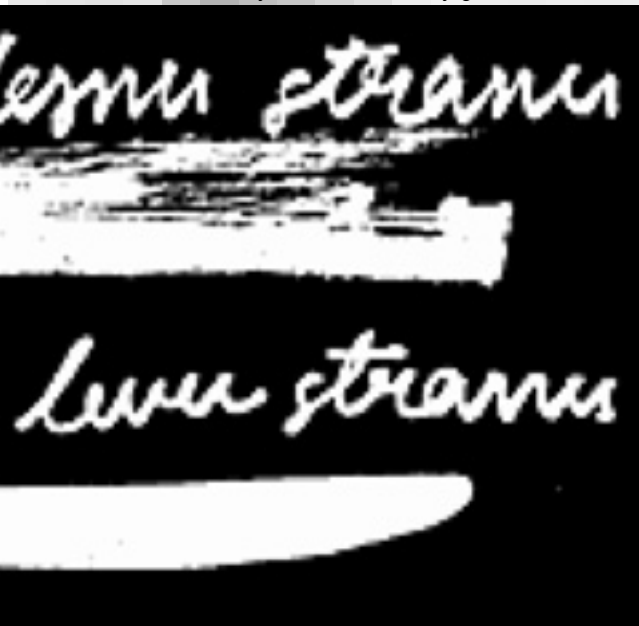
U vršaćkoj Konkordiji, već tada najatraktivnijem izlagačkom prostoru današnje Jugoslavije, 1994. godine, u jeku jugoslovenskih ratova, priređen je Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih (dakle umetnika do 35. godina starosti). Sem želje organizatora da na ponešto modifikovani način nastave ideju prestižnog Riječkog bijenala mladih na kome su promovisana praktično sva buduća velika imena aktuelne jugosloveske umetnosti druge Jugoslavije, na samom početku nije mu bila specifično određivana kritička ili teorijska koncepcija.

Otuda je Prvi bijenale bio zapravo načinjen na taj način da je na osnovu pozivnog konkursa selekcion komisija odabrala učesnike. Ovaj princip je pokazao sve loše strane (koje su se mogle videti i na nekim drugim likovnim manifestacijama sa znatno dužim stažom poput Oktobarskog salona). No, Prvi Bijenale je ostao upamćen i po značajnoj polemici koja ga je obeležila a koja je iskrsla na simpozijumu pod nazivom Moderna posle postmoderne kada je došlo do oštre podele između

mladih kritičara koji su otvoreno zagovarali postmoderno paradigmu i starijih koji su smatrali da je ona već prošlost te da je na sceni umetnost reciklirane moderne pod nazivom nova ili druga moderna.

Drugi jugosloveski likovni bijenale mladih održan je 1996. godine. Glavna izložba okupila je 38 umetnika (od 250 čiji su radovi dospeli na osnovu poziva javnim konkursom). Žiri mladih istoričara umetnosti i kritičara izdvojio je iz te ogromne produkcije najznačajnije radove. Izgled Drugog vršaćkog bijenala mladih nastavio je gotovo da ujednačava ili miri dominantne tendencije koje zaista imaju i postmoderne i novomoderne poetičke sadržaje kao izrazite ekstenzije modernizma. Ipak, slika opšteg sadržaja odražava prevagu onih jezičkih, formalnih i mentalnih pojava u recentnoj umetnosti koje su neposredno stajale u konsekvencijama umetnosti osamdesetih, dakle u pluralizmu postmoderne, a tek delimično u totalnom poštovanju primarnosti forme umetničkog dela i njenog zatvorenog statusa u produženom, novom, drugačijem monizmu moderne. U vreme otvaranja ovog Bijenala, njegovog glavnog i pratećih programa, održan je i trodnevni seminar sa temom Vizuelnost popularnog i popularnost vizuelnog uz sudelovanje desetak domaćih i inostranih učesnika. Pripremač 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.

Centar za kulturu Konkordija je 1998. godine po treći put, i ponovo vrlo uspešno, priredio Bijenale mladih boreći se sa sve te im i nerešivijim problemima koji nisu samo organizacione prirode već i one koji se direktno tiču definitivno nestalog mesta kulture i umetnosti u ovdšnjem društvenom ambijentu. (Tako je čak sasvim otvoreno, gotovo na samom njenom vernisažu, dramatično nagoveštena i izvesnost da je to bio poslednji Bijenale mladih priređen u Vršcu, a da sledećeg ili neće biti ili će se održati na nekom drugom mestu - u Pančevu ili Šapcu, na primer). Da Bijenale mladih u Vršcu postigne takav rang među jugoslovenskim manifestacijama te vrste umetnosti te godine odgovoran je bio selektorski tim koji su činili Lidija Merenik u svojstvu njegovog umetničkog direktora, koja je okupila i jednu zanimljivu grupu saradnika-konsultana. Oni su radili po principu dvostepene selekcije: najpre je razmatrano 70 projekata autora koji su se prijavili na pozivni konkurs a potom je od njih 45 umetnika prošćne starosti 25-26 godina uvršteno na izložbu. Merenikova je napomenula da naziv tog Bijenala - Objava broja 46.486.800 ili stilske vežbe podseća na dramatično ubrzavanje političkih, društvenih, umetničkih dešavanja na kraju milenijuma, a sam broj zapravo predstavlja koliko će još sekundi proteći od trenutka otvaranja izložbe do ulaska u XXI vek. Izgled izložbe pokazao je da ova generacija umetnika ima potpunu veru u vlastiti izoštrani autorski pristup u kolektivnom selektorskom radu i u odlučnu snagu kreativnog individualnog stava, shvatanja i tumačenja umetničkog dela. Artikulišući tog momenta potpuni pluralizma na



Bijenale mladih (uprkos brojnim najavama da ga neće biti koje su se iznosile već od trenutka otvaranja Trećeg pre dve godine).

Nažalost, svi ovi ogromni problemi jasno su se odrazili na samu izložbu, i da nije nove kreativne energije koju sa sobom donosi svaka nova generacija umetnika, a koja se mogla sasvim dobro videti i na ovom Bijenalu, zapravo da nije bilo brojnih autora i njihovih radova koji su bez daljnjeg potpuno opravdali ovu manifestaciju, mogao bi se izvući čak i poražavajući zaključak kako je celokupni pokazani entuzijazam bezrazložno potrošen na jedan nedorađeni posao sa malim rezultatima.

Stisnut rokovima i besparicom direktor Bijenala Živko Grozdanić je učinio nemoguće: ne samo da je ipak organizovao ovu izložbu u dva najveća vršaćka prostora - profesionalnoj galeriji Konkordija (u kojoj su svi dosadašnji Bijenali održani a iz koje je njegov Centar za kulturu izbačen početkom ove godine te je na volšeban način uspeo da nagovori njenog vlasnika - Narodni muzej, da mu ga ipak ustupi i za ovu



context



recent-

noj sceni autori su zapazili i izdvojili tri ideje i tri kreativna izraza ove generacije stvaralaca: nastavak neobičnog uticaja konceptualne umetnosti koja i u drugoj polovini devedesetih, evo na samom izmaku veka, još uvek snažno deluje na pokretanje i ishodišta mentalnih i intelektualnih potencijala umetnika, zatim vidljivi trend nazvan pop-traš koji kreativno manipuliše otpadom sa dubrišta masovne i popularne kulture na čijim se dronjcima stvara jedna nova ironična civilizacija mladih (ponajviše primetna u njihovoj svakodnevnoj modi i rok-muzici), najzad one ideje i stavove koji su izgrađeni aktivnim kretanjem u kompleksnoj oblasti koju čine njihovo tačno razumevanje savremene elektronske tehnologije, visoka informisanost i jako senzibilizirana vizuelna kultura. Vidljiva je takođe i namera selektora da predstave novu, tek pridošlu, najmlađu generaciju umetnika koja deluje odvojeno i nezavisno od vladajućih ili dominantnih tokova savremene umetnosti i nije uključena ni u jedan od aktuelnih dominantnih umetničko-kritičarskih trendova. Najzad, autori su pokazali zainteresovanost da se Bijenale vrati njegovoj početnoj nameri postavljenoj 1994.

godine: da što je moguće tačnije pedstavi sa najreprezentativnim radovima najmlađu umetničku scenu bez fatalnih kritičarsko-konceptualnih intervencija koje obavezno nastaju kada se princip otvorenog konkursa zameni autorskom selekcijom (što smo često gledali na nekim drugim, isto toliko značajnim masovnim manifestacijama našeg likovnog stvaralaštva). To Bijenale još jednom je otkrilo lavirintsko kretanje aktuelnog stvaralaštva po bezbrojnim umetničkim idejama, po tradiciji koja još uvek ima dejstva na nju kao i neprestano traženje identiteta koje je dakako svojstveno i X generaciji devedesetih godina koja će nesumljivo definisati i polazni estetički nivo za naredni milenijum. A ako su ovde zapažene i možda prenaplašene reference na tradicionalnu umetnost, upravo na onu koja još uvek čini glavni tok u lokalnim uslovima, mora se napomenuti i to kako je u njoj malo neophodnih referenci prema socio-ideološkoj stvarnosti koje takođe izgrađuju i deo naše tekuće fraktalne - ne samo umetničke, realnosti. Ipak, Bijenale je dao dovoljan prikaz stanja na jugoslovenskoj živoj, pluralističkoj sceni u tom trenutku sa svim njenim ukupnim, dakle, formalnim, materijalnim, jezičkim, semantičkim, estetičkim i dr. aktivnim preispitivanjima zatečene, etablirane kulture te oslobađanje i otvorenost pristupa prema nasleđu istorije umetnosti i njene tradicije u bilo kom obliku - i kao negaciju i kao reafirmaciju.

Deo kritike je tada (upravo ovogodišnji selektor Bijenala mladih u recenziji u NIN-u) konstatovao je kako je Treći Bijenale prikazao mladu, dosadnu elitu aludirajući na njenu možda preteranu ozbiljnost i formalni karakter (ako se ima u vidu da se radi o zaista izuzetno mladim izlagačima) a koji su joj dali neki izrazito zvanični ton. Možda je upravo takva konstatacija opredelila organizatore da baš Slavka Timotijevića imenuju za umetničkog direktora. A da bi stvar potvrdio u svim ličnim kritičarskim predispozicijama, ovaj, ovog puta, jedini selektor je za glavnog konsultanta i specijalnog savetnika pozvao beogradskog konceptualnog umetnika prve generacije Dragoljuba Rašu Todosijevića. Ovaj tandem, dakako, snažno se držao vlastitih, dakle, ponešto anahronih, ponešto danas nerazumljivih i neprimenljivih, a ponešto i ziheraških principa u izboru autora. Dakle, oni su se opredelili za srednji put: s jedne strane najzad je poverenje organizatora dato isključivo jednom kritičaru-selektoru na koga je pala potpuna odgovornost za izgled izložbe, a sa druge, njegov nedovoljni (ili tačnije rečeno usmereni) uvid u recentnu umetničku produkciju uslovio je da izabranim autorima prepusti izbor radova - i to je bio prvi nivo pokazanih pogrešaka: To je izazvalo izložbu koja jedva da je bila saglasno poetikama, medijima, stilskim problemima postavljena, te stoga ona je bila teško sagledljiva i, najzad, na osnovu takvog njenog izgleda teško je artikulirati njen vrednosni i ontološki nivo.

Pod sloganom da će se ovogodišnji Bijenale održati u uslovima apsolutne nepreglednosti (koji se može razumeti i kao unapred postavljenoj alibi) biće da je on pre svega dat kao jasno naznačena odstupnica za nedovoljnu





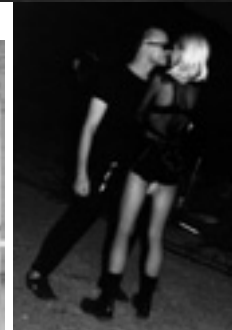
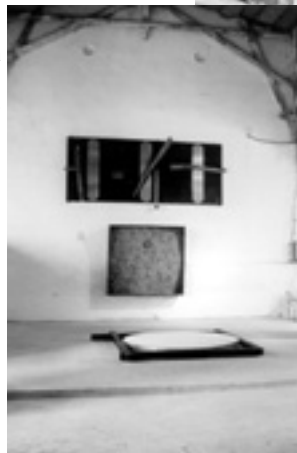
artikulisanost
izbora, za opravdanje zbog nedovoljnog uvida u tekuću produkciju ili za odustajanje od napora da se kritički uoblič i razluči mnoštvo poetika u okviru brojnih tendencija koje su danas na sceni - to sve kao izraz atmosfere straha i nade koji su zaista najkarakterističniji upravo za ovo vreme.

Timotijević je uprkos tome vrlo obuhvatno i zahtevno postavio svoje teze na mnogim linijama: umetnost (i ideologija) na relaciji Istok-Zapad, levo-desno, desno-levo, zatim na tranzicionim mehanizmima koji jedva da su ovde uspostavljeni, dakako ne samo u ekonomiji i sociologiji već i u estetici u krugu: socijalizam-kapitalizam-feudalizam, najzad u domenu samih pitanja koje pokreće ova umetnost mnogih dualizama: tehno-etno, refleksivno-ekspresivno, sofisticirano-rudimentarno. Selektoru je u memoriji ostala i stara (već apsolvirana) teorijska dilema moderna-postmoderna-druga moderna za koju smatra da je još uvek delotvorna u radovima najmlađih umetnika. U medijskom pogledu, obuhvaćeno je praktično sve što je sada karakteristično u vizuelnom stvaralaštvu - od slikarstva do objekata, od fotografija do videa, od instalacija do performansa. U tom opštem šarenilu Timotijević se sasvim otvoreno vraća, dakako na osnovi primera aktuelnog oblikovanja, u vreme herojskih godina Festivala proširenih medija sedamdesetih godina u Galeriji

Studentskog kulturnog centra u Beogradu gde je tada radio. čak je i sam naziv Bijenala Paradoksi vremena: sa leve na desnu stranu, sa desne na levu stranu - strah i nada uzet od jednog rada Raše Todosijevića iz 1974-75. godine. Ovolika količina pokazane nostalgije naravno da je dala osnovni ton izložbi i učinila da se ona usmeri u jednom za današnje stvaralaštvo ipak neprirodnom pravcu. Među stotinak učesnika u ovom kratkom i opštem pregledu bilo bi neprimereno izdvajati pojedine autore, pa čak i one koji su svojim radovima iskočili iz proseka masovne umetničke produkcije ovog vremena kojih je dakako bilo i koji su u punoj meri opravdali njegovo održavanje uprkos svim konfuzijama, nedoređenostima i greškama koje su ga ove godine pratile više nego ranijih. Deo toga otpada na šarm jedne mladalačke manifestacije u kojoj ponekad i nije dobro da sve bude pod strogom organizacionom

kontrolom, ali se ipak očekivao nešto veći stepen opšte izložbene povezanosti što je zaista bilo u najneposredijoj vezi sa uslovima u kojima su organizatori radili dajući sve od sebe da udovolje i željama selektora ali i samih umetnika koji su, kada su osetili da je kontrola ispuštena, i sami doprineli opštoj haotičnosti ne pokazujući ni minimum profesionalnog odnosa svojim mnogobrojnim, katkada neopravdanim zahtevima u uslovima ovako velikih i složenih organizacionih poduhvata.

Kao i uvek dosada, katalog će naknadno biti objavljen i u njegovom tekstualnom delu selector(i) će navesti i dakako (od)braniti svoju koncepciju. Tom prilikom biće priređena i njegova promocija koja će svakako biti dobar povod da se o ovom Bijenalu mladih razgovara na osnovu iznetih (i pokazanih) činjenica, a ne samo na osnovu pretpostavki na koje smo se, usled sticaja navedenih objektivnih okolnosti, za ovu priliku morali osloniti. Taj debata će pokazati da je ovaj Četvrti jugoslovenski Bijenale mladih zapravo bio prelazni - milenijumski, pokušaj razumevanja i tumačenja žive umetnosti koja još uvek ima snage da traži svoje nove jezičke, ekspresivne i tehnološke puteve.





RETRO

Retroavangarda, kako je razume IRWIN, nije oznaka koju za označavanje svog rada upotrebljava umetnička grupa niti je ime kojim umetnik činom davanja naziva zaokružuje svoje delovanje i kao integralnu celinu ga prepušta umetničkoj teoriji na ocenjivanje i razvrstavanje po liniji koju tokom vremena ispisuju istorija umetnosti. Retroavangarda je čin pozicionisanja specifične umetničke prakse koja na području bivše Jugoslavije ima pedesetogodišnju tradiciju i koja doskora nije bila shvaćena kao povezana celina.

Retroavangarda čini vidljivim kontinuitet delovanja umetnika različitih generacija od kojih je svako u svom vremenu važio za avangardnog. Retroavangardu IRWIN razume doslovno kao unazad uspostavljenu specifičnu liniju avangardne umetnosti.

Prigovor se nudi sam po sebi. Interpretacija i razvrstavanje umetničkog delovanja su precizno definisan domen strucnjaka koji su za taj postupak kvalifikovani. Iako je verovatno tacno da ni jedno ni drugo nije uvek objektivno i pravedno, ipak je cinjenica da ova visoko profilisana i delikatna delatnost zbog rasutosti i zamršenosti svog permanentnog delovanja - koje se ocitava u teško preglednom broju publikacija - takoreci materijalno, vec svojom pojavom u prilicnoj meri pokriva vlastito polje. Svako posezanje umetnika u to polje je u najboljem slucaju samo jedna od varijacija, uz velike izgleda da zbog nedovoljne strucnosti bude tek simulacija.

U tekstu o grupi IRWIN »Od Was ist kunst do real time projekata« je Inke Arns zapisala da je neke projekte grupe IRWIN, iako još uvek zauzimaju mesto unutar polja umetnosti (even if this still takes place within the field of art), moguće razumeti kao projekte u realnom vremenu, real time projekte. Kao što je poznato, svako bavljenje umetnošću, čak i kriticko, nas zadržava u polju umetnosti, dok po navedenoj tvrdnji real time projekti po pravilu ne zauzimaju poziciju unutar polja umetnosti i ne bave se umetnošću. Cini se da je za real time projekte karakteristicka težnja prema prevazilaženju shematickog, formalistickog art sistema koji temelji na reprezentaciji, tj. želja da se akteri svojim delovanjem uključe u konkretno društveno dogadanje. Cinjenica je da se o real time projektima govori kroz kanale art sistema i u okviru savremene umetnosti, da se projekti te vrste finansiraju, promovisu i popularizuju uz pomoc uspostavljenog art sistema, što je razumljivo i stoga što za podrucje umetnosti važi da bilo šta može biti umetnost. Ako je tacno da umetnost može biti bilo šta, onda je tacno i da bilo ko od onih koji su ukljuceni u art sistem, može o sebi da



AVANGARDA

misli da nije umetnik.

Kao što im ime kaže, real time projekti su projekti koji proticu u realnom vremenu i uključuju slučajnosti kao garante neponovljivosti. Dodaj ne unapred režiran i zato bar u izvesnom smislu ponovljiv, nego je unapred izabran okvir dogadjanja na način da izaziva lancane reakcije.

Dogadanje je shvaceno kao objet trouve. Osim real time projekata koji su usredsređeni na oruda koja omogućavaju delovanje u realnom vremenu i njihovu upotrebu, postoji i ceo niz projekata koji se bave socijalnim temama i koji deklarativno prevazilaze granice umetnosti tako da koriste teme, sredstva i metode drugih područja, od društvenih nauka do egzaktnih znanja. Ukoliko zanemarimo činjenicu da zapravo nema razloga za isključenje umetnosti kao jedne od društvenih delatnosti, iznenaduje činjenica da se takvi projekti zapravo zadovoljavaju time da detektiraju neku problematiku, eventualno predlože nacrt zahvata, možda izvedu i odgovarajuću akciju, dok najčešće problematiku ne pokušavaju da razreše. Nisu retka mišljenja kako razrešenje problema nije zadatak umetnosti i kako realizacija planiranih projekata ne samo da nije potrebna nego čak i smeta. Ukratko, za mnoge takve projekte koji doduše koriste potencijal realizacije, je već unapred jasno da neće biti realizovani. Autori se, naime, samo na taj način održavaju u polju umetnosti, jer kad bi hteli da urade projekte ubrzo bi se našli na nepoznatom terenu gde bi za bilo kakvo ozbiljno delovanje morali da menjaju profesiju. Svako ozbiljno delovanje ne bi podrazumevalo samo savet, već i učešće stručnjaka koji se bave ciljnim područjem, što bi odgovaralo kriterijumu ograničene kontrole projekta. Na taj način bi umetnici neminovno prestali da budu umetnici i postali nešto drugo, bez obzira na njihovo vlastito razumevanje polja umetnosti. Ne bi imali ni vremena niti oruda za učešće u neprestanoj simbolizaciji koja se odvija kroz rituale art sistema. Umetnici su, ukoliko primorani da istraju na projektovanju nacrtu za konkretne projekte i ujedno da realizaciju tih nacrtu, ukoliko hoće da ostanu

umetnici, zadrže kao nikada dostignuti ideal.

(Mislim da je dobar primer korišćenje interneta prilikom vodenja zapaštisticke revolucije u Ciapasu. Taj projekat, kom u domenu real time projekata nema premca, odgovara svim kriterijumima ali ipak nije prihvacen kao umetnički projekat.). I obrnuto, činjenica da takvi autori uestvuju u kotiranju art sistema govori o tome da je real time projekat sam art sistem u kojem uestvuju uz ograničenu kontrolu, dok sracunata nerealizacija održava projekte u domenu reprezentacije. Cini se da je art sistem zbog tog kratkog spoja privilegovano polje takvih projekata. Rasprostranjeno mnjenje da savremeni kuratori preuzimaju ulogu umetnika zato nije bez osnova.

Ako je važno da li se umetnici, odnosno umetnički projekti bave umetnošću, isto toliko je značajno da li se umetnost bavi njima. A umetnost, odnosno art sistem se bavi svim i svacim. Uz pretpostavku da bilo šta može postati umetnost i da je razumljivost jezika umetnosti globalna, te uz sistem verovanja koji je sa tim povezan, umetnost takoreći nema granica. Ključni elementi art sistema su s jedne strane vera u globalnu razumljivost jezika umetnosti i s tim povezanog sistema njegovog vrednovanja, te s druge strane takvo delovanje kao da globalna umetnost već postoji. Međutim, oba elementa ovog para, svetska, globalna umetnost i objektivni kriterijumi kojima je prepoznavamo i ocenjujemo, su ako ništa drugo bar problematni. Ne postoji spisak nesumnjivo objektivnih merila za ocenjivanje umetnosti, a još od I.Kanta, koji je presudno uticao i na aktuelno razmišljanje o umetnosti, pa do danas imamo brojne teorije koje negiraju postojanje takvih kriterijuma. Isto tako možemo posumnjati u globalnost globalne umetnosti, naročito ukoliko uvažimo činjenicu da se drugacija tumačenja moderne umetnosti po pravilu formulišu i imenuju samo u nekoliko država. Cini se da nema ni globalne umetnosti ni objektivnih kriterijuma na osnovu kojih bi je tumačili, pa ipak se ta dva domena, globalna umetnost i objektivni kriterijumi, međusobno utemeljuju i u paru deluju kao efikasni

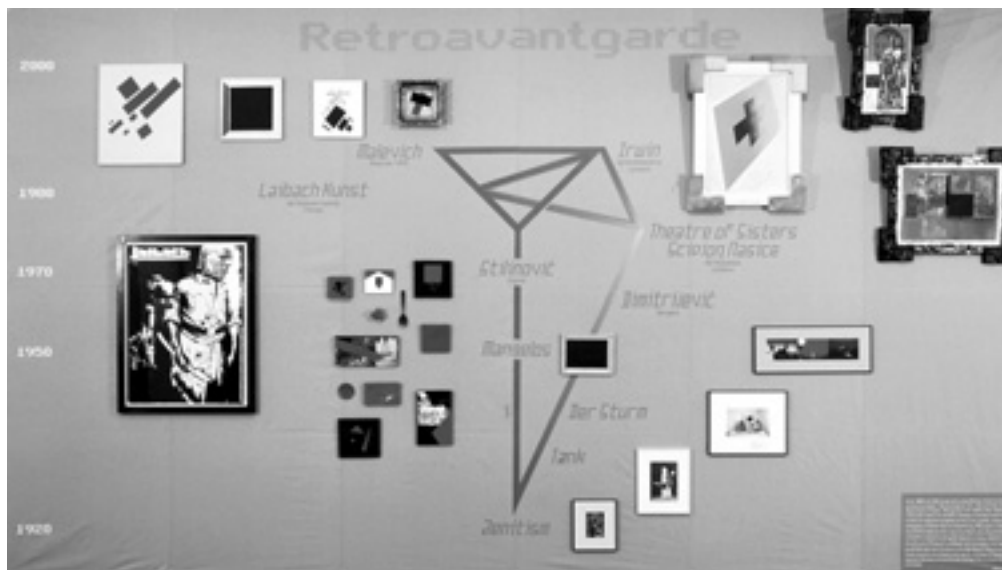
movens svetskog umetnickog poretka. Teško se, naime, može govoriti o posvuda važecim kriterijumima ukoliko nema umetnosti koja je svuda rasprostranjena. I obrnuto, teško se za modernu umetnost može tvrditi da je globalna, a da se ne veruje u objektivnost kriterijuma prema kojima je ocenjujemo. Mada znamo da nijedna od dve tvrdnje nije tacna, one u paru otvaraju dovoljno prostora da delujemo kao da su tacne i tako uestvujuemo u stvaranju sistema koji ce u buducnosti potvrditi pravilnost pretpostavki. Nacelna bezgranichnost art sistema omogucava ocenjivanje umetnickog dela obzirom na kvalitet produkcije uvažavajući objektivne kriterijume ocenjivanja. Ali takva ocena, uz činjenicu da za duže vremenske periode isključuje ogromne teritorije, postavlja granice vlastitoj bezgranichnosti. Naime, veliki prostorski i vremenski rasponi, između ostalih i istocna Evropa, su isključeni iz simbolickog poretka moderne umetnosti. Umesto toga, umetnost ovih prostora pada u sisteme lokalnih mitologija kalemljenih na objektivne kriterijume ocenjivanja. U slučaju Slovenije to se pokazuje kao odsustvo porednja medunarodne umetnicke produkcije sa aktuelnom lokalnom produkcijom, kao odsustvo pokušaja njenog postavljanja u kontekst širi od nacionalnog, kao slučajna saradnja u artikulaciji i razrešavanju pitanja aktuelne umetnicke produkcije koja prevazilazi granice Slovenije, kao samodovoljnost. Ovi prostori ne samo što su bili isključeni iz simbolickog poretka moderne umetnosti, već su taj poredak i sami isključivali.

Dvostruki obrt, biti isključen iz isključenog, je predmet koji nas zanima. Umetnicima koji su uključeni u retroavangardu je zajednicko zanimanje za logiku delovanja art sistema, svest o vlastitoj isključenosti i artikulacija svega toga kroz rad. Svojom umetnickom praksom oni uspostavljaju komunikaciju sa aktuelnom medunarodnom produkcijom. Radovi nekih od njih su pionirski i umnogome, iako uglavnom ostaju nezapaženi - osim Brace Dimitrijevic koji je vrlo rano emigrirao u Englesku - prevazilaze prosta porednja sa savremenom medunarodnom produkcijom. (Karakteristicna je izjava medunarodno priznatog kustosa kad su ga upoznali sa radovima zagrebacke umetnicke grupe Gorgona: da se to zaista dešavalo, ja bih to znao.)

Ne sumnjam da je polje umetnosti ponegde toliko gusto omreženo kritikama, interpretacijama itd., da se ocena šta jeste ili nije umetnost dogada u trenutku, pa je svaki poseg neposvecenih u taj sistem više ili manje iluzoran. Ali ipak duga vremenska razdoblja na ogromnim teritorijama ostaju nepokrivena i to ne svojom krivicom. Ako na zapadu nema niti jednog kvadratnog metra koji nije organizovan, ovde postoje citava nacija prostiranja koja su naš kapital. Za umetnost postsocijalistickih država je, isto kao i za sva ostala područja, teško zamisliti da ce ocuvati model samodovoljne nekomunikativnosti. S druge strane, ako globalni art sistem neće da ostane samo simulacija, u svojoj simbolicki poredak ce morati da ukljuci države koje su sad isključene. Cini se da je na nekim područjima intervencija u naraciju istorije umetnosti ne samo moguća već i neminovna. Pozicionisanje retroavangarde je u skladu sa tim htenjima, pri čemu je kao sredstvo upotrebljen jezik savremene moderne umetnosti.

Borut VOGELNIK /IRWIN/

Sa slovenackog preveo: **Stevan ŠICAROV**





Miško Šuvaković

UMETNOST U DOBA KULTURE

TRI RASPRAVE O IZLOŽBI "MANIFESTA 3", Ljubljana, jun 2000.

RASPRAVA 1: STATUS I PRIORITETI PRED-RAZMATRANJE O MANIFESTI 3

Pristupni korak

Istorija transfiguracija od umetnosti do kulture ima 'svoju' internacionalnu i 'svoju' lokalnu istoriju koja se može prikazati karakterističnim prošivenim bodovima (point de capiton)!

John Cage je u dnevničkim beleškama iz sredine 60-ih godina zapisao ovih par naznaka (anticipacija):

Da bi znali da li umetnost jeste ili nije savremena, više ne upotrebljavamo estetičke kriterijume (koji su razoreni senkama, pokvareni ambijentalnim zvucima); (uzevši ovo u obzir) mi upotrebljavamo društvene kriterijume...

Cage je ukazao na neizvesni otklon od modernističke esencijalističke autonomije umetnosti ka anarhičnim efektima zastupanja kulture kao 'tvari' umetnosti. Obrt je bio sasvim očekivan i moguć posle Duchampa, Bataillea, Benjamina, Wittgensteina, Lacana, pa i samog Cagea. Umetnost je postala stvar (objekt, situacija, događaj) od 'kulture' u premeštanju iz 'mogućeg sveta' u 'moguću svet'. Aura se izgubila, ostala je samo kao trag, sećanje, sloj..., možda odlaganje.

Dve decenije kasnije, promovišući uslove post-moderne (condition post-moderne), Victor Burgin je pisao o kraju teorije umetnosti:

"Teorija umetnosti se shvata kao odnos između istorije umetnosti, estetike i kritike. Nastala je u doba prosvetiteljstva, a vrhunac je dostigla u periodu visokog modernizma. Danas je došla do kraja. U našoj aktuelnosti koja se naziva postmodernom erom kraj teorije umetnosti se poistovećuje sa objektivizacijom teorija prikazivanja u opštem smislu: sa kritičkim razumevanjem oblika i sredstava simboličke artikulacije naših kritičnih oblika društvenosti i subjektivnosti."

Negde u to isto vreme, sredinom 80-ih, David Carroll, jedan od ne sasvim doslednih sledbenika Derridinih učenja, pokušao je da imenuje situaciju graničnih odnosa teorije, umetnosti, književnosti, filozofije i kulture terminom paraestetika (paraesthetic). Paraestetika ukazuje na fascinacije graničama mogućih svetova. Drugim rečima, paraestetika nema za cilj da razreši pitanja o 'granicama' umetnosti, teorije i kulture, već da uđe u igru premeštanja, zastupanja, približavanja i odlaganja mogućih upisa diskurzivnih identiteta umetnosti, teorije i kulture. Govori se o događajima koji se upisuju u proces ili o ponašanju koje se upisuje u širu diskurzivnu tvorbu. Još jednom:

"Zadatak paraestetičke teorije nije da razreši sva pitanja o odnosima teorije sa umetnošću i

književnošću, već, pre, da ponovo promisli ove odnose i, kroz transformacije i premeštanja umetnosti i književnosti, ponov preinači filozofska, istorijska i politička 'polja' - 'polja' sa kojima su umetnost i književnost nerazmsivo povezane." Carrollov pojam paraestetike kao teorije graničnih sindroma teorije, umetnosti i kulture jeste nekakav pred-tekst obećanja koje danas izriče Manifesta 3 ukazujući na fascinaciju 'granicama', 'graničnošću', 'relativnošću' odnosa margina-centar.

Zatim, krajem 80-ih, u jednom trenutku, jednom sasvim određenom trenutku evropske istorije: došlo je do rekonstituisanja funkcije umetnosti. Umetnost je ponovo postala 'stvar kulture' sa određenim funkcijama posredovanja. Ovog puta između zapadnih (liberalno ili socialdemokratskih) evropskih društava integracije i post-političkih (predtranzicijskih, tranzicijskih ili 'uklopljenih') fragmentiranih i raslojenih istočnoevropskih društava. Umetnost je posle pada Berlinskog zida ponovo postala politička ili, možda, antropološka, a da po svom tematizmu nije nužno politička, ideološka i prikazivačka. Evropska umetnost posle pada Berlinskog zida ne 'odražava' društveni sadržaj putem tematike, nego neposredno, "u organizaciji same označiteljske ekonomije, čiji je tek sekundarni učinak tematika".

Time se umetnost ne pokazuje kao nekakav 'predljudski kaos', neodredljiv bezdan prirode, već kao određena praksa, a to znači označiteljska praksa unutar očiglednih društvenih zahteva, očekivanja i činjenja.

Drugim rečima, kretanje (flux) evropske umetnosti od 'autonomija modernizma' i 'bezinetresnosti eklektičkih postmodernizama' ka zadobijanju društvenih funkcija (funkcija kulture) posredovanja između 'mogućih svetova' (centra, margina, tranzicijskih formacija, netranzijskih formacija) uticalo je i na samu umetnost, a to znači na mogućnosti njenih materijalnih formulacija. Formulacije slikarstva i skulpture bivaju zamenjene formulacijama otvorenog informacijskog dela koje jeste brisani trag kulture na specifičnom mestu (site-specific place) ili jeste 'upis' naslojenih tragova kulture 'od' nekakvog specifičnog mesta. Zato ontologija ovih 'savremenih' dela nije estetska već je društvena: 'od' kulture je. Ontologija nije prisutvo forme, već otpor (entropija) forme:

"Prisutnost nije dakle ni izdaleka, kako se veruje, ono što znači znak, ono na što upućuje trag, prisutnost je trag traga, trag brisanja traga." Izložbe Manifesta I, Manifesta II i, neoprezno pretpostavljam, Manifesta III su pre svega političke izložbe (političke produkcije) evropskog multikulturalizma (kulture-funkcije-strukture na mestu estetike-uživljavanja-forme). Ove izložbe svoju političku identifikaciju ne zadobijaju zastupanjem

eksplicitne političke teme, stava ili 'ikonički' orijentisanog znaka (teksta), već na osnovu samog poretka nekonfliktnog uređivanja, arhiviranja i klasifikovanja 'brisanih tragova' evropskih neporedivih identiteta ili diskursa na sasvim kustoski orijentisan i uporediv način. Napomena: dok američki multikulturalizam vidi umetnost i umetnika u proizvodnoj delatnosti binarnih obećanja rasnih i rodni (gender) identiteta unutar pragmatičkog individualizma, evropski multikulturalizam uspostavlja trijadni model obećanja 'idealnih' nekonfliktnih uporednosti:

(i) centra (paradigmatske 'velike' evropske kulture)
(ii) margine (zatvorene, male, regionalne i periferne evropske kulture), i (iii) sopstvenog drugog (istočnoevropske kulture u tranziciji /pred, sad, post/ koja je u 'još' marginalnom odnosu prema evropskom centru i margini).

Zato, Manifesta III može biti istovremeno: zastupanje brisanih tragova razlikujućih evropskih kultura i konstituisanje idealne multi-evropske sheme (modaliteta) odnosa specifičnog ulaganja i univerzalnog dobitka. Ne postoji igra teritorija, već funkcija ekonomije (proizvodnje, razmene i potrošnje) koja kao brisani trag jeste umetnički kôd ili delo koje sebe poništava kao umetnost i potvrđuje mogućnost evropskog identiteta razlika na 'razini' kultura. Umetnost jeste funkcija kulture.

Govor u prvom licu jednine

Ne mogu da zamislim Manifestu III. Malo šta mogu da zamislim u ovoj beogradskoj vreloj junskoj noći. Zaista je teško, danas, iz Beograda mis-



liti o Ljubljani, o velikoj internacionalnoj izložbi, o evropskim tokovima ponude, potražnje i potrošnje (uživanja /jouissance/). Ne, u ovim mojim rečima nema nekih posebnih emocija. U pitanju je sasvim hladno arhiviranje 'upisa', 'tragova' i njihovih brisanja ili naslojavanja. U jednom slučaju, reč je o naporu da se efekat projektovane evropske multikulturalnosti ostvari na manifestan i spektakularan način (Ljubljana) kroz veoma idealističku parolu "Don't ask what Europe can do for you; ask what you can do for Europe!" U drugom slučaju reč je o tome da se sačuva (zamrzne) emocija, stanje ili groza 'brisanih tragova' blokovske podele sveta od pre pada Berlinskog zida (Beograd). Za Ljubljani Evropa je predočena kao pozitivna društvena vrednost (multiplikacija društvene vrednosti u njenoj obećanoj razmeni). Za Beograd Evropa je predočena kao negativna društvena vrednost (redukovana društvena vrednost). Reč je o 'nasipu' (jetty) i atmosferi ove tople junske večeri. Reč je o sasvim konfliktnim evropskim slikama koje postoje istovremeno (sinhrono) u situaciji tranzicije. Evropska lica i grimase. O čemu je tu reč? U različitim evropskim mogućim svetovima epohe posle pada Berlinskog zida ima različitih značenja i vrednosti. Nema jedne epohe posle, kao što nema ni jedne Evrope. Evropa se multiplicira. Svako evropsko lice je moguće. Svakako, prisećam se reči Lyotarda o postmodernoj kao pluralizmu. Ali šta pluralizam znači? Pluralizam beskonfliktno znači: "everything goes" (sve prolazi, sve može, sve je istovremeno aktuelno i retro), a konfliktno znači: globalni pluralizam potvrđuje lokalne totalitarizme kao verifikaciju sopstvene pluralnosti (raskolništva /Le différend/). Da li sam ovo sad ponudio korigovanog Lyotarda? Da li je ovo govor iz kaveza (Cage)? Ne, John Cage je bio u pravu, umetnost više ne funkcioniše po načelima estetike, već po načelima društva, ali društva ne funkcionišu svuda po sličnim mehanizmima proizvodnje, razmene i potrošnje 'realnosti'? Sećam se mog susreta sa istoričarem umetnosti Charlesom Harrisonom u Ljubljani oktobra 1990. godine. On je, tada, govorio da je svaka umetnost konstituisana po načelima društva, a naročito umetnost moderne i postmoderne, zapravo, da je autonomija umetnosti uvek i jedino politička formulacija.

Intencije Manifeste III

Ne mogu da zamislim Manifestu III, ali mogu da pratim izvesne intencije izložbi koje sam video u Modernoj galeriji u Ljubljani i izvesne intencije (obećanja, manifeste) o Manifesti III. Da, intencije izložbe MANIFESTA III postoje. One su više-registarski formulisane u rasponu od izrečenih manifestnih stavova o izložbi (obećanje pitanja granične linije) preko prećutnih ciljnih sadržaja (rekodiranja Ljubljane kao 'mesta aktuelne evropske kulture') do odloženih (différance po Derridi znači i 'razlučivanje', 'lučenje', 'razlikovanje', 'udaljšavanje u vremenu', 'odlaganje') fantazama (kako od istočnoevropske, tranzicijske, marginalne umetnosti napraviti 'kulturnu vrednost' evropske, internacionalne ili transnacionalne umetnosti).

Uporedio sam sasvim različite izložbe održane u Modernoj galeriji u Ljubljani. To su "Občutek za red" (1996), "Epicenter Ljubljana" (1997) i "U3" (1997). Te izložbe, ma koliko se konceptijski razlikovale, određuje (nadređuje) zahtev za identifikovanjem 'specifičnog mesta' (Ljubljane) kao mesta

zastupanja savremene umetnosti kao kulture u evropskom (geografija kultura), internacionalnom (hegemonija modusa izražavanja i prikazivanja unutar institucija umetnosti) i transnacionalnom (prelaženju iz različitih formacija proizvodnih odnosa) kontekstu. Kontekst nema teritoriju, ima ekonomiju.

To znači da se, možda, Manifesta III može razumeti kao zahtev za kustoskom praksom koja re-konstruiše i re-semantizuje zahteve umetnika da stvaraju dela za specifično mesto (site specific works) u doslovnom, alegorijskom i medijskom smislu. Padaju mi na pamet postupci Tadeja Pogačara "parazitski naseliti instituciju" ili Marjetice Potrč "locirati i identifikovati u aktuelnosti brisane tragove konkretnih urbanističkih entropija". Da li ovi umetnički postupci, ako se prebace na kustoske strategije postaju makro-rekreiranje izložbe kao 'arhiva' ili 'mape' aktuelne evropske kulture u odnosu na specifičan lokalni kulturni prostor koji pokazuje svoje mogućnosti re-kodiranja i de-kodiranja nesigurnog evropskog identiteta u odnosu, ne više na relativne odnose margine i centra (kao Manifesta I i II), već na umnožene i rasute mogućnosti prepoznavanja centara i margine?

Razrada prethodnih rečenica!

O čemu se ovde radi? U trenutku raspada samoupravnog socijalizma (ili realnog socijalizma) u 80-im godinama pre pada Berlinskog zida, umetnička praksa NSK-a (Laibach, Irwin) je kao u više ogleдалa predočila (materijalno upisala) teorijske konstrukcije slovenačke teorijske psihoanalize (Žižek & Com.) u stvaranju ciničkog raskola simboličkog i realnog jugoslovenskog društva. Kustoske prakse su tek pratile, beležile, klasifikovale i estetizovale NSK-ajevski pohod u realno/Realno poznog socijalističkog društva. Umetnost je bila privilegovana idealna teritorija u kojoj je moglo da se govori na ciničan način o društvu (politici, ideologiji), odnosno, umetnost je bila teritorija sa koje je mogao da se organizuje upad i napad na društvo, politiku, kulturu, odnosno, u teritorije označiteljskih praksi. U 90-im godinama nema te posebnosti teritorija i mogućnosti upada. Simboli su postali znaci, a znaci tragovi, gotovo, označitelji. U 90-im godinama postoji proizvodnja, razmena i potrošnja 'vrednosti kulture' unutar društva koje je preuzelo estetizacije umetnosti. Društvo liči na umetnost, a umetnost nema više svoju teritoriju, jer je ona trag, trag brisanja umetnosti koja postaje kultura da bi odigrala 'igru' u funkciji društva. Zato, zato, fantomske 'parazitske' institucije Tadeja Pogačara ili fantomski 'entropijski' urbanizam Marjetice Potrč postaju označiteljske paradigme ili patterni prema kojima mogu da se grade kustoske i teorijske pozicije naseljavanja Evrope u Ljubljani kroz manifestovanje granice koja kao da je poništena i koja u svom poništavanju (nevidljivosti) pokazuje sebe kao granicu između mnogostranih evropskih lica. Evropska lica se i dalje umnožavaju...

Zaključni komentar

Tekst koji ste pročitali je pisan na način transfiguracije govora teorije istorije umetnosti u očigledne pokaznosti teorije kulture. Ovaj tekst jeste neka vrsta simulakruma izložbe Manifesta, jer je sačinjen od brisanih tragova slovenačke teorije društva (strukturalistička, poststrukturalistička i lacanovska

teorijska psihoanaliza) i od tragova slovenačke umetnosti (oho-ovačke doslovnosti, nsk-ajevskog ciničkog idealizma i, svakako, od pokretljivosti 'umetnosti kao kulture' 90-ih /Marjetice Potrč i Tadeja Pogačara/). Ovaj tekst svojom formom pokazuje ono što govori, a to jeste da su umetnost i teorija izgubile svoju posebnost postavši kultura i da kultura jeste ono što je u ovom trenutku 'pobedilo' umetnost.



RASPRAVA 2: KRITIČNA FENOMENOLOGIJA DELA STATUS, FUNKCIJE I EFEKTI UMETNIČKOG DELA NA MANIFESTI 3

Status i funkcije

Početkom 90-ih, u jednom trenutku, jednom sasvim određenom trenutku evropske istorije - nakon raspada realnog socijalizma (istočnog bloka) - došlo je do rekonstituisanja funkcije umetnosti i obnove kriterijuma "validnosti" po pretpostavkama o "političkoj korektnosti" u post-blokovskom svetu. Umetnost je ponovo postala "stvar kulture" sa određenim funkcijama posredovanja pozitivnog društvenog interesa u smislu javne ili opšte politike i etike. Nova umetnost 90-ih zadobija društvene funkcije (funkcija kulture i praktične politike) posredovanja između mogućih svetova (centra, razlikujućih margina, tranzicijskih formacija, kriznih žarišta) i stvaranja atmosfere očekivane političke korektnosti u Evropi bez totalitarnih podela. Formulacije slikarstva i skulpture bivaju zamenjene formulacijama otvorenog informacijskog dela (video, instalacija, fotografija, lingvističko-vizuelni intertekst). Otvoreno informacijsko delo zastupa brisani trag kulture specifičnog mesta (regije, grada, ulice, stana, ljudskog tela ili geografskog makro-prostora). Delo jeste upis naslojenih i selekcionisanih tragova kulture "od" nekakvog lociranog specifičnog mesta i situacije. Ontologija i morfologija ovih "savremenih" dela nije autonomna estetska forma i pojava, već je uslovljena nestabilnom i prilagodljivom:

- fenomenologijom informacije,
 - strukturalnom funkcionalnošću konteksta, i
 - logikom naracije
- u konceptualnom poretku artikulacije značenja (stava, gledišta i društvene vrednosti). To je umetnost načinjena 'od' pripovednih, prikazanih i pre-



meštenih tragova i efekata konkretne kulture.

Drugim rečima:

(i) dok su tradicionalni slikarski realizmi XIX ili socijalni XX veka težili vernom ili optimalnom prikazivanju sveta izvan umetnosti,

(ii) dok su avangardni i neoavangardni anti-ili-postlikarski "realizmi" (konkretizam, novi realizam, neo dada, pop art, arte povera) težili doslovnom postdouchampovskom premeštanju objekata sveta van umetnosti u izuzetni i kritički svet umetnosti,

(iii) realizam (soros realizam, multikulturalni realizam) na kraju 90ih je nastao kao medijsko predočavanje stvarnih ili fikcionalnih informacija i njihovih brisanih i premeštanih tragova u odnosu slike i reči u konstituisanju društvene ideologije globalizma, odnosno, post-konfliktne Evrope.

Ontologija umetničkog dela 90-ih

Karakteristično je da u 90-im dolazi do redefinisavanja ontologije umetničkog dela po uzoru na zamisao umetničkog dela kao kritičke informacije u konceptualnoj umetnosti 60-ih i ranih 70-ih. Razlika je u tome što "novo delo 90-ih" godina biva realizovano saglasno medijskoj masovnoj infrastrukturi pozne postmoderne sa očekivanjima pozitivne mikrosocijalne projekcije političke korektnosti (životna sredina, lokalni običaji, logika ili represija svakodnevice, prava margine u odnosu na centar, pitanja roda, diskurzivne formacije identiteta). Ova nova umetnost se nalazi između kritike i apologije društvene realnosti, ona jeste sama ponuda realnosti kao imaginarnog i kao simboličkog zastupanja mogućeg "suživota" identiteta i njihovih razlika. Ali kako je došlo do baš takve ontologije umetničkog dela?

Može se poći od modela koji su konstituisani u konceptualnoj umetnosti ranih i srednjih 70-ih godina. Na primer, Joseph Kosuth je, sasvim, eksplicitno postavio neizvesne pretpostavke koje su bile direktan napad na greenbergijansku modernističku autonomiju umetničkog dela kao uspostavljene forme ili izraza individualnog stvaralačkog napora umetnika:

(i) po njemu "Funkcije se odnose na 'kontekst umetnosti'. Umetnost jedino postoji kao kontekst, to je njegova priroda - ona nema drugih svojstava. (ii) zatim, je u nekoliko projekata obećao bitan odnos teksta i konkretnog društvenog konteksta u procesu proizvodnje značenja. , da bi (iii) zaključio u svojoj poznatoj kritici eklektičnog slikarskog postmodernizma 80-ih: "Nema novih formi samo novih značenja. Umetnik je uključen u pravljenje značenja, bez obzira da li ih poništava ili ne".

Ako, Kosuthove zamisli kritičke konceptualne umetnosti odvojimo od njihove primarne upotrebe, a to znači od kritike esencijalizma, objektivizma i univerzalizma visokog greenbergijanskog modernizma, tada dobijamo shemu koja će u 90-im dobiti svoj nužni institucionalni karakter u aktuelnoj kulturi. Drugim rečima, institucionalne medijske realizacije funkcije, konteksta i proizvodnje značenja unutar kulture postaju bitni aspekti umetničkog dela koje više nije zasnovano na konceptu i pojavnosti oblikovane, izvedene ili izražene forme. Delo jeste, a to je ontološka odrednica, medijski poredak informacija kojima se predočavaju funkcije konteksta u proizvodnji društvenog značenja o problemima postsocijalističkog, civilnog evropskog ili liberalnog američkog društva. Umetnost postaje sonda za testiranje i predočavanje kulture u njen-

im društvenim mogućnostima funkcije, konteksta i proizvodnje javnog značenja. Jedna subverzivna, ali unutarumetnička, strategija konceptualne umetnosti je u klimi "novog preuređenja sveta" posle raspada blokovske podele sveta postala važeća, dominantna i hegemon (mainstream) umetnost predočavanja i konstituisanja društvene realnosti.

Ideologija Manifeste čitana iz kataloga Manifeste 1, 2, 3

Prethodnim naznakama su izdvojena izvesna opšta svojstva prezentacije ideologije izložbi i kataloga Manifesta 1, 2, 3. Zadržaću se, za trenutak, na katalozima. Katalozi su predizajnirani, nepregledni su, neprozirni, ... Ponuđeno je obilje heterogenih materijala čija značenja ili smisao ne proizlaze iz likovnosti ili vizuelnog izgleda, već iz ponuđenih konceptualnih i narativnih uputstava, opisa ili sadržaja koji su paralelni vizuelnim predlošcima. Teško je razlikovati informaciju o umetniku, samo umetničko delo i dokumente o umetnosti i kulturi iz koje potiču. Postoji očito preklapanje "upisa" umetnosti i "upisa" kulture u polju pogleda koji jeste čitanje (dešifrovanje značenja). Joseph Kosuth je jednom sasvim precizno rekao da danas između Van Goghove slike i Van Goghove palete na kojoj je on mešao boje nema razlike. Tekstualni koncepti ili naracije su nužna dopuna (objašnjenje, upućivanje u ponudu i mogućnosti značenja) vizuelnom materijalu koji bi ostao nerazumljiv arbitrarni dokument nekog vanumetničkog događaja na koji se umetničko delo i njegova prezentacija odnose. To znači da je katalog sam po sebi arhiv informacija (diskurzivnih objekata) koje nije nužno posebno izdvojiti i identifikovati, odnosno, u modernističkom smislu prosuditi kao objekt estetskog uživanja, uživljanja i razumevanja. Svaki od kataloga Manifeste je rekonstruisan na modelima:

(a) prezentacije 'ideje' umetnika na način izveden iz istorijske konceptualne umetnosti: umetničko delo je intertekstualni i interslikovni poredak informacija u procesu re-semantizacije aktuelnosti, (b) za razliku od 'kritičkog idealizama' istorijske konceptualne umetnosti s kraja 60-ih i ranih 70-ih godina, "teme" koje biraju umetnici druge polovine 90-ih ne pripadaju uskom domenu istraživanja umetnosti kao umetnosti i umetnosti kao izuzetnog ekscesa unutar kulture, već pripadaju širokom i otvorenom domenu zastupanja ili brisanja tragova kulture (privatnost, javna kultura, popularna kultura, regionalizam, marginalnost, seksualnost, potrošnja, simulacije obećanja aktuelne kulture, odlaganje umetničkog, politička korektnost, izmirenje antagonizama, rat, užas svakodnevice, psihološka atmosfera 'građanina') unutar samog informacijski konstruisanog sistema društvene realnosti u epohi komunikacija, (c) dizajnerska nepreglednost kataloga izložbi Manifesta 1, 2 i 3 nije slučajna "omaška", već je željeni efekat svuda prisutne arbitrarnosti situacije u kojoj umetnik (stvaralac, proizvođač) sada deluje kao radnik u kulturi (arhivar brisanih tragova aktuelne kulture i njenih potencijalnih simulacija unutar diskursa umetnosti koji se re-semantizuju u umetnosti na način semantizacije artefakta u masovnoj i popularnoj kulturi), i (d) odnos 'dela' umetnika Istočne i Zapadne Evrope, drugim rečima, odnos drugosti Istočne Evrope i margina Zapadne Evrope, ukazuje na sličnost produkata, tj. informacijsku morfologiju dela (zapravo, manir zastupanja), i na bitnu razliku

u odnosu na ponuđeni fantazam - ukazuje se na napetost između (i) fantazma nekontrolisane potrošnje informacija ili vrednosti (dominantni Zapad), zatim, (ii) fantazma straha od gubitka regionalnog identiteta (marginalni Zapad), i već (iii) sasvim potrošenog cinizma (pre bi bilo reći o sentimentalnosti, melanholiji, beznađu) ispunjenog ili neispunjenog obećanja potrošnje nakon pada Berlinskog zida (ex-Istočna Evropa).

Drugim rečima, na Manifesti 1, 2, 3 nema više zapadne autonomne umetnosti (od visokog modernizma do eklektičnih postmodernizama) i istočne političke umetnosti (od perestrojka arta do retro-avant-garde). Izložbe i katalozi Manifesta 1, 2, 3 jesu političke manifestacije zasnovane na suočenju dve ili više Evropa.

Manifesta 3: fenomenologija dela

Realizacija izložbe Manifesta 3 je izvedena na više različitih mesta: u Modernoj galeriji, u Međunarodnom grafičkom likovnom centru, u Narodnom muzeju Slovenije, u Cankarjevom domu i na različitim lokacijama u gradu. Gotovo sva dela na Manifesti 3 su dela koja nisu dela za sebe ili po sebi, već dela koja su određena referencijom (spoljašnjim odnosom) i referentom (spoljašnjim doslovnim ili fikcionalnim objektom, sadržajem, pričom). Pri tome, referenca je, najčešće, uspostavljena na sledeće načine: (i) u pitanju je delo-instalacija ili delo-značenjska-interaktivna-intervencija izvedeno za specifično mesto (specific site works), tako da izaziva ili priziva bihevioralnu ili semantičku reakciju publike - na primer: prolazna simulacijska instalacija Šejle Kamerič koja provocira status evropskih građana i drugih na Tromostovlju ili apsurdna, arbitrarna i bihevioralna instalacija grupe Škart na podu Moderne galerije koja upozorava na brigu o psećem izmetu u stabilnom civilnom društvu kakva je Belgija; (ii) u pitanju je delo-informacija-o-kontekstu ili delo-dokument-o-funkcijama izvedeno medijskom posredničkom instalacijom (video instalacija, fotografska instalacija) sa tekstualnim uputima kao semantičkim dodatkom koji razjašnjava vizuelne 'podatke' (o izbeglicama, stranim radnicima, domaćim rigidnim zakonima, privatnim pričama, beskućnicima, itd) - na primer, foto instalacije mreže dizajnera nazvane Schie 2.0 o 'rigidnim' zakonima u Holandiji ili foto-video-tekst dokumentacija Marjetice Potrč o entropijama savremenih gradova; (iii) u pitanju je delo-uzorak ili delo-okidač izvedeno kao instalacija ili video projekcija kojim se izaziva kod posmatrača izvestan psihološki efekat - zapravo, izaziva se situacija u kojoj se ukazuje rascep između "znanja o sebi u svetu" i direktnog čulnog (vizuelnog) ili telesnog suočenja sa delujućim i uticajnim objektom, situacijom ili događajem - na primer, ambijentalni rad izveden kao prazna bela soba koja se smanjuje Tome Savića-Gecana ili upotreba vizuelne (video) reprezentacije tela umetnice kao zastupnika psiho-fiziološkog stanja u video postavci Ene-Liis Semper . Kako bih prokomentarisao ovih šest 'realizacija'? Na neki način, na njih sam odre-agovao i mogao sam da ih pročitam kao paradigmatička rešenja "umetničkog dela" preko kojih mogu da se interpretiraju neizvesne koncepcije Manifeste 3.

Instalacija Šejle Kamerić se nalazi na Tromostovlju. Ljudi čitaju natpis. Natpis "drugi" i "evropski građani" deluje zbunjujuće, ali privlači pažnju. Prolaznici, ubrzo, shvataju da je u pitanju igra i prolaze. Zapravo, ovo delo deluje:

(1) na one koji prvi put nailaze na most i čitaju natpis koji nema konkretnu funkciju tu na mostu, mada izgleda kao da ima, i

(2) na one koji su natpis pročitali na aerodromu i imaju iskustvo pasoške kontrole za "one koji su drugi sa vizama", i

Intervencija natpisa je značenjska. Povlači za sobom prizivanje nekakvog osećaja ili sećanja nelagodnosti kod posmatrača. Priziva sopstvenu drugost i njenu apsurdnost. Pokazuje se, zar ne, da je svaki identitet diskurzivna tvorevina? Za postavljanje rada je izabrano dobro mesto, a to znači prometno mesto, pošto se efekat usložnjava sa velikim brojem slučajnih učesnika-prolaznika. Instalacija beogradske grupe Škart može da se ne primeći. Ona je trivijalna i besmislena: dešava se u Brusselu i odnosi se na pseći izmet, građansku odgovornost, evropsku higijenu, strance koji su stigli sa Balkana gde se ne pazi ni na ljudski život a kamoli na pseći izmet, itd... Rad se može razumeti trostruko:

(a) kao ironiziranje trivijalnih, otuđenih i dehumanizovanih (psima posvećenih) ljudskih odnosa u civilnom društvu,

(b) kao provociranje "besmislenog i rigidnog evropskog reda" koji se odnosi, čak i na pseći izmet, od strane van-evropskih ili balkanskih umetnika koji žive u svetu gde se stvari još odvijaju na epski dramatični ili smrtonosni način, i

(c) kao izraz očaja "srpskih umetnika" koji da bi ušli u igru internacionalne umetnosti moraju da pribegavaju besmislenim fazonima tipa: "mi smo ti dobri momci koji se zezaju sa svim i svačim na ovom svetu" na sasvim simpatičan i bezopasan način, drugim rečima, oni iz svoje lukave bezazlenosti grade internacionalnu karijeru koja izgleda kao da nešto i nekoga provocira, ali, zapravo, izaziva pokroviteljski smešak i komentar "pa vi i niste tako loši dečaci" evo vam korica hleba (stipendija, dnevnice, honorar) .

Možda sam suviše kritičan prema radu grupe Škart. Ali, nije problem u njima, već u kustosima koji biraju takav i takav rad kao znak-simbol za takav i takav geo-strateški prostor. Možda je zato njihov rad i "dobar", možda je dobar jer pokazuje, zapravo, logiku, koncepte i strategije kustosa koji svoje strategije "novog humanizma" i "brige za drugog" grade na bedi ex-istočnoevropskih umetnika i njihovoj mizernoj mimikriji da zadovolje njihova očekivanja. Da, zato, je rad grupe Škart odličan i zato govori "o sopstvenom statusu" i u ime mnogih drugih dela na Manifestama.

Mreža dizajnera nazvana Schie 2.0 je otkrila nešto sasvim drugo, a to je da civilno društvo jeste rigidno i dosadno. To i nije nekakvo posebno otkriće. Kalifornija i Švajcarska su mnogo dosadnije "životne" sredine u 90-im godinama, od naprimer, Ruande, Irana, Iraka, Čečenije, Srbije, Hrvatske ili Bosne. To je opšte mesto. Holandija je prototip takvog "stabilnog" i pomalo dosadnog društva. U foto-tekstualnoj instalaciji mreže Schie 2.0 rigidnost svakodnevice je dovedena do poretka znakova koji zastupaju realnost. Ali, njihov realizam ne može ništa da promeni, čak ni na nivou "kritičke svesti", to jeste, dizajniranje predstava realnosti koje kao da jesu kritika, ali nisu ništa do ponavljanje mrtvih znakova zadatog zadatka unutar kustoske strategije očekivanja. Ovaj rad je na ivici kiča, jer kič je ono što se pokazuje kao ono drugo što to zaista nije. Ovaj rad jeste oponašanje kritičke umetnosti da se ne bi izvela kritika, da bi sve ostalo isto, da bi dizajn samo multiplicirao banalnu činjenicu, da su zakoni glupi i rigidni u stabilnom društvu.

Serijska fotografija, tekstova i video postavka Marjetice Potrč paradoksalno suočava dve intencije:

(i) intenciju da se napravi delo na način informacija-interslikovno-i-intertekstualno, i

(ii) intenciju da se kultura (njeni brisani tragovi, brisani tragovi gradova) uvuče u igru umetničkog preoznačavanja, zapravo, da se sama realnost tretira kao materijal umetničkog čina.

Zato, delo Marjetice Potrč prividno liči na druge postavke na Manifesti 3 po svojoj dokumentarnosti-

ti, ali ono i odstupa od njih ukazujući se kao gest umetnice koja predočava kulturu sredstvima umetnosti i umetnost sredstvima kulture. To je gest na granici fikcionalnog i doslovnog, odnosno, ponude prisutnosti i indeksiranja odsutnosti. Njen rad jeste igra na samoj granici umetnost-kultura i time se ona spasava od očekivane i ponuđene uloge kulturnog radnika. Ona nudi iskustvo umetnika, a ne iskustvo kulturnog radnika. Bitna razlika je u iskustvu, njegovoj složenosti i višeznačnosti. Sličnim vizuelnim ili medijskim rezultatima mogu da odgovaraju sasvim različita iskustva i jastva. To je bitno. Ona je indeksirala entropiju sveta posredstvom nestabilnosti umetnosti i to je to... Marjetica Potrč, je na Manifesti jedan od retkih "umetnika", bez obzira da li dolazi sa Istoka ili Zapada Evrope, koja nije upala u zamku istočnoevropskog samosažaljenja. To je dobra umetnost čiji je oblikovni materijal kulturni kontekst i njegovi brisani tragovi. Zato, zaista, u najboljem smislu njene strategije mogu biti osnova i za kustoske suptilne zahvate u međudnos umetnost-kultura. Tomo Savić-Gecan je napravio izuzetan inteligentan i efekatan rad. Prazna bela soba u kojoj se ništa, u trenutku i na prvi pogled, ne menja. Praznina. Slučajnom prolazniku rad će izgledati kao jedan recidiv modernističkog-minimalizma, ponuda praznog od praznijeg. U sledećim posetama tokom dana, pažljivi posmatrač će otkriti da se soba smanjuje. Jedan zid se pomera i soba se smanjuje. Klasutofobija. Ksenofobija. Rad počinje da deluje sasvim telesno, a zatim i na psihološkom planu provocirajući elementranu mikro-kulturologiju neposredne biheioralnosti. Iskorišćena je moć alegorije da se kultura predoči na način sobe koja gubi svoj unutrašnji volumen. Ali to predočavanje nije narativno, već zaista fizičko, materijalno, označiteljsko. Posmatrač koji ulazi u konkretni biheioralni performans biva prisiljen da se suoči sa "samim svetom" bez posrednika i bez pomoćnih indeksa (tekstualnih propozicija). Delo Ene-Liss Semper dobro vizuelno izgleda i ima neizvesnu moć vizuelnog konstituisanja ekspresivne i apsurdne atmosfere u međuprostoru između života i smrti. To je veoma tradicionalan



rad, gotovo da bi se mogao imenovati brejcovskim terminom tamni modernizam. Ovaj rad je izveden sasvim precizno, iskorišćena su sredstva video arta (statičan kadar, sporost, ponavljanje, ironični pogled na sebe, vizuelna otuđenost figure) da bi se dobila moćna ekspresivna slika gotovo sasvim u tradiciji severnjačkog romantizma. To delo deluje kao pokretna ekspresivna slika. Ironija je tu u funkciji ekspresije: naglašava izražajnost dela distancom od subjektivnosti (ovo se tehnički-dramaturški može naći kod Becketta). Ona je arbitrarni pokazani aktant. U pitanju je razlikovanje označitelja i označenog u ekranskom znaku, to razlikovanje nije tek puka arbitarnost svakodnevice (kao kod Schie 2.0), već usredsređenje na samu kulturološku odsutnost motivacije između slike i značenja (smrti i života, označitelja i označenog), itd...

Ovi primeri, kao i drugi brojni primeri sa izložbe Manifesta 3, ukazuju na problem statusa i funkcija umetnosti u savremenom svetu. Jer, umetnost se suočava sa sopstvenim uspehom, uspehom da postaje sama realnost, tj. simbolički i imaginarni poredak kulture, da se ono u i izvan umetnosti ne razlikuje, ... Da se fikcija izgubi u doslovnosti, odnosno, da zastupanje bude samo pokazatelj interesa kustoske strategije. Umetnost danas ima svoju funkciju i svoje kontekste, očekivanja i familije preglednosti. Posle nepreglednosti ekstatičkih 60ih, pluralnih 70-ih i eklektičnih 80ih u umetnosti 90ih se pojavljuje izvestan red i izvesna nova preglednost. Mogu se očekivati familije sličnosti između sasvim različitih dela, upravo zato što imaju istu funkciju, mada pripadaju različitim kontekstima. Nova preglednost je postignuta i ona vlada evropskom umetničkom scenom...

Jedno poređenje: umetnička dela na Manifesti 3 i na izložbi kolekcije Moderne galerije 2000ta

Poređenje ove dve izložbe se nameće, već i samom namerom organizatora da se pojave u isto vreme. Te dve izložbe jesu konkurentne. Konkurentne su zato što nude blizak koncept (umetnost kao trag kulture) i različite efekte (izložena dela se na ovim izložbama razlikuju upravo po svojoj ontologiji i njenim konsekvencama u hiatusu između doslovnog i fikcionalnog). Drugim rečima, obe izložbe polaze od stanja stvari, a to je da se granica između umetnosti i kulture suzila, gotovo izgubila.

Na Manifesti 3 je uspostavljen aproksimativni identitet: umetnost jeste kultura (sem u nekoliko izuzetaka). Time je pokazano kako se u aktualnosti umetnost gubi u kulturi. Umetnost sebe odlaže kroz kulturu. To se odigrava upravo time što umetnost stiče svoju utilitarnu funkciju (zastupanja društvenog interesa, konstituisanja realnosti) i tu funkciju realizuje "delom" koje ima informacijsku ontologiju i morfologiju. Na Manifesti 3 gotovo da i nema dela u smislu "komada". Naprotiv, izložba u Metelkovoju jeste izložba umetničkih dela koja su kupljena od strane muzejske institucije kao 'vredna' (estetско-umetnički) i 'značajna' (kulturološko-istorijski) dela jedne epohe (od pozne moderne do postmoderne u doba poznog i postsocijalizma). Ali, ta dela jesu dela koja na neki način direktno ili indirektno problematizuju kulturu (Beuys, Štembera, Prigov, Mangelos, Stilinović, Todosijević ili, čak, Kapoor), mada je ne oponašaju, ne simuliraju, ne postaju

arte-fakt kulture koji nema odlike umetnosti, itd... Ontologija tih dela je umetnička u onom smislu u kome im to dozvoljava otvorena i nestabilna duchampovska tradicija kojoj većinom pripadaju. Ove dve izložbe su u isto vreme postavljanje bliskog problema: o odnosu umetnosti i kulture i ukazivanje na različita rešenja. S jedne strane, to je logika kulturnog radnika (umetnik, kustos) koji re-kombinuje imaginarne i simboličke realnosti sveta informacija (Manifesta 3), a sa druge strane, to je logika umetnika dišanovske tradicije koji svet pretvara u "trag" (delo) koje jeste nekakav otpor samom svetu njegovim sopstvenim materijalnim (označiteljskim) skeletom. Sam Kustos jeste taj koji oponaša umetnika i iz kulture premešta artefakte u izuzetnost umetnosti. Čak i zgrada u kojoj je postavljena izložba jeste takav premešteni artefakt (od kasarne u muzej). Kojoj izložbi dati primat? Dok sam gledao postavke, bio sam skloniji kolekciji Moderne galerije u Metelkovoju. Sada, sa izvesnom vremenskom distancom nisam siguran!? Odnosno, pažnju bih poklonio upravo suparništvu između ta dva koncepta i te dve realizacije izložbenog poretka, jer umetnost nije samo delo, već konfrontacija mogućnosti za suočenje dela. Konfrontacija je umetnost.

Rasprava 3: DEOLOGIJA IZLOŽBE O IDEOLOGIJAMA MANIFESTE

Pristup

Ovaj kratak tekst je zamišljen kao razmatranje ideologije (fikcionalnog zaslona, ritualnog prostora i dejstva aparatusa) jedne izložbe i familije izložbi. Razmatranje je izvedeno na način lociranja predočavanja ustanovljenih na stajalištima studija kulture (Cultural Studies) i komparativno ukazuje na: 1) ideologiju familije izložbi (na primer, venecijanski Bijenale, kaselska Dokumenta i premeštajuća Manifesta), 2) samu ideologiju manifeste, i 3) ulogu SCCA (Soros Center for Contemporary Art) u direktnom i indirektnom formulisanju statusa i prioriteta izložbe.

Ideologija izložbe (teorijska shema)

Ideologija izložbe nije skup orijentisanih sasvim racionalizovanih intencija priređivača (kustosa, autora koncepcije, finansijera, kulturnih radnika, političara). Ideologija je neizvesna atmosfera (okruženje) konceptualizovanih i nekonceptualizovanih mogućnosti, odluka, simbolizacija, rešenja, proklamacija, zanemarivanja (brisanja), slučajnih izbora, selekcija, predloga, vrednosti, prečutnih znanja, cenzura, efekata javnog i prečutnog ukusa, opravdanja, želja i društvenih funkcija koje grade nekakvu za društvo i kulturu prihvatljivu realnost izložbe. Drugim rečima, ideologija jedne izložbe ili familije izložbi nije onaj poredak (tekst) poruka koje autori izložbe projektuju i proklamuju kroz svoje uvodne ili prateće tekstove, već ona razlika nameravanog i nenameravanog, prihvatljivog i neprihvatljivog u odnosu javne scene i prečutne scene: svesnog i nesvesnog, odnosno, doslovnog i fikcionalnog. Ideologija izložbe nije ono što je namenjeno prihvatanju od strane javnog mnjenja (doxe), već je ono što paradoksalno formira doxu i predstavlja njen izraz (pojedinačni primer) u nekakvoj razmeni "društvenih



vrednosti" i "društvenih moći".

Uparedna rasprava velikih evropskih izložbi

Ako se sasvim grubo uporede tri sasvim različite familije internacionalnih izložbi: venecijanski Bijenale, kaselska Dokumenta i premeštajuća Manifesta, ukazuju se tri sasvim različita politička predočavanja "realnosti" umetnosti.

Bijenale u Veneciji je konstituisan u epohi preobražaja nacionalnih modernističkih kultura u internacionalni jezik velike evropske i, zatim, evroameričke modernosti (Modernizma sa velikim "M"). U tom smislu, struktura Bijenala je "rešena" (projektovana) kao odnos nacionalnih paviljona i internacionalne izložbe. Organizacionom strukturom Bijenala se ponavlja (rekreira) trenutak inicijacije modernističke umetnosti XX veka, a to znači preobražaja nacionalnih buržoaskih modernosti u internacionalni jezik modernizma. To rekreiranje "prvobitnog" preobražaja moderne (njenih posebnih nacionalnih obećanja i identiteta) u hegemoni i jedinstveni internacionalni modernizam jeste središnji "glas" (efekat) svih bijenalskih izložbi, ma koliko one bile različite i ma koliko one projektovale sasvim specifičan konkretan estetički, poetički ili umetnički problem u datom istorijskom trenutku. Venecijanski Bijenale je sasvim u znaku dijalektike modernizma (kako je "ona" već pretpostavljena kod Hegela):

- (i) teza,
- (ii) antiteza i
- (iii) sinteza.

Teza je nacionalna modernost (pojedinačni, često, "folklorni" ili "hegemoni" paviljoni). Antiteza je internacionalni modernizam (grupna internacionalna izložba ili izložbe; u pitanju je norma ili kanon trenutka). Sinteza je izuzetno individualno delo umetnika pojedinca (nosioca nagrade, predvodnika nove pojave, stvaralaca u nadilaženju svog nacionalnog horizonta) koji svoju umetničku, tj. stvaralačku, originalnost, genijalnost ili veličinu ispoljava obrtom nacionalnog u internacionalno velikog planetarnog modernizma.

Kaselska Dokumenta kao familija izložbi nastaje posle Drugog svetskog rata kada





veliki hegemoni modernizam postoji kao dominantna, vladajuća i obuhvatajuća kultura savremene autonomije umetnosti. Tu nema nacionalnih selekcija, već postoji intencionalni izbor velikih umetnika, koji direktno ne zastupaju posebnu naciju, kulturu, čak ni pokret, pojavu ili stil, već "brisane tragove" pokreta i stila pokazuju (transcendiraju) kao izraze velikog individualnog umeća, nadahnuća, snage, transgresije ili prodornosti individualnog-samog umetnika moderniste. Takav umetnik, govori, odnosno, dela jezikom prepoznatljive internacionalne modernosti (jezikom pariske, njujorške ili neke druge hegemonne škole) koja sebe prikazuje kao sam izvor aktuelne umetnosti i umetničkog. Takav umetnik je paradigmatički uzor stvaraca:

(1) po uzoru na prirodu - Pollock je jednom rekao "Ja stvaram kao priroda"

(2) po uzoru na mašinu - Warhol je jednom rekao "Ja stvaram kao mašina"

(3) po uzoru na društvo - Beuys je delovao i delao kao društvo (društveni organizam, društveno biće: politička životinja).

Dokumenta su nedijalektična i aistorijska izložba. Ona su nedijalektična jer ne ukazuju na obrt, već na TU-prisutnu izolovanu i idealizovanu snagu i moć samog umetnika individualca ili samog umetničkog remek-dela koje nadilazi sopstveni kontekst. Ona su aistorijska jer ne rekonstruišu istoriju, već lociraju trenutak (interval, segment, tačku, prošiveni bod) istorije kao izuzetni čas pojavljivanja izuzetnog umetnika i njegovog dela (to se vidi i na Dokumentima 7 kada nastajuća postmoderna preuzima izuzetnost potisnute moderne i omogućava da se "slabi", "meki" ili "pluralni" subjekt postmoderne rekonstituiše po uzoru na jakog modernističkog subjekta vladajućeg umetničkog tržišta). Drugim rečima, slabi subjekt postmoderne je preuzeo efekte jakog subjekta i poništio sebe, na primer, uporediti, statusne obrte Clementea ili Kiefera u velike majstore zapadnog slikarstva. Ali, to se dešava i onda kada se promovisu novi pokreti (Dokumenta V sa postobjektnom umetnošću) ili zastupaju "reprezentacije" kulture (Dokumenta X). Čak i Dokumenta X kojima se obećava i istorija modernosti i njena kultura kao politika, bivaju dovedeni do izuzetnog kôda posebnosti idealiteta umetnosti koja jeste "iz" ili "od" transcendiranja političkog i istorijskog u umetničko. Istorija i dijalektika se upisuju u sinhroniju idealiteta. Izložba Dokumenta X je pokazala obrt reprezentacija političkog, društvenog ili kulturnog u visoki estetizam umetnosti koja čuva svoju autonomnost i tržišnu posebnost, čak i onda kada eksplicitno zastupa politiku, društvo i kulturu kroz privid dokumentarnog predočavanja evropskih realnosti.

Ali, sa Manifestom se dešava nešto drugo. Manifesta nastaje sa eksplicitnim političkim zahtevom u trenutku kada dolazi do preuređenja blokovske (binarne) Evrope u postblokovsku (heterogenu ili pluralnu) Evropu posle pada Berlinskog zida. Tu se ukazuju tri bitna, ali neizvesna zahteva:

(i) zahtev da se uspostavi mogućnost izlagačke, umetničke i kulturne, a to znači i političke, komunikacije (razmene) između istorijski razdvojenih (možda i neuporedivih) kultura Istočne i Zapadne Evrope, ali i da se ukaže na relativne odnose margine i centra unutar same Zapadne Evrope kao paradigmatičkog uzorka,

(ii) zahtev da se identifikuje identitet (a identitet je uvek diskurzivna kulturom nad-determinisana

tvorevina) preobražaja internacionalne visoke umetnosti u transnacionalnu (multikulturalnu) umetnost posle pada Berlinskog zida (tj. trenutka kada se postmodernizmi poznog kapitalizma, zapadnoevropskih retro-marginalnih kultura i post-socijalizma susreću u obećanju "otvorenog društva"),

(iii) zahtev o statusu umetnosti: umetnost više nije ponuđena kao posebna (autonomna i idealna) sfera (kontekst) stvaranja ili proizvodnje, razmene i recepcije artefakata (umetničkih dela), već je narušena očita granica između umetnosti i kulture - time je učinjeno to da familija izložbi Manifeste nije prezentacija velikih dela (remek dela) aktuelnog trenutka, već arhiviranje (smeštanje u registre) artefakata (tragova, informacija, medijskih rekôdiranja) kulture aktuelnosti na mestu i očekivanju umetnosti.

Dok se venecijanski Bijenale ukazivao kroz dijalektičku napetost nacionalnog i internacionalnog, a Dokumenta kroz aistorizam i antidijalektičnost individualnog, Manifesta je koncipirana kao pregledni odnos arbitrarnih registara ili: kao odnos indeksiranja (indexing) i mapiranja (mapping) mogućnosti prikazivanja lokalne (posebne, specifične, neuporedive) kulture diskurzivnim mašinama i medijskim mogućnostima masovne kulture poznog kapitalizma. Pozni kapitalizam je mehanizmima svog predočavanja i prikazivanja upisan u prividnu nekonfliktnost zastupanja razlika i raskola kultura (različitih kultura) Evrope na kraju XX veka.

Bitno je uočiti i još jednu karakterističnu razliku između venecijanskog Bijenala, Dokumenta i Manifeste u odnosu na internacionalno umetničko tržište i utilitarne zahteve nacionalnih kultura. Venecijanskom Bijenalom je omogućeno da se barem ekskluzivno i simbolički uporedno izlože formulacije nacionalnog "kulturnog" (nacionalni paviljoni) i internacionalnog "tržišnog" (velike internacionalne postavke) modernizma i postmodernizma. Dokumenta su uvek bila izložba internacionalnog "tržišnog" modernizma i postmodernizma. Na Dokumentima se odigravala ključna verifikacija umetnika koji iz lokalne nacionalne kulture ili adolescentskog životnog doba prelazi u visoki i veliki svet internacionalne umetnosti i njenog galerijskog i muzejskog zastupništva. Naprotiv, sa familijom izložbi Manifesta je nastala sasvim nova i do sada nepoznata situacija:

(i) stvorena je visoka internacionalna druga liga, a to znači da je u političkom preobražaju internacionalnog hegemonizma u multikulturalizam nastajuće globalizacije bilo potrebno stvoriti "pokretnu" i "otvorenu" instituciju koja će na globalnom planu integrirati: (a) mlade umetnike, (b) umetnike marginalnih zapadnoevropskih kultura koje nisu "velike" (kao što su nemačka, francuska, italijanska i eventualno ruska), i (c) umetnike tranzicijskih nekada istočnoevropskih kultura, a da se

(ii) pri tome ne izazove udar ili, barem, poremećaj, u stabilnom tržišnom sistemu identifikacije i egzistencije velikih Majstora modernizma i postmodernizma koji konstituišu svet umetnosti ili, grubo rečeno, prvu majstorsku ligu; kao da je stvoren međuprostor između visoke autonomne umetnosti koja gradi svet velikih i epohalnih dela i izabrane i projektovane umetnosti koja zastupa i prikazuje trenutne interese posebnih kultura i njihovih identiteta;

(iii) zapravo, prvi put u XX veku se u Evropi desilo da svet (institucije, činovnici) visoke autonomne umetnosti omogućava i projektuje prostor za nas-

tajanje utilitarne (sa funkcijama) umetnosti koja je drugo od njega, ne ugrožava ga, već ga potvrđuje u njegovoj izuzetnosti i snabdeva, veoma kontrolisano i selektivno, svežom krvlju (mladim ili drugim umetnicima) koji ga jačaju, ali ne dovode u pitanje.

Logika institucija, SCCA-a i veza sa Manifestom

Moja, i ne samo moja, teza je da slikarstvo i skulptura posle-konceptualne umetnosti (na primer od sredine 70-ih) nemaju istorijsku logiku pravolinijskog razvoja (smene stilova, individualnih poetika ili pojava). Sve je uporedno i moguće, sa mnogobrojnim povratnim spregama (kontratransferima, protivudarima) unutar labavo odnošućih svetova umetnosti. U pitanju je neuređeno i nepregledno polje pluralnih mogućnosti i njihovih umnožavanja (metastaza). Nije reč o post-istoriji, već o poludeloj-pomahnitaloj istoriji koja se entropijski raspada i rasipa i postaje stvar učenjaštva ili fascinirajućeg spektakla (između oka i tela, odnosno, vizuelnog i haptičkog). Nema razlike između "izvora" (nastanka, obnove) i "ponora" (kraja) slikarstva i skulpture. Legitimna su dela bilo kog umetnika i bilo koje strategije, gesta ili postupka (transavangarde, neoekspresionizma, anahronizma, ne-ekspresionizma, neokonceptualne umetnosti, simulacionizma, retroavangarde, sots arta, ciničkog realizma, post-pop arta, net arta, cyber arta, itd). Nema razlike između ulja na platnu i ekranske digitalno generisane slike, odnosno, između usamljeničkog rada na slici u ateljeu i umetnosti spektakla po pravilima masovne kulture. Umetnost se ukazuje kao polje nepreglednih mogućnosti. Nepreglednost je suštinsko svojstvo umetnosti koja se naziva "postmodernom 80-ih". Ulazak u slikarstvo, izlazak iz slikarstva. Napuštanje umetnosti. Razaranje profesije slikara i opsesivno prizivanje tradicionalne uloge slikara zanatlije-manuelca. Umetnik je istovremeno zabavljač (Koons), šaman (Beuys), producent (Warhol), majstor zanata (Stella), antropolog (Kosuth), analitičar medija (Burgin), inteligentni provokator (Komar i Melamid) ili konstruktor fikcije (Alice Aycock), itd...

U 90-im dolazi do bitnih promena u tkivu umetnosti. Neočekivano se odigrava obrt, upravo, usred samog neuhvatljivog pluralizma i njegovih neuhvatljivih nepreglednosti.

U umetničkom kontekstu USA ova promena se odigrava kroz fragmentizaciju galerijskog paramedijskog neokonceptualizma u posebne modele zastupanja i prikazivanja ideala i, možda, privida multikulturnog društva: društva bez etničkog, rasnog, polnog, kulturno izdiferenciranog središta i bez očiglednih tenzija (konfliktnosti). Drugim rečima, sredstva elitne autonomne umetnosti (na primer, neokonceptualizma i ne-ekspresionizma) se primenjuju u registrovanju "pojava" malih ili marginalnih kultura (Meksikanci, Pakistanci, Portorikanci u USA) njihovim uvođenjem u diskurzivnu i vizuelnu prepoznatljivost i sveprisutnost masovne kulture poznog kapitalizma. Drugim rečima, lokalni etnički folklori dobijaju savremeni medijski i transnacionalno prepoznatljivi jezik. U umetničkom kontekstu Evrope dolazi do poma-

ka koji je uzrokovan raspadom realnog socijalizma (Istočnog bloka) i stvaranjem zapadnih institucija čija je funkcija podsticanje, pokretanje i opskrbljivanje tranzicijskih procesa na Istoku (od država nekadašnjeg SSSRa preko komunističkih država Srednje Evrope do Balkana). Podsticanje, pokretanje i opskrbljivanje tih procesa su omogućili i Centri za savremenu umetnost (SCCA) Fonda za otvoreno društvo ili skraćeno: "Sorosa". Centri su u prvom koraku nastali kao institucije koje omogućavaju dokumentovanje lokalnih umetničkih scena, finansiranje aktualnih umetničkih projekata i zastupanje transnacionalno emancipovane lokalne umetnosti na internacionalnoj sceni. Vremenom, Centri su se povezali u finansijske, komunikacijske, izlagačke, promotivne i obrazovne mreže u procepu ili premošćenju između Istoka u tranziciji i Zapada u globalizaciji. Ono što se karakteristično ukazalo, veoma brzo, po ostvarivanju Centara, bila je pojava slične nove umetnosti u sasvim različitim i, često, neuporedivim lokalnim kulturama. Priče i predloženi slučajevi su bili različiti, ali sredstva, tj. poetika prikazivanja, izražavanja i komunikacije bila je sasvim uporediva. Grubo govoreći, verovatno nije reč o unapred zacrtanom planu i programu, ali sigurno nije ni u pitanju nekakva kakva takva metafizika Zeitgeista!?! Reč je, pretpostavljam, o odnosu funkcije, strukture i efekta, upravo onako, kako su nekada davno o tome pisali Foucault (diskurs) ili Žižek (ideologija). To znači, da je u pitanju funkcija institucije koja umetnost rekonfigurise saglasno vanumetničkim zahtevima:

- (i) globalno : pokretanja tranzicije u istočnoevropskim kulturama,
- (ii) poetički : emancipacije od elitnog autonomno-umetničkog modernizma i postmodernizma u praktično-umetničkom i teorijsko-interpretativnom smislu,
- (iii) kulturološki : preobražaja "alternativne" (emancipovane urbane) umetnosti kao marginalne umetnosti nacionalne kulture, koja je između popularne i visoke kulture, u umetnost-sondu kojom se testi-



raju, projektuju i zastupaju strategije relativizacije odnosa margine i centra u svakom konkretnom pojedinačnom društvu, drugim rečima, sama kultura postaje "materijal" i "medij" bavljenja u cilju anticipacije i realizacije beskonfliktnog (politički korektnog) društva, i

(iv) politički : umetničko delo postaje pokazni medijski projekt posredstvom koga se realizuje politički tonirana, ali ne i potpuno eksplicirana praksa i produkcija uzoraka koji obećavaju realnu delatnost unutar civilnog društva koje treba tek da nastane, a time se, zapravo, suštinski neutrališu uslovi u kojima je nastajala i prezentovala se kritička, cinička, subverzivna i, sasvim očigledno, nihilistička umetnost sots arta, perestrojke, ciničkog realizma ili retroavangarde.

Ovim je gotovo stvorena formula za "genezu" dela koje dobro prolazi i koje dobija teorijsku i finansijsku podršku. Ontologija dela dobija prepoznatljivu morfologiju:

(a) novi mediji (transnacionalno) + (b) lokalne (regionalne) teme = (c) predstava 'od' brisanih tragova kulture.

Uočava se još jedna zanimljiva kontraverza. Model koji je ustanovljen za marginalne ili druge, na primer, meksikanske, portorikanske ili istočnoevropske kulture, sada se kroz izložbe Manifeste i slične izložbe pod uplivom Centara (na primer, After the Wall) primenjuje i na male ili periferne zapadnoevropske kulture kao što su Švedska, Holandska, Danska, Belgijska, itd.. One se time uključuju u "emancipatorski" horizont izjednačavajuće multikulturalne društvenosti na kraju XX veka. Zato sam jednom prilikom za umetničke produkcije koje podržavaju SCCA upotrebio, sasvim bez ironije, termin soros realizam. Ovaj termin doslovno ukazu je na umetnost:

- (a) koja ima funkciju (vidi i-iv),
- (b) koja ima odnos predočavanja i zastupanja prema konkretnoj realnosti društva i kulture (vidi formulu $/a/ + /b/ = /c/$), i
- (c) koja ima "optimalnu projekciju", a to znači pozitivan društveni projekt izmene (emancipacije, edukacije) koji se zastupa "kroz" umetničko delo. Soros realizam nije realizam u smislu povratka slikarskom realizmu paranoičnog nacionalističkog tipa koji je razvijen u većini postsocijalističkih društava u 80-im i 90-im godinama, a nije ni brutalna varijanta socijalističkog realizma koji je postavljao kanone izražavanja u 30-im, 40-im, 50-im i 60-im godinama na Istoku, već, naprotiv, jeste meko i suptilno uniformisanje i normiranje postmodernog pluralizma i multikulturalizma kao kriterijuma prosvetnog političkog liberalizma koji treba da realizuju evropska društva na prelazu u novi vek. Konkretna korist od ovakvog pristupa je pomeranje sa "ograničene" (sasvim elitne) emancipacije koju nosi visoka umetnost i alternativa na opšte društvenu emancipaciju u okviru date lokalne kulture. Na primer, teorije poststrukturalizma i vrednosti liberalizma koje imaju karakter "univerzitetskog" ili "muzejskog", ali svakako "manjinskog intelektualnog" diskursa, sada "kroz" umetnost postaju diskurs, ukus i vrednost "normalne" kulture tek nastajućeg srednjeg intelektualnog sloja građanstva i njegovog javnog mnjenja (doxe). Konkretna manjkavost ovakvog pristupa umetnosti je uspostavljanje "prosečne preglednosti" koja umetničke i estetske ciljeve realizuje kao kulturom determinisane efekte. Drugim rečima, umetnost mladih, marginalnih i onih u tranziciji dobija "svoj" pokretni rezervat obećanih mogućnosti preživljavanja i realizacija.



Literatura uz Raspravu 3:

1. Documenta 5, Kassel, 1972.
2. Alan Sondheim, *Individuals: Post-Movement Art In America*, A Dutton Paperback, 1977.
3. Slavoj Žižek, *Hegel in označivalec*, Analecta, Ljubljana, 1980.
4. Documenta 7, Kassel, 1982.
5. Slavoj Žižek, *Filozofija skozi psihoanalizo*, Analecta, Ljubljana, 1984.
6. Želimir Košćević (ed), *Venecijanski Biennale i jugoslavenska moderna umetnost*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1988.
7. Fredric Jameson, *Postmodernizem, Problemi-Razprave*, Ljubljana, 1992.
8. *Urbanaria I*, SCCA, Ljubljana, 1994.
9. *Quarterly. The Soros Centres for Contemporary Arts 5*, Soros Centres for Contemporary Arts Network, 1995.
10. Mikhail N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, The University of Massachusetts Press, Amherst, 1995.
11. *Manifesta 1*, Rotterdam, 1996.
12. Documenta X, Kassel, 1997
13. *Druga godišnja izložba, SCCA, Beograd, 1997.*
14. "The New Europe Issue" (temat), *Siksi 4*, Helsinki, 1997.
15. Christopher Phillips, "The View from Europe's Lower East Side", *Art in America*, October 1997: 47-53.
16. *Art Work in Public Spaces*, SCCA, Prague, 1997.
17. *Otok / Island*, SCCA, Zagreb, 1997.
18. *Urbanaria II*, SCCA, Ljubljana, 1997.
19. *Manifesta 2*, Luxemburg, 1998.
20. Mišel Fuko, *Arheologija znanja, Plato*, Beograd, 1998.
21. Mišel Fuko, *Treba braniti društvo. Predavanja na Kolež de Fransu iz 1976. godine*, Svetovi, Novi Sad, 1998.
22. *Manifesta 3*, Ljubljana, 2000.

Kunstforum-razgovori Izložba sa radioničkim karakterom

**Dirk Schwarze razgovara sa Rene Block-om
o njegovoj izložbi "Pesma o zemlji" i o
kongresu "Bijenala u dijalogu" u muzeju
Fridericijanum u Kaselu**

D.Sch: U Kuci u kojoj se redovno organizuju documenta inscenirali ste dijalog bijenala. Želite li time da pokažete kakvu konkurenciju documenta sebi treba da postave?



R.B.: Bolje da govorimo o koegzistenciji. Naravno da su prošla vremena u kojima su documenta i Venecijanski bijenale zagovarali samostalno istupanje u likovnim umetnostima. Naspram toga je sada, mnoštvom izložbenih događanja (events), nastupila izvesna nepreglednost. Izložbom "Pesma o zemlji" i konferencijom "Bijenala u dijalogu" hoćemo da pokušamo da iz Kasela unesemo u svet bijenala nešto reda i uvedemo u tok odavno zakasnelu komunikaciju između bijenala. Dok je konferencija otvorena za sva bijenala - za ona koja ukazuju na dugu tradiciju i za ona koja su još u stadijumu isprobavanja i sakupljanju iskustva ili čak i za ona koja se nalaze u početnoj fazi i tek žele da postanu bijenala - izložba se ograničava na osam mesta sa iskustvom bijenala. Ova izložba se ne sme predstaviti kao berlinski pozorišni susret na koji su pozvane najbolje inscenacije koje se potom izvode. Kakav bi to događaj bio koji bi, recimo, uporedio šest najboljih bijenala sezona na jednom mestu? Nažalost to mora ostati samo razmišljanje o takvoj želji jer se bijenala ne održavaju u pozorišnom prostoru sa binom, nego, u zavisnosti od grada do grada, u različitim otvorenim i zatvorenim prostorima. U Fridericijanumu prvo počinjemo sa dijalogom između bijenale-gradova i grada documenta - Kasela. U poređenju mesta jedno će postati jasno: spram bijenala documenta su još uvek konkurencije, ali se grad



Kasel kao mesto za priređivanje takmiči sa bijenale-

RENE BLOCK

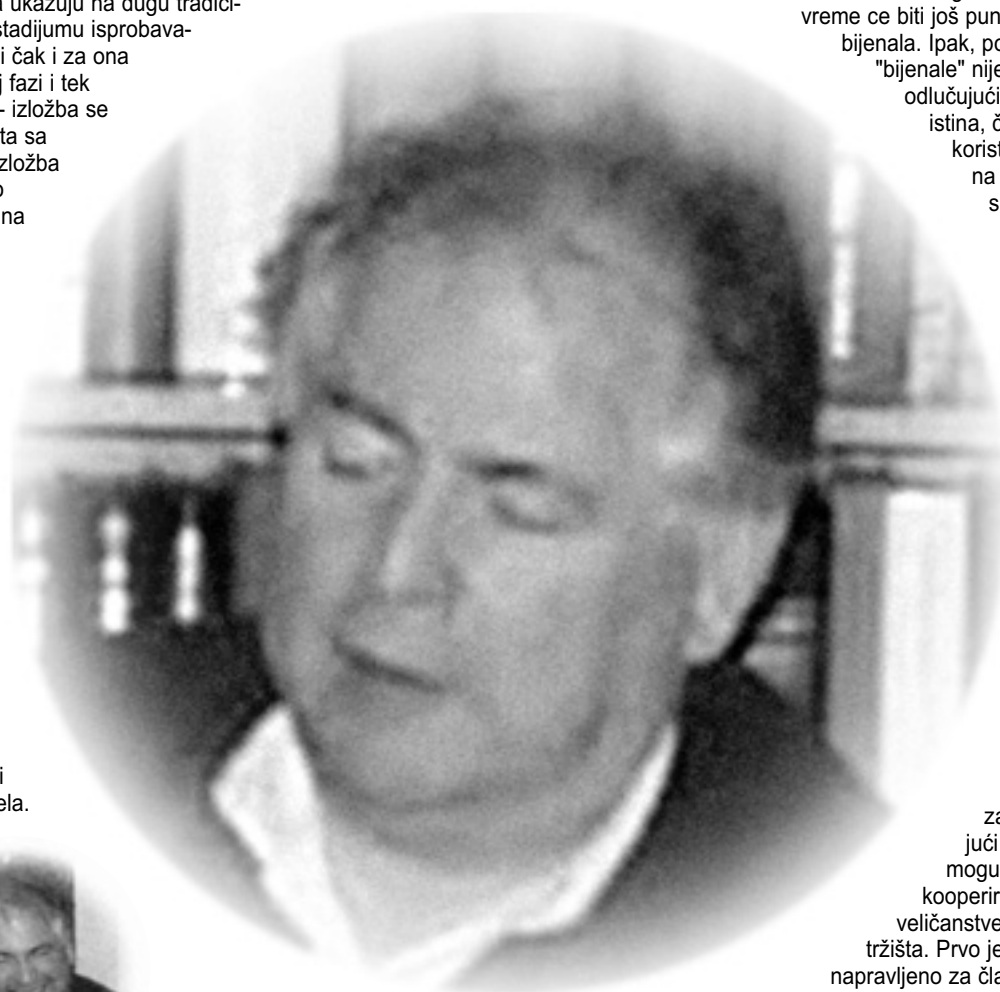
Bijenala u dijalogu PESMA O ZEMLJI

gradovima kao što su Sidnej, Istanbul, Venecija i sada Berlin.

Širom sveta postoji inflacija umetničkih bijenala. U Nemačkoj smo dugo u vidu imali samo Veneciju i u najboljem slučaju Sao Paulo. Ipak, upravo

Veneciju, majku svih bijenala, niste uzeli u obzir u Vašem projektu. Zašto?

Reč inflacija zvuči kao obezvređivanje. Meni se razvoj čini pozitivno: u dugledno vreme ce biti još puno novih bijenala. Ipak, pojam "bijenale" nije odlučujući, koji se, istina, često koristi kao čarobna reč, i koji na kraju samo pretenduje na dvogodišnji ritam, već mnogo više, kako se bijenale ispunjava sadržajem. Posmatramo li sve te divne letnje muzičke festivale, i kako se oni nadopunjuju: Wagner-ov Bayreuth je jedan od najstarijih i činio je Salzburg kao važnu dopunu i opet sve ostale kao logične sledbenike. U Nemačkoj i Austriji ima više letnjih muzičkih festivala nego što ukupno ima bijenala. I jesu li oni jedni naspram drugih u konkurenciji? Ili oni tek stvaraju preduslove za to da neki skuplji gostujući orkestri uopšte budu mogući jer mnogo festivala kooperira? Ili podsetimo se veličanstvenog proširenja umetničkog tržišta. Prvo je bilo 1967. u Kelnu, koje je napravljeno za članove Udruženja progresivnih nemačkih umetničkih trgovaca. Kada je umetničko tržište postalo komercijalno njegova





ekskluzivna nacionalna politika članova se, ipak, nije promenila, a u Bazelu je kao opozit osnovan sajam. Nakon toga, tokom godina, slede pokušaji sa umetničkim tržištima u Berlinu, Dizeldorfu i Bolonji. Pariz, Madrid i Čikago su se etablirali, Frankfurtu bi takođe trebao sajam umetnosti, novi Berlin se opet pridružio. Danas postoje umetnička tržišta u Aziji, Severnoj i Južnoj Americi, kao i Istantbulu. Oni imaju svoje lokalno opravdanje i značaj a da zbog toga nisu u konkurenciji sa Bazelom. Vratimo se na Veneciju. Dobre i genijalne ideje se kopiraju. Model Venecijanskog bijenala je nastao iz ideje nacionalnog poređenja i sukobljavanja u kulturi, sportu i industriji s kraja XIX veka, skoro istovremeno kada i model Svetske izložbe, ili modernih Olimpijskih igara. Kao i na Expo-u i danas svaka zemlja koja učestvuje zauzima u venecijanskom Giardini-ju svoj paviljon. Uzima ga u sopstvenu odgovornost, ali i snosi sve troškove. To umetničko suprotstavljanje nacija, na kom se i nagrade dodeljuju, u svojoj sto godina staroj formi danas nije neproblematično. Svet se promenio. Nacije koje su pre sto godina bile bez značaja su u međuvremenu postale svetske sile. Tako dakle, majka svih bijenala, i pored svog njenog šarma oteletvoruje jedan zastareli svetski model. S toga je bilo konsekvantno da se posle

Drugog svetskog rata inicijative za internacionalne izložbe, u dvogodišnjem sledu kao bijenale, svake tri godine kao trijenale, svakih pet godina kao documenta ili svakih deset godina kao Minsterski projekat skulpture, presele na druga mesta. Ako prenebregnemo bijenale u Sao

Paulu kod koga je kopiran i zadržan model nacionalne prezentacije, onda je uočljivo da su sve ostale izložbe odbacile nacionalne okove. U prvi plan je istupio dijalog umetničkih dela različitog porekla kao i informativni karakter o stanju savremene umetnosti. Globalne informacije u lokalnom odnosu. Ta bijenala sa radioničkim karakterom su vremenom uticala, oplodila i izmenila lokalne umetničke scene. Kako se Venecijanski bijenale ne priređuju za lokalnu publiku već internacionalnu, onu koja će doputovati, tako su ostala bijenala u prvoj liniji koncipirana za lokalni kontekst i samim tim se međusobno jasno razlikuju. Iz tog razloga se Venecija ne uzima u obzir kao evropsko bijenale, već Lion. Liverpool, kao i Berlin, su tek jednom izvedeni pa se dalji razvoj još mora sačekati.

Umetnički pregled sortiran prema nacijama je, dakle, prošli model?

O tom pitanju se već dugo vremena diskutuje i ono se u Veneciji kritički reflektuje. Tako se tamo došlo na ideju da se paralelno održava druga velika izložba "Aperto". Ona sada izgleda poput drugih najnovijih bijenala i kvalitet zavisi - kao i kod drugih bijenala - od određenog kuratora. Htelo bi se, kako se kaže, da se majka podmladi. Pri tome nesigurnost ostalih bijenala igra veliku ulogu. Naspram njih Venecija gubi privilegiju da bude prvo jedino prihvaćeno bijenale po modelu nacionalne prezentacije. To upravo čini karakter i draž

ovog bijenala i garantuje razlikovanje od onih uvek istovažećih "globalnih" naslaga. Venecija živi jednu nacionalnu formu prezentacije, samoodređivanje zemalja koje učestvuju, koje je čine neuporedivom. Demokratskom takođe. Ovogodišnji Kwangju bijenale je, nasuprot tome, sledilo jedan drugi princip. Raspodela se dešava po kontinentima, za svaki kontinent je nadležan jedan kurator, kome je stajala na raspolaganju sopstvena izložbena hala.

Ali ste upravo Vi Vašim doprinosom izbrisali granice između kontinenta Evrope i Afrike.

Da, i ja sam insistirao na tome da se ova dva kontinenta podvedu pod jednu izložbu. Tako je nastala EURAFRICA, daleko od oba kontinenta, sa doprinosima umetnika iz tri regiona: iz Južne Afrike, Severne Evrope, dakle iz skandinavskih zemalja, i sa Orijenta, tamo gde se Evropa i Afrika susreću.

Doprinosi li sopstvena dinamika bijenala na različitim kontinentima tome, da jedna izložba kao što su documenta gubi na značaju?

Dešava se upravo suprotno. Tako što bijenala aktiviraju suprotstavljanje savremenih umetničkih formi iz svakog delića sveta, izložba kao što su documenta dobija na značaju, zadobija razjašnjen status umetničkog Olimpa. Osim toga documenta imaju jedno daleko šire dejstvo nego što je to u sopstvenoj zemlji i, specijalno, na sopstvenom mestu.

Do 90-ih su documenta bila evropski i atlanski usmerena. Prema Jan-u Hoetu i Catherine David umetnost iz delova Azije i Afrike ne može biti povezana u dijalog sa "zapadnom" umetnošću. Ali sada documenta imaju umetničkog direktora u čijoj je biografiji taj dijalog već uspostavljen. I Vi ne demonstirate tek sa ovom izložbom da je jedan svetsko-umetnički dijalog moguć. Da li se umetnost na bivšim periferijama promenila? Ili se pogled kuratora preobrazio?

Kao posledica bijenala dešava se i jedno i drugo. Kao kuratori mi ne možemo svugde da se zagledamo, i zato svaki ima svoje prioritete. Jean-Huber Martin, na primer, važi za poznavaoca mlade afričke umetnosti. Herald Szeemann je sebi i nama otkrio Kinu. Za moja interesovanja važe Orijent i Australija. Tamo svugde postoji nekoliko godina aktivna, ne tako široko otkrivena i sigurno neupotrebljena umetnička scena. U tome upravo posreduje izložba "Pesma o zemlji". Videćemo da se na šest izabраниh mesta za bijenala takozvane "periferije" - Johannesburg, Havana, Sao Paulo, Istanbul, Sidnej i

Kwangju - stvara veoma živa umetnost, koja će nam preneti nova iskustva.

Ima li novi način percepcije veze sa iscrpljenošću u zapadnom svetu umetnosti?

Ovo pitanje nudi materijal za jednu večernju diskusiju. U pokušaju da odgovorim na ovo pitanje mogu da uprostim stvar. Ne verujem da je zapadni svet umetnosti iscrpljen. Ovde su se svakako - kao i globalno - težišta pomerila i brzina kojom se određeni trendovi javljaju i nestaju se povećala. I sve se više dešava to da se obrazuju novi aktivni centri čim bi se neki uspavao. Mediteranska i francuska umetnost sada možda prolaze kroz "period suše", zato je britanska ponovo prisutna - dok se u Danskoj, na Islandu i Finskoj prešlo sa totalnog ćutanja na iznenadno vitalne

scene sa izuzetnim umetničkim rezultatima. Pojave iscrpljenosti nastaju kod recipijenta, verovatno zato što se često prikazuje slično.

Gde leže jačine novih impulsa - u nekomplikovanom načinu postupanja sa formama nedruštvenih sadržaja?

Umetnički jezik našeg vremena, nekomplikovani postupak sa formama i materijalima se isto tako podrazumeva kod zapadnih umetnika. Otuda verujem - i to me je interesovalo - da nas drugi društveni sadržaji posebno izazivaju. Razumljivom formom kao što je jezik materijala možemo da dešifrujemo nove poruke, kao što to već neko vreme možemo u drugim medijima - u muzici, filmu i literaturi. Samo su u likovnim umetnostima do sada Afrikanci trebali da budu afrički i Turci orijentalni.

Potpuno u duhu kolonijalizma se evropska umetnost oko 1900. za proširivanje sopstvenog jezika služila arhaičnim formama iz Afrike i Azije. Da li se konačno na umetničkom nivou odigrava istinska razmena između kultura?

Još uvek se ne dešava. Ali počinje. To je jedan dug proces. i najvažniji instrument u ovom procesu su bijenala. Ona ipak omogućavaju upoznavanje ostalih kultura kao pretpostavku za razmenu iskustava, postavljanje problema, modele rešenja. Kao što je to još u muzici bilo, crnci su učili belce da sviraju na komplikovanim instrumentima i na tome pravili njihovu muziku - džez. Taj novi jezik muzike su preuzeli beli muzičari. Danas oni sviraju zajedno.


Postoji li onda dinstinktivna kultura karakteristika osam bijenala koje ste Vi u kaselu predstavili?

RE
BL

Bije
u dij
PESI
ZEM.

ENE
OCK

enala
alogu
MA O
MLJI



Postoje kulturne i političke datosti mesta koja ih priređuju. Tako se svako od bijenala održava pod drugim preduslovima. Iz daljine se čini da

su Sao Paolo i Havana slični, dva grada u dve latinoameričke zemlje. Organizatori bijenala u Sao Paolo su stalno tražili kontakt za Zapadom i sledili model Venecije po kom su zemlje koje učestvuju postavljale svoje komesare, preuzimale odgovornost zanjihov doprinos i finansirale ih. Sao Paolo je za mene uvek bio nesamostalna čerka Venecije. Hijerarhijski pod uticajem Big Boss-a, predsednika, pa do nižih članova. Slično je ophođenje sa "važnijim" i manje značajnim

zemljama učesnicima. Mesta se raspedeljuju prema simpatijama. Najmlađi primer autoritativne strukture je otpuštanje umetničkog direktora narednog bijenala zbog javno ispoljene kritike. Havana je nešto sasvim drugo. Osnovano je jedino bijenale zemlje u kojoj vlada komunizam ono se prvo brinulo za "periferiju", dugo je važno za "bijenale trećeg sveta", ekonomski je bilo najsiromašnije, u prezentaciji radova se pokazalo kao najimaginativnije i najvitalnije bijenale. Bitno drugačija su tri "zapadna" bijenala u Sidneju, Lionu i Pitsburgu. Sidnej je bilo prvo bijenale koje je konsekventno praktikovalo "model kuratora", premda su se na početku protivile učešću one pozvane zemlje koje su se plašile za svoj uticaj. Taj model je ipak sproveden i preuzet je od većine novonastalih bijenala gde je umetnička uprava dodeljena jednoj osobi (Istanbul, Lion, Johannesburg) ili timu (Kwangju). Zanimljiva je priča kako

je nastalo bijenale u Pitsburgu, koje nije nikada radilo pod etiketom "bijenala", već je osnovano kao "Carnegie International", otprilike istovremeno sa Venecijanskim bijenalom, na kraju XIX veka. Američki kralj čelika, Andrew Carnegie, je svom gradu poklonio muzej i pri tome inicirao internacionalnu izložbu koja se održava svake dve godine i koja ima nameru da po pristojnoj ceni otkupi dobra umetnička dela za




zbirku. Primera veza umetnosti i osećaja za poslovnost, koja se u Pitsburgu do danas sledi. Upravo iz inicijative "kralja čelika" potiče osnivanje sidnejskog bijenala. Franco Belgiorno-Nettis-u, koji je rođen u Italiji, je nedostajala ta forma velike internacionalne izložbe, pa je 1973. u njegovoj novoj domovini finansirao prvo bijenale. Nasuprot tome Kwangju bijenale se shvata kao živi spomenik, ono je sa odgovarajućim uvodom politički zasnovano. Ono je - umesto mrtvog monumenta - živo sećanje na masakr pri studentskim ustancima univerzitetskog grada u kojima je stotine studenata izgubilo živote. To i objašnjava zašto je koreanski bijenale osnovan u Kwangju "Human Rights" sveprisutna kao izgovorena, kao




u ovoj godini, ili kao neizgovorena tema.

u ovoj godini, ili kao neizgovorena tema.

Jesu li pojedinačna bijenala u dijalogu (razmeni)?




Ne. To je zahtev i šansa kaselske konferencije. Neki organizatori se, naravno, poznaju i posećuju i ostala bijenala da bi se informisali na licu mesta. Ali dijalog ili koordinacija na bilo koji način ne postoji. Sreća je ako se slučajno bijenale X ne otvori istoga dana kad i bijenale Y. Mislim da se datumi ostalih bijenala još uvek saznavaju preko teškoća sa terminima pozvanih umetnika.




Kako je moguće da se s vremena na vreme izložbe velikih dimenzija reprezentuju dvojicom, najviše šestoricom umetnika?

Tek u drugom planu mi je stalo do toga da prezentujem sama bijenala, koja se, svakako, zbog kuratora koji se smenjuju s vremena na vreme, čine drugačija. Ipak priznajem da sam jedno vreme pokušavao da u Kasel pozovem samo umetnike koji učestvuju na bijenalima. Kao na primer pet koreanskih umetnika koji učestvuju na Kwangju bijenalu koje se još uvek održava, ili američki umetnici sa upravo završenog bijenala u Pitsburgu, ili francuski umetnici bijenala u Lionu koji počinje krajem juna. Ali sam na vreme uočio da to više ne bi bila moja izložba, nego ona koju je prethodno izabralo osam kuratora. Postoji i poznati izuzetak koji se tiče izbora umetnika iz Johannesburga. On je identičan sa Kwangju-učesnicima, tamo gde je moguće, sa identičnim ili sličnim radovima. To dupliranje sam mogao od početka da planiram i da ga izbegnem sa Candice Breitz-om, Moshekwa Lang-om, Santu Mofokeng-om i William Kentridgeom. Ni jedan od pet koreanskih umetnika, pozvanih u



Fridericijanom, ne učestvuje tamo na bijenalu. Rads se o jednom potpuno ličnom izboru. To što neke umetnike nisam pozvao na izložbu "Pesma o zemlji", kao Tracey Moffat (Australija), Ayse Erkmen i Gulsun Karamustafa (Turska) kao i Soo Ja Kim (Korea), razume se iz okolnosti da su one već detaljno predstavljene na "Echolot"-izložbi 1998. u Fridericijanumu. Važniji aspekt pri izboru umetnika i eksponata je bio zahtev da izložba dobije karakter bijenala. Dakle ne reprezentovati druga bijenala, nego kreirati sopstveno malo "Kasel bijenale", jedno mesto komunikacije umetnika iz osam zemalja i jednu radionicu, jer su neki radovi izvedeni za Kasel, ili nastaju tek ovde in situ.




Zašto su za Evropu i Ameriku izabrani izabrani umetnici sa George Brecht-om, Allan Kaprow-im i Daniel Buren-om koji deluju decenijama? Imaju li oni tako jak uzorni karakter?

Dobro, klasični umetnik koji "in situ" radi

je Daniel Buren. Učestvovao je 1982. na documentima, ali u poslednjih godina nije bio tako prisutan u Nemačkoj, podeli se samo od sramnog "izostanka poziva" evropskog grada kulture 1999, Vajmara.

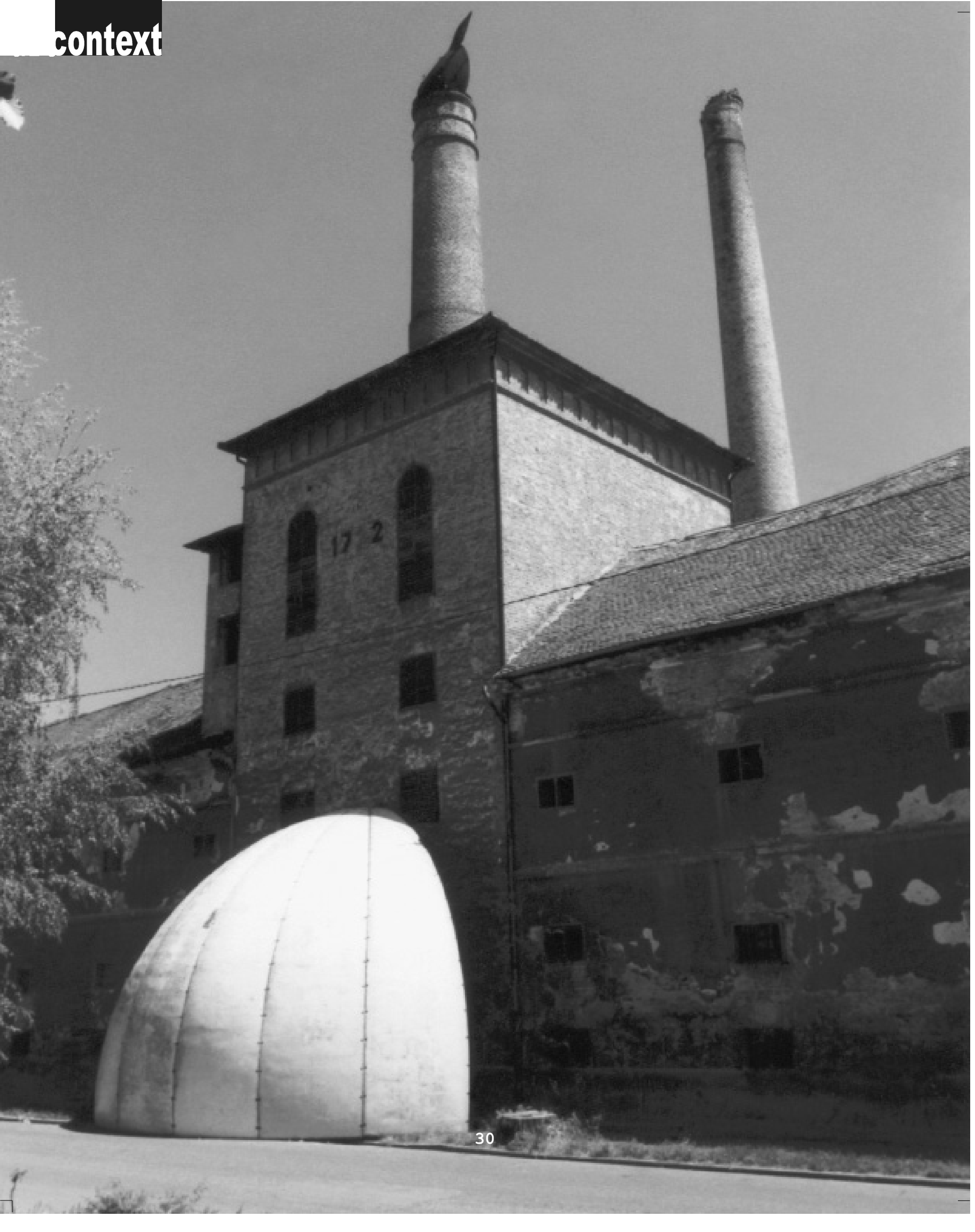


George brecht, opet, koji je u međuvremenu svojim radovima uticao na generacije umetnika, nije nikada pozvan na neko bijenale, odnosno nije nikada ni na jednom učestvovao. Ovaj put se saglasio sa svojim učešćem. I Allan Kaprow će ove godine, konačno, realizovati njegov zaključni "poslednji" happening. I šta bi bilo bolji povod nego jedno bijenale, radionica za umetnika? Stalno govorimo o "globalnom dijalogu", o komunikaciji različitih kultura i pri tome, po pravilu, automatski mislimo na mlade umetnike. Istovremeno treba da se odigra i dijalog između generacija. Tek tada je zagantovana stvarna razmena iskustva. Inače starijoj generaciji pripadaju i dva austrijska umetnika, Peter Tyndall i, u Evropi iz nejasnih razloga, do sada nikada prikazan Robert Mao-Pherson.



Od 3. do 6. avgusta izložba će biti, kako ste spomenuli, upotpunjena kongresom. Treba li on da doprinese boljem razumevanju i profilaciji pojedinačnih izložbi?

Izložba fokusira osam bijenale-mesta. Konferencija koja stoji pod motom "Bijenala u dijalogu" dozvoljava globalno proširenje. Pozvani su organizatori i kuratori bijenala u Kairu, Dakaru, Tajpehu, Šangaju, Jokohami, Liverpulu, Berlinu, Manifesta i mnogi drugi. Upoznavaće se, razmenjivati iskustva. Možda razviti jedan kodeks bijenala i možda se priključiti nekoj organizaciji, poput IKT-a sa sedištem u Kaselu. Očekivaće se i prvi uvid u koncepciju narednih bijenala u Havani, Berlinu, Istanbulu, kao i izveštaj o pozadini otpuštanja Ivo Mesquita u Sao Paolu. Objašnjenje iz solidarnosti ne bi bio prvi loš čin Internacionalnog bijenala Gremiums-a.



Ješa Denegri

UMETNOST NA PRELASKU U DVEHILJADITU

Bijenale '00 - Relacije,

Galerija savremene umetnosti, Pančevo, jun 2000.

O identitetu i statusu

Bitnu crtu u programskom identitetu pančevačke Galerije savremene umetnosti čini Bijenale skulpture, izložba koja je u osamdesetim, dakle još u prethodnoj Jugoslaviji, stekla ugled ključne priredbe posvećene ovoj umetničkoj disciplini, a nastavila se u izmenjenim prilikama devedesetih menjajući u sklopu tih prilika koncept i ritam održavanja. Osim dvogodišnjih periodičnih okupljanja skulptora, u međuvremenu je pančevačka Galerija bila poprište više od dvadesetak autorskih projekata podsticajnih i karakterističnih za otvaranje novih ideja i zbivanja na domaćoj umetničkoj sceni. Posедуjući i koristeći vrlo pogodne i atraktivne izlagačke prostore na više mesta u enterijerima i eksterijerima gradskog jezgra, Galerija je stvorila uslove za adekvatnu, u pojedinim slučajevima i za optimalnu prezentaciju inovativne i multimedijalne umetničke produkcije koju je za sve vreme dosledno podržavala. Zbog svega toga, pančevačka Galerija izborila je status jedne od najaktivnijih i najprogresivnijih stručnih ustanova domaćeg (prethodnog jugoslovenskog, srpskog, vojvođanskog, sadašnjeg jugoslovenskog) sistema umetničkih institucija, sve to se u programskom i operativnom smislu duguje njenoj višegodišnjoj voditeljici, kustosu i kritičarki Svetlani Mladenov. Galerija je, zapravo, ne zapostavljajući naravno doprinose svih drugih brojnih saradnika, njeno profesionalno i životno ostvarenje u koje je ona osim uvek ažurnih konceptijskih zamisli i kritičkih teza unela i ogromnu radnu energiju i ništa manju strast za obavljanjem i stalnim unapređivanjem sopstvenog poziva.

Šire od skulpture u proširenom polju

Već na prethodnim Bijenalima (i Trijenalu) skulpture, pančevačka izložba neprekidno je ukazivala na krizu i potom čini se na definitivni prestanak važenja klasičnog lika ove discipline. Savremena skulptura, naime, više nije jedino (iako, principijelno, i to još uvek može da bude) figurativni ili apstraktni oblik na postamentu nego je, pre i mimo toga, neka određena ideja materijalizovana u najrazličitijim operativnim sredstvima i postupcima, računajući pri tome i dalje na tangibilnost objekta i pojavnost prostora u krajnje fleksibilnom smislu tih pojmova kao na svoja nezaobilazna i nezamenjiva svojstva. Ovogodišnja izložba vodi se pod nazivom Bijenale '00 - Relacije, sa podnaslovom "Skulptura u propirenom polju" (prema poznatom terminu uvedenom od američke kritičarke Rosalind Krauss). No pitanje je, zapravo, koliko i da li uopšte većina ovde prikazanih radova čak i takvom pojmu skulpture pripada ili se pak tu



radi o vrlo različitim multimedijalnim zahvatima koji pojam skulpture (ne samo u klasičnom nego i u proširenom vidu) sasvim ili gotovo sasvim napuštaju. Pod skulpturom se, naime, ma kako ona bila teorijski definisana i u praksi realizovana, još uvek podrazumeva izvesna objektivnost, predmetna faktičnost, oblikotvornost, materijalizacija plastičnih ili aproprijacija konkretnih fizičkih tvorevina, po svemu tome skulptura je umetnička disciplina dovoljno drugačija i različita od sviju ostalih. Sva ta ili barem većina tih svojstava odsustvuje, odstranjuje se, ne uzima se u obzir prilikom zasnivanja ideje i povodom izvedbe znatnog, čak i pretežnog broja eksponata ovogodišnje pančevačke manifestacije. Pre, dakle, nego izložba savremene skulpture (čak i one u proširenom polju) pančevačka izložba ukazuje se naprosto kao prezentacija aktuelne multimedijalne umetnosti na samom rubu decenije, stoleća i milenijuma, ostvarena na osnovama jednog mogućeg izbora domaće i u sažetijem obliku inostrane produkcije u njenim brojnim karakterističnim medijski, intencionalno, konceptualno i operativno krajnje raznolikim zamislima i ostvarenjima. Otuda za fizionomiju i naročito za kvalitet ove izložbe nije bitno da li ona s pravom ili ne nosi u svome (pod)naslovu termin "skulptura", pre njenom sadržaju odgovara naziv Relacije, upućujući time da je momenat odnosa onaj presudni činilac kojim vlada u današnjim umetničkim produkcijama podrazumevajući pod tim pojmom ne samo odnose unutar umetničkog dela samog, nego i odnose umetničkog dela sa njegovom sveukupnom (socijalnom, kulturnom, političkom, medijskom, prostornom, jednom rečju naprosto životnom) sredinom i okolinom.

Umetnost nasuprot "zatvorenom društvu"

Iako ovo nije prvi put da pančevačka izložba prikazuje inostrane umetnike, ovogodišnji Bijenale poseduje vrlo uočljivu međunarodnu komponentu, bilo nizom direktnih učesnika (iz Makedonije, Nemačke, Francuske, Velike Britanije, odakle su laureati Paul Harrison i John Wood), bilo pak indirektno, u sekciji Kontakti, posredstvom elektronske pošte ili drugih oblika interpersonalne komunikacije, gde su zastupljeni autori iz Slovenije, Rumunije, Japana i Sjedinjenih Država, među kojima su i istorijski čuvena imena Louise Bourgeois i Christo. Bitna karakteristika ovogodišnjeg Bijenala, osim što nudi uvide u mnoštvo vrlo različitih individualnih umetničkih praksi, jeste dakle i u tome što se suprotno strahovima i kompleksima lokalnog "zatvorenog društva", a pogotovo nasuprot njegovim trenutnim političkim i ideološkim premisama, svesno i u principu široko otvara multikulturalnoj i globalnoj umetničkoj sceni

shvatajući je lišenom svih teritorijalnih, socijalno-političkih, medijskih i ostalih omeđenja i ograničenja. Umetnost na pragu sledećeg veka neopozivo jeste i biće globalna, globalno uključena, umrežena i povezana, nesvodiva samo na neke sredine i njihove jezičke i vrednosne parametre, a sve to naravno neće ometati umetnike da delujući u različitim uslovima i sredinama izgrade i zastupaju sopstvene pojedinačne identitete i interese.

Umetnost medijskih i znakovnih ukrštanja, prožimanja, iskakanja, klizanja

Selekcija domaćih učesnika ovogodišnjeg pančevačkog Bijenala obuhvatila je raspon od nekolicine veterana i istorijski potvrđenih autora, naravno sa recentnim radovima, do predstavnika srednje, mlađe i najmlađe generacije, sa realizacijama u postupcima i medijima instalacija in situ u galerijskim i izvangalerijskim prostorima, sa projekcijama videa, fotografijama u boji velikog formata ili u narativno povezanim serijama, u novonastalim ili nađenim i nanovo upotrebljenim objektima od industrijskih materijala, ali i u sklopovima od prirodnih i organskih sastojaka. Takođe i radova nastalim ili distribuiranim posredstvom kompjuterske tehnologije, elektronske komunikacije, interneta ili pak radova uz korišćenje zvuka, dakle multimedijalnih umesto monodisciplinarnih radova, radova kod kojih sama vizuelna percepcija ustupa mesto drugim i pomešanim načinima komunikacije. Većina radova podrazumeva i od gledaoca zahteva participaciju, interaktivni odnos autora i korisnika, obraća se senzibilitetu pretežno mlađe populacije vaspitane na iskustvu i navikle na efektima pokretnih i statičkih tehnički umnoženih slika. Česti su radovi koji ne računaju na fizičku i materijalnu postojanost i dugotrajnost, nego pristaju na privremenost, na funkcionisanje jedino u toku trajanja same njihove izlagačke prezentacije. U tome je i izvesna efemernost, entropičnost, potrošivost ove umetnosti, naravno ne kao njena navodno manja vrednost u odnosu na klasične discipline, nego upravo kao njeno svojstvo intenzivnog dejstva samo dok za to postoje uslovi i potrebe. Posredi je, dakle, umetnost u skladu sa osećanjima mobilnosti postojanja, lakih i brzih prelazaka u polja brojnih referentnih znakovnih jedinica, njihovog ukrštanja, prožimanja, iskakanja, klizanja. Takva su načela, polazišta, mehanizmi nastanka i funkcionisanja većine ovih radova koje više nije moguće doživeti i čitati ih kao integralne estetske celine, nego pre kao fragmentarne tvorevine koje se, doduše, otvoreno i direktno ne odnose na konkretne pojave situacije u stvarnosti, otuda nisu neka nova socijalna umetnost, ponajmanje socijalno angažovana umetnost, ali svakako jeste umetnost svesna sopstvene socijalne uslovljenosti i socijalnog konteksta u kome ova umetnost nastaje i deluje. To je umetnost koja živi danas i ovde, živi za danas i ovde, iako bez moći da utiče na bilo kakve promene okolnih stanja; umetnost bez utopijskih projekcija, ali i umetnost bez patetičnih nostalgija za minulim vremenima i njihovim vrednostima. Dakle, to je umetnost okrenuta odgovorima na trenutna pitanja postojanja, umetnost koja se radi u saznanju da raditi umetnost takvu kakva ova jeste za samog umetnika znači intenzivnije osećati sebe u neizvesnoj, nezaustavljivoj i bespovratnoj ali i jedino mu dostupnoj realnosti egzistencije.

Umetnost na prelasku u dvehiljaditu

Sa ovom izložbom kao da se okončavaju domaće umetničke devedesete i zalazi se u umetničku situaciju na prelasku u dvehiljaditu (i godine što slede). Ako je hronika (i istorija) domaćin devedestih upravo započela fenomenom nove beogradske skulpture, desetak godina kasnije pojam koji podrazumeva "skulptura u propirenom polju", kako ga shvataju učesnici i selektor ove izložbe, odnosi se na produkciju bitno drugačiju od one pod pojmom "nova skulptura" na početku ovog perioda. Jer, dok je nova beogradska skulptura ranih devedesetih zaista, uprkos svim formativnim novinama, još uvek bila skulptura u granicama sopstvene disciplinarnosti, a njeni protagonisti smatrani su (i smatrali su se) nedvosmisleno skulptorima, današnji profil "skulptora" definitivno više ne može da se odnosi na profil umetnika u većini okupljenih na pančevačkoj izložbi. Zamenio

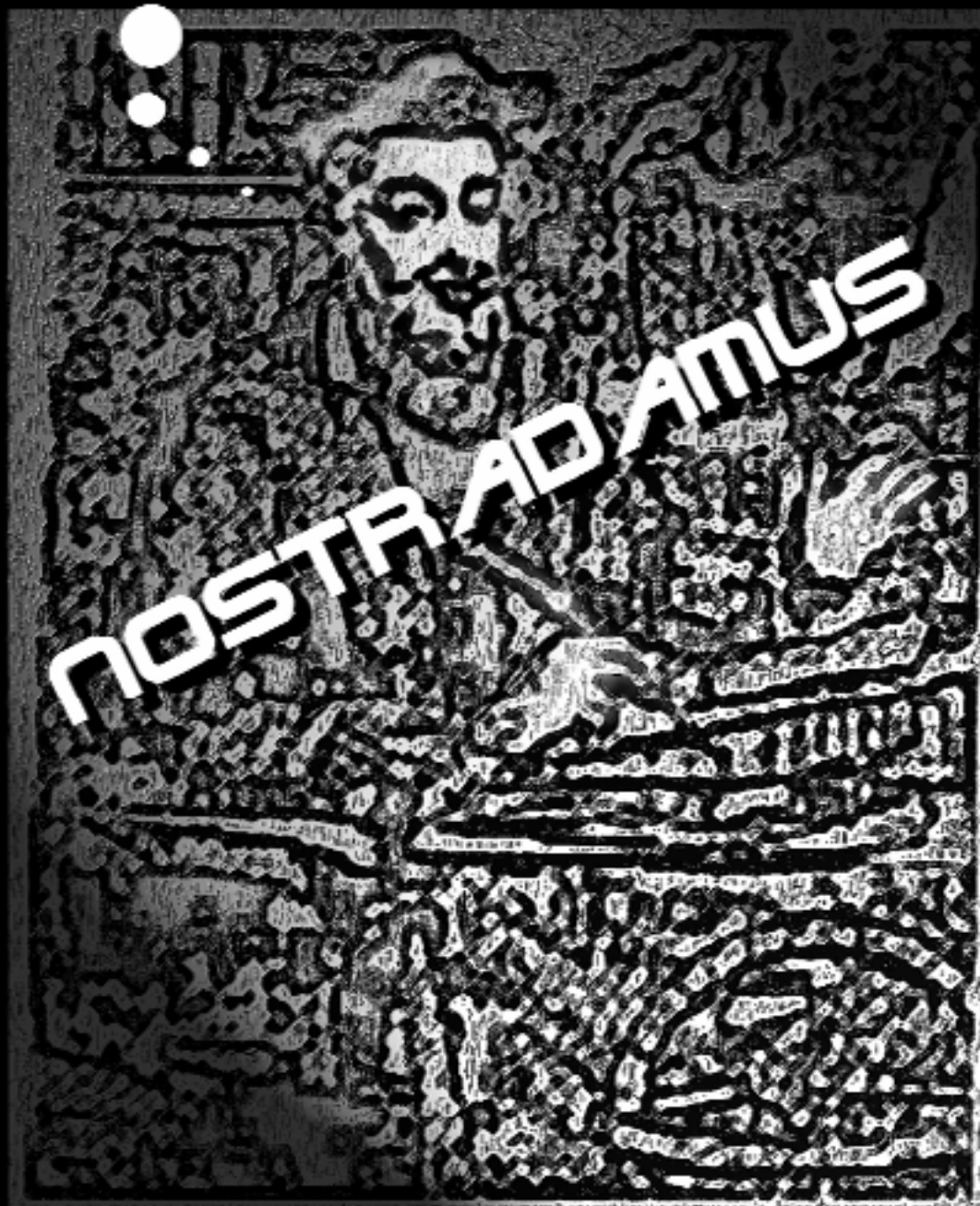


ga je profil umetnika koji pre može da bude nazvan multimedijalni manipulator (pri čemu u ovom nazivu naravno nema ničeg pežorativnog). Posredi je autor koji bezrezervno prihvata novu medijsku panoramu, koristi se njenim znacima i sredstvima kako i koliko mu to materijalni i ostali uslovi u domaćem oskudnom i zatvorenom društvu devedesetih uopšte dopuštaju. Po idejama i postupcima ova umetnička produkcija nastavlja se pre na konceptualističko iskustvo postobjektnu fizionomiju umetnosti sedamdesetih nego na disciplinarno znatno određeniju i u fiksne medijske granice uklopljeniju fizionomiju umetnosti osamdesetih. Ali od prve, u osnovi poznomodernističke, ralikuje se po odsustvu ideološke i socijalno-kritičke subverzivnosti, drugoj je pak, u osnovi postmodernističkoj, bliska po verovanju da je u sadašnjoj krajnje difuznoj umetničkoj klimi faktički "sve moguće i sve dozvoljeno". U opticaju je, zapravo, revitalizacija mentaliteta postavangarde, činilo se ugaslog sa dolaskom i prevagom mentaliteta postmoderne, ali pritom postavangarde naglo umnožene i usitnjene u ipak postmodernističkim "malim pričama" različitih multimedijalnih umetničkih realizacija. Tip umetničkog dela kakav prevladava na pančevačkoj izložbi nije, naime, definisani i čvrsti materijalni oblik i objekt, otuda to nije skulptura u strogom disciplinarnom određenju toga pojma, nego je posredi delo kao mreža odnosa znakova, recentrim kritičkim rečnikom reklo bi se da je delo kao tekst koji može da se čita (vidi, gleda, tumači) intertekstualno, dakle u potpunosti fleksibilnosti njemu svojstvene medijske nepostojanosti. I upravo sa takvim svojstvima - otvorenost ka svim mogućim sredstvima, povezanost sa svim mogućim sadržajima - umetnost kakvu je okupila i prikazala pančevačka izložba pod adekvatnim nazivom Relacije premošćuje trenutak smene vremenskih perioda u kojima se održava i kao da najavljuje krajnje neizvesnu i nepredvidljivu situaciju i atmosferu umetnosti u uskoro nadolazećim prilikama.



РАТКОЊА #10

STRIP MAGAZIN / COMIC MAGAZINE



asocijacija

sadržaj:

1. aA portret
2. 1995: 2000 koncept rada
3. aA - on-line kolektiv
4. izvod iz intervjua za časopis/web magazin METRO, Toronto, Kanada
5. aA - aktivnost asocijacije
6. kontakt

1. portret/statement:

Aa

Nezavisna asocijacija APSOLUTNO osnovana je 1993. godine u Novom Sadu.

Od 1995. godine produkcija asocijacije je zajednička produkcija sva četiri člana (Zoran Pantelić, Dragan Rakić, Bojana Petrić, Dragan Miletić) i potpisuje se imenom asocijacije - APSOLUTNO, bez navođenja ličnih imena.

Za naziv asocijacije uzeta je reč APSOLUTNO, koju koristimo kao prilog, a ne kao imenicu. Gramatički, prilog je vrsta reči koja može da stoji uz različite elemente i na različitim mestima u rečenici. Upravo ta fleksibilnost je važna karakteristika rada asocijacije APSOLUTNO. I sama reč čest je element naziva radova, čime se ističu određena značenja.

Produkcija asocijacije APSOLUTNO proistekla je iz likovnih umetnosti, da bi se vremenom proširila na interdisciplinarna istraživanja činjenica iz neposrednog okruženja sa ciljem da se otvore mogućnosti njihovog novog iščitavanja.

Ovaj istraživački proces je otvorenog karaktera, te je usmeren na najrazličitije pojave u okruženju, što iziskuje stalnu budnost u uočavanju i markiranju određenih fenomena ili mesta. Projekti se stoga često realizuju na javnim mestima ili lokacijama posebne namene (npr, brodogradilište, most, groblje, granični prelazi itd.).

Konceptualna umetnička produkcija asocijacije zasniva se na principu da put ka globalnom, tj. univerzalnom, vodi preko lokalnog. Stoga projekti obično započinju kao reakcija na sociološke, kulturne i političke stimuluse iz neposrednog okruženja.

Izbor medija je vrlo bitan deo istraživačkog procesa, jer asocijacija APSOLUTNO medij smatra podjednako važnim elementom rada. Stoga se produkcija asocijacije APSOLUTNO realizuje u različitim medijima (video, štampani materijali, instalacije, akcije, site specific projekti, audio, web projekti), u zavisnosti od ideje projekta.

Tekst je vrlo bitan element rada. Različite vrste tekstova (kao što su izveštaj, propagandni tekst, propratni esej) i stilskih sredstava (upotreba citata, jezika kompjuterske komunikacije) prisutni su ne

samo kao objašnjenje, već i kao elementi preko kojih se čitaju direktni ili indirektni sadržaji - kritika, ironija, paradox, apsurd.

2. koncept rada:

1995 : 2000

1995 APSOLUTNO 0005
1996 APSOLUTNO 0004
1997 APSOLUTNO 0003
1998 APSOLUTNO 0002
1999 APSOLUTNO 0001
2000 APSOLUTNO 0000

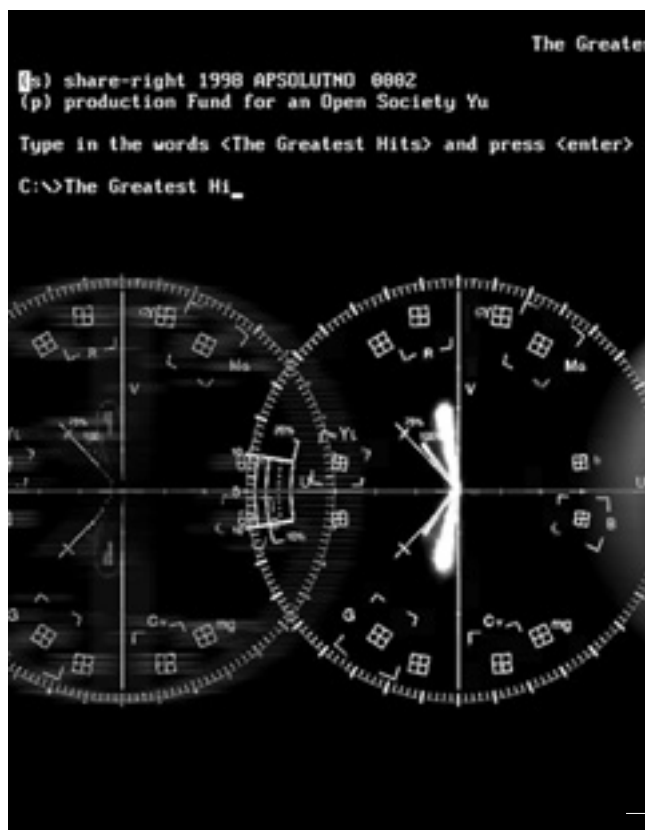
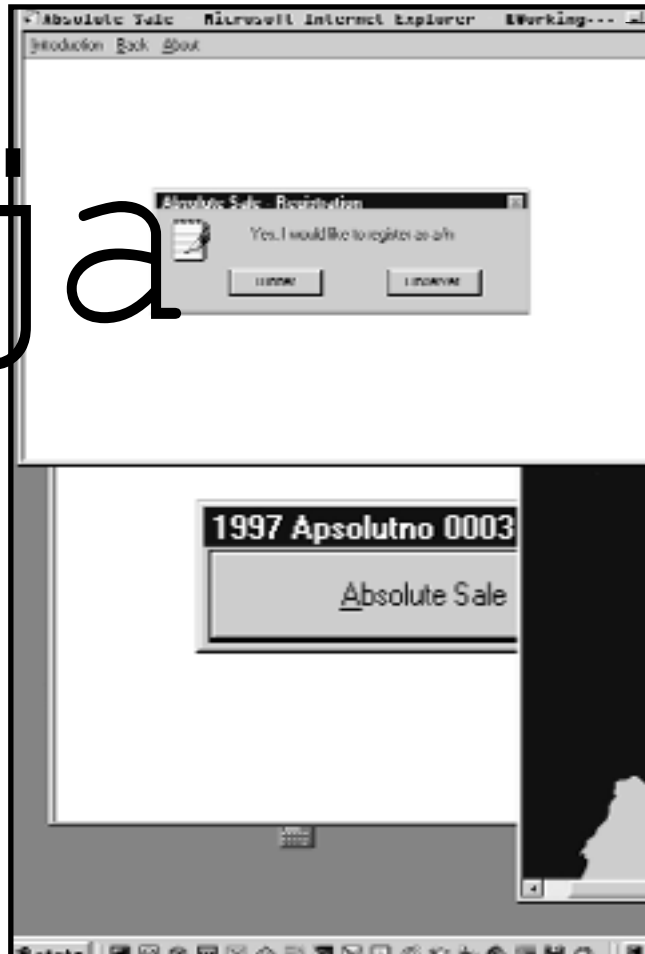
1995. godine asocijacija APSOLUTNO započela je projekat pod nazivom 1995:2000, koji će trajati do isteka ovog veka i milenijuma. Projekat se oslanja na hiperbolu koja kraj milenijuma smatra nečim značajnim, alarmantnim i uzbudljivim.

Ako pogledamo u istoriju, možemo videti da je ova opsednutost potencijalno dramatičnim krajem veka i milenijuma u nekom obliku stalno prisutna: kao opsednutost krajem sveta, kataklizmom, Sudnjim danom, i, odnedavno, širenjem crnih rupa. Kad god se neko predskazanje ne ispuni, pojavljuje se nova verzija sa još tragičnijom vizijom kraja sveta. Veliki broj primera ilustruje ovu pojavu: D'Orbigny ukazuje na 27 predviđenih katastrofa tokom istorije, dok E. de Beaumont navodi čak 32 takva predskazanja (Enciklopedija Leksikografskog Zavoda, Zagreb MCMLXIII).

U projektu 1995:2000 asocijacija APSOLUTNO koristi kalendarske oznake umesto potpisa za svoje radove. Tako su, na primer, svi radovi nastali 1995. godine potpisani formulom 1995 APSOLUTNO 0005. Godišnja produkcija asocijacije vezuje se za odbrojavanje po gregorijanskom kalendaru, kao arbitrarnom ali opšteprihvaćenom sistemu merenja vremena. Signiranjem projekata na ovakav način naglašavaju se dramatični aspekti skorašnjeg susreta sa krajem veka i milenijuma. Asocijacija vrši APSOLUTNO subjektivni inventar događaja, ideja i uticaja koji obeležavaju poslednjih pet godina veka i milenijuma. Istražujući 'apsolutno sada i apsolutno ovde' asocijacija APSOLUTNO postavlja pitanja, stvara metafore i ukazuje na apsurdne situacije i paradokse vremena u kojem živimo.

3. aA - on-line kolektiv:

- u poslednje dve godine rad asocijacije APSOLUTNO karakteriše specifična saradnja i razmena informacija putem elektronske pošte - interneta. Projekti se i dalje realizuju u različitim medijima (u zavisnosti od ideje) ali i na različitim mestima/prostorima, ali uvek sa snažnim osećanjem duha kolektiva. Konceptualna produkcija se zasniva



APSO LUTNO

aA

na tome da se identitet grupe inkorporira u umetničku produkciju sa snažnim reakcijama na različite fenomene naše stvarnosti.

- Fokus našeg interesovanja i istraživanja nalazi se u svakodnevnom životu, uključujući i politička i socijalna dešavanja koja utiču na našu realnost. Takav vid istraživanja i naša pozicija (na različitim lokacijama) uključili su internet kao apsolutno neophodno i nezaobilazno sredstvo našeg rada i istraživanja. Period od poslednje dve godine (1998-2000) predstavlja jedan prirodan proces prilagođavanja elektronskom mediju u našem radu, koji je neminovno uticao i na razvoj specifične dinamike i razmene mišljenja između članova, koji ranije nije bio prisutan.

- Ideju za neki projekat pokreće neko od članova, ali finalni koncept i realizacija uvek nastaju kao rezultat dijaloga svih članova asocijacije. Internet tako predstavlja jedan veoma bitan aspekt multi-medijalne komunikacije u radu asocijacije, koji omogućava brzu razmenu podataka, mišljenja i argumenata, uključujući skice, slike, animacije, tekstove, zvuk, ... koji se sa lakoćom prebacuju sa jedne lokacije na drugu. Povratna informacija ili odgovor obično stiže istovremeno i uspostavlja mogućnost stvarnog dijaloga, što se na neki način naslanja na iskustvo komunikacije u polju umetnosti (mali art, fax art, ...).

- asocijacija broji 4 člana, ali često se u procesu rada ili specifičnog projekta uključuju i drugi ljudi. Naravno, njihova specifična pozicija različitih lokacija stalno uključuje reakcije i dijalog sa drugim umetnicima, intelektualcima, teoretičarima čija su mišljenja uvek dobro došla. Takav vid saradnje i dijaloga stvara jednu minijaturnu mailing listu koja u isti mah predstavlja jedinstvenu istraživačku shemu.

Asocijacija Apsolutno se razvila tokom ovih godina u jednu jedinstvenu grupu istraživača, koja je svoje međusobno poverenje i razumevanje senzibiliteta, prenela na jedan nov oblik savremenog načina komunikacije i rada putem interneta što ih čini jedinstvenim ne samo za naše prostore i našu umetničku scenu, već to predstavlja svojevrsan fenomen naše civilizacije uopšte.

4. Izvod iz intervjua za časopis/web magazin METRO, Toronto, Kanada:

METRO: Da li je moguće izdvojiti jedan događaj tokom devedesetih koji je uticao na formiranje vaše umetničke strategije?

aA: Čitav niz društvenih događaja i period devedesetih kreirali su u nama jednu autentičnu percepciju realnosti, stoga mi za sebe često kažemo da smo 'istraživači realnosti', i da upotrebom 'apsolutno realnih činjenica' (ARF - "absolute-

ly real facts") stvaramo jednu novu platformu isčitavanja fenomena kojima se bavimo - stvarajući nova referentna značenja.

Naša produkcija se odlikuje specifičnim nomadizmom na polju medija, jer je izbor medija uslovljen fenomenima koje obrađujemo. Iskustvo na polju teorije i umetnosti, društvenih previranja i razvoj novih tehnologija nam omogućavaju da živimo jedan otvoreni proces 'večite budnosti' i da na taj način sprovodimo naš 'inventar' fenomena vremena u kojem živimo.

Medijski aktivizam koji mi sprovodimo u našoj produkciji je takođe usmeren na odgovornost upotrebe tih medija, kao i njihova zloupotreba, ali i njihova ograničena moć delovanja.

METRO: Gde trenutno živite? Koliko i kako to utiče na vaše živote i umetničku produkciju?

aA: Kao kolektiv od četvoro ljudi, naš rad je uslovljen prostorom gde živimo, ali je Novi Sad preuzet kao zvanična tačka iz koje delujemo jer smo svi studirali na Univerzitetu u Novom Sadu i povezanost sa njim je mnogo dublja od samog fizičkog boravka.

Sve do 1997. godine gotovo sva aktivnost bila je vezana za Novi Sad, jer su tri člana asocijacije živela u njemu (Bojana, Dragan M, i Zoran). Članovi asocijacije APSOLUTNO predstavljaju generaciju koja je početkom devedesetih završila svoje redovne studije i od tada se može pratiti naš profesionalni razvoj.

Period raspada SFRJ je jedan jedinstven istorijski događaj i specifičan položaj u kojem su se našli svi građani te zemlje uključujući i nas. Nije postojao kriterijum po kojem bi se merila vrednost društvene svesti - u jednom tako novom, nikad ranije viđenom trenutku u našim životima - upravo u takvim okolnostima pojavilo se pitanje kolektivne i lične odgovornosti.

Kvalitet produkcije, prvenstveno likovno-estetske koju smo razvijali ranih devedesetih, postajao je sve apsurdniji u poređenju sa društvenim kontekstom zemlje u kojoj smo živeli. Prateći svoje instikte, stavove i atmosferu vremena koje smo proživljavali, logično se razvila produkcija koja je u sebi nosila mnogo složeniju strukturu isčitavanja - uključujući socio-političkih i društvenih aspekata koji su na brutalan način kreirali naše živote.

Društveni odnosi i politika kulture u mnogome formiraju poglede i shvatanja umetničke produkcije koja dolazi iz sredine koja je medijski klasifikovana sa nacionalnim predznakom. Vreme i prostor su dve primarne komponente koje čine kontekst umetničke produkcije i ujedno ključ za njeno isči-

tavanje. Promenom mesta boravka menjaju se i tačke gledišta kao i osnovni problemi egzistencije, ali pitanje identiteta ostaje otvoreno. Pasoš, problem viza, boravišnih dozvola, dozvola za rad, osiguranje, itd., su činjenice koje nas, sa margine svesti, permanentno, sasvim jasno podsećaju na to ko smo i odakle smo.

Naša pozicija danas (Novi Sad-Sombor-Budimpešta-San Francisco) je takva da smo u svakodnevnoj e-mail prepisci preko koje upoređujemo i učvršćujemo naše poglede i stavove, koji se direktno reflektuju u našoj produkciji.

3. METRO: Na koji način je devet godina političkih nemira i rata u Jugoslaviji uticalo na vaše razumijevanje vlastitog umjetničkog identiteta i društvene uloge savremene umjetnosti?

aA: Političko kreiranje društvenih nemira na području Jugoslavije je uticalo na nas, tako što je naša produkcija postala jedna vrsta 'dnevnika' naših života. Iz takve pozicije se i razvila strategija 'apsolutno realnih činjenica' (arf) kao osnova za dalje istraživanje.

Živeli smo sa dve paralelne, diametralno suprotne, realnosti u isto vreme: s jedne strane - Jugoslavija, zemlja koja se rušila, i potpuno zatvorila u pogledu komunikacije i razvoja, pritisnuta međunarodnim sankcijama, i sa druge strane - Svet, kao globalna zajednica koja je usmerena na razvoj tehnologije, u permanentnom progresu istraživačkih procesa na polju novih medija i komunikacija.

Sticajem okolnosti smo proživeli devedesete na jednom vrlo dramatičnom mestu na planeti, gde smo se suočili sa velikim brojem činjenica, koje su na jedinstven način odslikavale nesavršenost naše civilizacije. Čitljivost nekog dela je uslovljena univerzalnim predloškom, tako da u svom radu insistiramo na uodnošavanju lokalno prepoznatog - univerzalno shvaćenog.

Takva pozicija nam je omogućila da razvijamo našu produkciju koja je otvorena za mnogostruko čitanje i tumačenje, ali i da nedvosmisleno istaknemo naš stav prema društvu, sistemu i umetnosti.

5. aA - aktivnost:

asocijacija APSOLUTNO je u periodu od 1995. godine, kada je započela svoj konceptualni "inventar" realnih činjenica, do sada realizovala preko 40 umetničkih projekata, akcija, instalacija i intervencija. U ovih pet godina produkcija asocijacije je prezentovana na svim kontinentima, osim u Latinskoj Americi.

U svom istraživačkom procesu i nomadskom karakteru na polju novih medija, asocijacija je dosta puta stvarala pionirske korake u nekim oblastima novih tehnologija u našoj sredini. Takve okolnosti rezultirale su time da je asocijacija APSOLUTNO realizovala prvi web umetnički projekat "The Absolute Sale" na jugoslovenskoj umetničkoj sceni. Isto tako i prvi CD ROM projekat "The Greatest Hits" koji je realizovan 1998. godine.

Aktivnost asocijacije se može posmatrati u više

kategorija s obzirom na karakter i izbor medija određenih projekata. Stoga se aktivnost asocijacije APSOLUTNO može podeliti u sledeće kategorije:

PREZENTACIJE:

izložbe
prezentacije
(slajd, video, CD Rom)
predavanja

PRODUKCIJA:

web projekti
audio projekti
CD Rom projekti
videografija
press akcije
publikacije/katalozi
performansi
instalacije

EDUKACIJA:

Paralelno sa svojom umetničkom produkcijom, asocijacija je razvila i program edukacije koji ima za cilj da kroz svoje delovanje razvija i primenjuje istraživački rad na polju novih medija, kao rezultat tehnološkog razvoja naše civilizacije, kulture i društva i savremene umetničke prakse u našoj sredini.

Ovaj program se sprovodi kroz četiri srodne kategorije delovanja:

- INTERNO ODELJENJE (medijsko opismenjavanje)
- INFOTEKA (videoteka, biblioteka, CD rom arhiv)
- MEDIJSKA TERITORIJA (studio za realizaciju umetničkih projekata)
- Zvučna Laboratorija (elektronska zvučna radionica)

aA

Od 1997. godine asocijacija je registrovana kao "KUDA.org"-(Kulturno Umetničko Društvo Apsolutno, Novi Sad, Yu), koja okuplja još neke umetnike i saradnike iz sredine kao neprofitna organizacija profesionalnih umetnika, teoretičara, istraživača i medijskih aktivista, sa naglaskom na edukativni karakter svoga delovanja.

BIBLIOGRAFIJA:

autorski tekstovi asocijacije
APSOLUTNO
kritike i tekstovi o radu asocijacije APSOLUTNO
intervjui
on-line bibliografija
tv priloz i emisije

*liste navedenih kategorija videti preciznije na web site-u: <www.apsolutno.org>

6. kontakt:

apsolutn@EUnet.yu
apsolutno@apsolutno.org
<http://www.apsolutno.org>
adresa: yu-21000 Novi Sad, Milana Rakića 15
tel /fax: ++381 21 23 391



Rumunska umetnost performanse devedesetih

Ileana Pintilie



Sa političkog i ekonomskog aspekta pad komunizma je izazvao velike promene u centralnoj i istočnoj Evropi. Ipak slabljenje komunizma čuvane 1989 godine oslabilo je i političku, socijalnu i ekonomsku scenu zbog prikrivene krize u poslednjim dekadama. Što se tiče Rumunije, njen slučaj je bio dramatičan: nakon što je više od dvadeset godina bila pod diktatorskom vladavinom jednog čoveka - 80-te su bile najteže godine tiranije - (uz bolno ograničavanje individualnih sloboda) rušenje totalitarnog sistema se završilo pravim državnim udarom. Zbog stalne agresije kako na individualnom, tako i na društvenom planu rumunsko društvo je prošlo traumatičan period, oštećeno u svojim najintimnijim strukturama.

Na umetničkom planu od 1990 godine manifestacije, kao što su performanse, izašle su u javnost nakon mnogo godina skrivanja. Ovaj umetnički oblik, u potpunosti zabranjen u vreme komunizma, pojavio se iznenada na javnoj sceni i dostigao popularnost zahvaljujući direktnom obraćanju umetnika publici. Dok je na međunarodnoj sceni umetničko izvođenje skoro iscrpelo formu šesdesetih i sedamdesetih godina (u trenutku kada su umetnici osetili krizu jezika i komunikacije), u Rumuniji su iskustva iz podzemlja, do tada nepoznata javnosti, počela da se prikazuju i donose rezultate. U međuvremenu nakon potpune izolacije javnog života gledaoci su otvoreno prišli takvom iskustvu; performans je postala način komunikacije u jednom društvu čiji su članovi počeli da otkrivaju slobodu mišljenja

uključujući se u ulične manifestacije.

Otuda se pojavljuje flagrantni kontrast između akcija izvođenih sedamdesetih, osamdesetih godina i akcija devedesetih. Na primer Ion Grigorescu je svoje akcije (1974-1978) doživeo kao jedno postojbe za kamerno snimanje, preokupiran u isto vreme kompozicijom i "vizuelnim mehanizmom kao partnerom u šou". Izvori za umetnikovu prvu "body art"-akciju ili za političke akcije se moraju tražiti u njegovom koncipiranju pojmova "realizam" i "realnost"; on je kombinovao slikanje sa fotografijom u obliku foto-montaže - kao ironična reakcija ideološkim direktivama socijalističkog realizma. U to vreme veliki broj njegovih akcija bio je posvećen vrednosti svakodnevnog života, čime se putem njihove nedvosmislene realnosti vršio uticaj na umetnost. U Grigorescu-ovim performansama "Kuhinja" ili "Umetnost u jednokrevetnoj sobi" (1976) Ion Grigorescu sebe prikazuje u jednom uzanom delu sobe u stambenom bloku, prostoru punim stvari za svakodnevnu upotrebu, kako izvođači svakodnevnih poslova u domaćinstvu. Ova akcija naglašava ideju prema kojoj je banalni, svakodnevni život poistovećen sa umetničkim delom; u isto vreme performansa uspeva da da svoj komentar o društvu skoro brutalno otkrivajući stvarnost upravo onakvu kakva ona jeste. Uzani prostor umetnikovog studija postaje mesto za postavljanje njegovog fotografskog poduhvata nazvanog "U zatvoru" (1978); impresija zarobljenštva naglašena je upotrebom očne duplje (kao posmatrača) i sočiva koje predstavlja instalaciju za posmatranje. Politički i socijalni karakter ovog fotografskog poduhvata je naglašen dvosmislenim izrazom umetnika radi navođenja na diskusiju. Zato se on pojavljuje u prugastim pižamama radeći okrepljujuće gimnastičke vežbe ili jedući veknu crnog hleba, nagoveštavajući time manje ili više pravi zatvor kao u vreme kada je policijski nadzor bio organizovan tako da je mogao biti posmatran čak i privatni život svakog čoveka. Javni nastup Iona Grigorescuja kao izvođača performansa je početkom 1990 godine bio izveden iskazivanjem oštih političkih komentara u skladu sa opštom atmosferom u Rumuniji. Naslov nagoveštava kolektivnu težnju za pročišćenjem od dvosmislene i teške prošlosti. Postavka performanse "Zemlja ne pripada ni vojsci, ni obaveštajnoj službi a ni komunistima" (1991) bila je izvedena na gradskom trgu u Temišvaru kao simbol slo-



bode i oslobađanja od vladavine komunista; performansa je stvorila atmosferu punu skepe karakterističnu za tadašnje rumunsko društvo. Njegova sledeća javna performansa se nosila sa najaktuelnijim, diskutabilnim temama od velike važnosti. Ion Grigorescu je prerastao u govornika koji izražava dileme, koje su opsedale javno mnjenje. Njegove akcije izvodene u intimnoj atmosferi njegovog studija bile su pre refleksije vlastitog stava. Umetnik zatim inicira debate koje se odnose na Besarabiju (nekadašnju oblast u Rumuniji koja je baš u to vreme objavila svoju nezavisnost od Rusije); druga debata bila je na temu "obećana zemlja Cigana" naglašavajući toliko osporavani koncept nacionalnog identiteta. Početkom 1990 godine performansa je prerasla u građanski stav za pojedine rumunske umetnike koji su smatrali da javno braneći istinu treba otvoreno da učestvuju u oblikovanju novog društva. Umetnik šezdesetih i sedamdesetih i pripadnik prve eksperimentalne grupe u Rumuniji, Constantin Flondor takode je učestvovao u performansu 1991 godine u Temišvaru koja je nosila naziv "Zemlja bez imena" postavljajući performansu pod nazivom "Slepceva nedelja" gorko se obračunavajući sa rezultatima prvih izbora u Rumuniji posle pada komunizma. Umetnik je koristio elemente sa simboličnim vrednostima - jabuke, koje je podelio u dve grupe i prskajući jednu od jabuka crnom bojom naglašavao negativni aspekt. Ova performansa izvedena na gradskom trgu izazvala je gledaoce da učestvuju u njoj, i bila uništena od strane onih koji nisu prihvatili kritički sud upućen njima od strane umetnika. Ova promena stava, od izvođenja u usamljenom kutku studija ili čak i svog stana do izvođenja na javnom mestu je i iskustvo Amalie Perjovschi, mlade umetnice čija se umetničko izvođenje vezuje za 1989 godinu. Želja da izrazi sebe u rigidnom umetničkom kontekstu, strogo ideološki kontrolisanom, nagnao ju je da svoje akcije izvede u svom stanu, u gradu Oradea. 1988 godine je stvorila "Testiranje sna", izvedba tela u kojoj je celo njeno telo ispisano; zatim je slikala sebe kao pasivno telo izlažući svoju spoljašnjost fotografskom objektivu, nagoveštavajući ne samo vegetacioni stav, već i stav koji veoma jasno ukazuje na nedostatak komunikacije simbolično se usmeravajući na pomirljivost nacije uprkos diktaturi koja je postojala u Rumuniji. Nezadovoljstvo i revolt protiv celog društvenog i političkog konteksta u to vreme (1989) izraženo je u performansu pod naslovom "Poništenje", takode izvedeno u intimnoj atmosferi njenog stana; ona je pustila Dana Perjovschia, jedinu osobu i asistenta prisutnog u tom prostoru, da joj stavi povez i da je zaveže. 1991 godine ponovo u Temišvaru, Lia Perjovschi je učestvovala u svojoj uličnoj performansu "Zemlja bez imena", koja je nosila isti naslov kao i pomenuta manifestacija u kojoj je bilo uključeno više umetnika. U generalnom tonu tog vremena Lia Perjovschi izvela je akciju na ulici noseći na svojim leđima teret u obliku dve "senke", papirnate i krpene, kao na javnom pokajanju; jedna od njih je potpuno odgovarala njenim dimenzijama i bila je stavljena na umetnikovo telo, druga mnogo duža se vukla po trotoaru. Ova ideja o dvostranosti, puna sentimenta i mržnje bila je ideja Lie Perjovschi, umetnice koja je pronašla vizuelno rešenje da materijalizuje ideju dvostruke ličnosti. Pošto je na ranijim javnim performansama održanim na ulicama sa posrednim i neposrednim učestvovanjem pešaka ostvarena spontanost,

umetnici su se odrekli svojih profesionalnih prostora, rezervisanih za njih u muzejima i galerijama. "Zone Performance Festival", organizovan 1993. u Temišvaru, ponudio je umetnicima priliku da se mnogo adekvatnije i profesionalnije pojave pred licem javnosti. U ovim



onog dela društva još uvek nenaviknutog na ljudska

prava i demokratiju. Performansa je sve više postajala nužnost, jedan jezik direktne komunikacije između umetnika i publike. Alexandrua Antika je ovaj umetnički žanr veoma snažno doživeo i 1986 godine tokom Festivala Mladih u Sibiu izveo je performansu pod nazivom "Još uvek postoji san" u podrumu jednog muzeja farmacije, prezentovana posebnoj publici sačinjenoj isključivo od umetnika i kritičara umetnosti. Akcija se zasnivala na nekim suštinskim elementima: akt umetnika, neo-dadaistički tekst izgovaran glasno, krvavi životinjski organi doneti u taj prostor evocirajući brutalnu neskrivenu stvarnost; performansa se iznenada prekida i pojavljuju se ljudi u civilnom odelu, izvlače filmove iz kamera i naređuju da se odmah napusti prostorija. Ovakav događaj pokriva legenda i zaborav i danas ga je teško rekonstruisati i dokumentovati. Sam umetnik je iscrpeo ovu temu, koja je u nepotpunoj formi ostavljena potomstvu. Umetnikova suzdržanost pred neumerenim interpretacijama jedva dokumentovanim dovela ga je do rigorozno kontrolisanog prezentovanja sa svih stanovišta posmatrano: umet-



uslovima, Lia Perjovschi stvorila je performansu "Borim se za svoja prava da budem drugacija" na kojoj je svoj nemir i nedoumice prenela na svog dublera, jednu pamučnu lutku njene veličine nad kojom umetnica ispoljava svoju brutalnost i ljubav nagoveštavajući jednu vrstu odnosa između upotrebe sile i poniznosti, pasivnog povinovanja



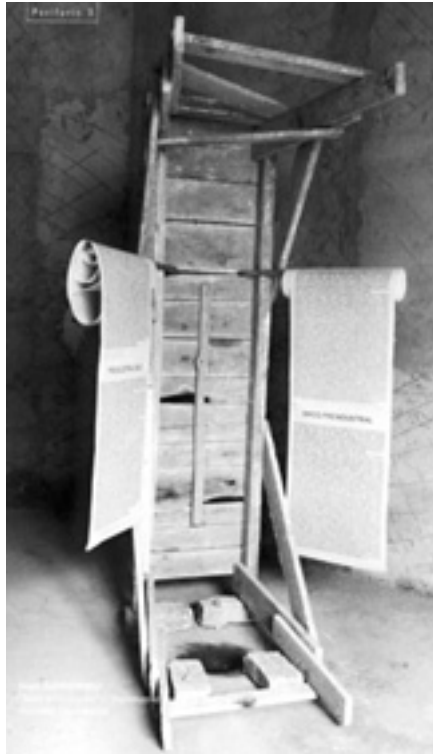
nik ne izvodi performanse na ulici, već naprotiv u običnom prostoru jasno se izolujući od gledalaca. Kao i drugi Rumunski umetnici, Antik ne uspeva da se oslobodi opsesije pročišćenja i javnog pokajanja (ipak mora se reći da su to umetnici mnogo češće činili nego političari kojima su očigledno bili potrebni pokajanje i zaborav). Otuda u akciji pod naslovom "Presvlačenje kože" (Temišvar 1996.) umetnik pripoveda o smrti i rađanju (preobraženju) gde je postupak uklanjanja sloja - veštačke kože - i pričvršćivanje tog sloja ekserima adekvatan ritualnom procesu isterivanja đavola, koji je i individualan i kolektivan. Socijalni i politički kontekst u periodu između 1985 i 1989 bio je toliko agresivan i pogoršan u odnosu na individualno da su umetnici najjače osećali pojačani pritisak. Za Teodora Graura taj period je bio od velikog značaja, jer je definisao njegovu kreativnost; izvore inspiracije je našao u svakodnevnom životu - na primeru surove destruktivne

stvarnosti u istorijskom centru Bukurešta, skoro fizička borba sa vlašću, koja je budno posmatrala izložbe i bila odgovorna za ono što se dešava na umetničkoj sceni; generalni pritisak vršen putem mas-medija, koji su dva sata dnevno na televiziji patološki projektovani samo imidž lidera. Graur je počeo da istražuje svet oko sebe koristeći svoju kameru. Počevši sa ograničenim brojem prijatelja i kolega kao svoje publike, izvori njegovih performansi povezani su sa ovom novom stvarnošću. Umetnikovo atletsko telo postalo je sredstvo pristrasnosti u izražavanju brutalne realnosti umetničkim jezikom, koristeći pritom parodiju punu aluzija i podsmevanja. Performansa "Sportski centar" (1987) veličala je brutalnu snagu muškarca kao sredstva za postizanje uspeha u društvu, praveći pritom parodične aluzije na stvaranje ideala "novog čoveka", karakterističnog po disproporciji mišića i inteligencije. Na drugoj strani "Sećanje na brod", performans postavljen na ogromnom praznom teretnom brodu nagoveštavajući očajničku želju za iseljenjem, koja je karakterisala svaku mladu osobu koja je živela u vremenu Čaušeskog. Posle 1989 Graur je nastavio da kritikuje društvo u istom duhu izražavajući nove realnosti u vremenu tranzicije. Otuda u performansu "U obraćanju Evropi"

(Temišvar 1993.) umetnik izvodi performansu zagledan u ogromnu kutiju ispred publike. Njegova duhovna izolacija u tom prostoru, ka i fizička izolacija nagoveštena je ironičnim nadmoćnim monologom pojačanim zvučnim efektima: "halo, halo, čuješ li me?" Ispred publike umetnik ima za partnera u dijalogu samo delove radio prenosa, koji se baš u tom trenutku odvija. Parodična ironija prema bliskoj prošlosti nagnala je Graura da osnuje "Euroartist" 1994-95., jednu grupu zajedno sa Olimpiu Bandalac, društvom koje više ne postoji. Dva umetnika su izvela fotografsku performansu upućujući ironične tonove jednoj klimi punoj predrasuda, koja je vladala u rumunskom društvu, kao i performansu "Karpatski heroj", prezentovanoj na bijenalu u Istanbulu (1995.). Uglavnom su koristili "nasleđe" jezika socijal-realizma kao i neke objekte od simbolične vrednosti kao na primer čekić i klešta.

U istom kontekstu izolacije i duhovnog egzila, Dan Perjovschi je razvio svoje ranije performanse. On je jedan od retkih rumunskih umetnika koji je od

1990. napravio "karijeru" na internacionalnoj sceni i nastavio da živi u Rumuniji. 1988 godine u Oradea gde je počeo da radi i deluje kao umetnik, Dan Perjovschi je stvorio performansu "Drvo" ukazujući na nežan odnos između umetnika i prirode putem "znaka" stavljenog iznad pejzaža. U drugoj performansu "Crvene jabuke" on je presvukao svoj stan u beli papir na kom je crtao i nadahnuto pričao o privatnom



životu njega i njegove žene Lie. Televizija kao glavni element propagande, ušla je u njegovu privatnost, bila je na isti način obložena i iscrtana figurama na ekranu...

Posle 1990 godine on je počeo da izlaže svoje stavove u javnost učestvujući u performansu "Država bez imena". Dok su ostali umetnici bili u izložbenim prostorima ili na ulicama, Dan Perjovschi je odlučio da se izoluje u portirnici

temišvarskog Muzeja Umetnosti oblažuci ovaj prostor papirom, koji je za tri dana pokrio crtežima i tokom crtanja ga pretvarao iz bele u crnu boju. Tako je crtanje postalo komponenta njegove kreacije a iscrtana pozadina tumačenje i dnevnik. Ako je na početku umetnička pažnja bila okrenuta ka njemu samom, posle 1992-93. njegovo

interesovanje je bilo direktno okrenuto ka drugima dostižući sve veći stepen obraćanja i generalnosti. Njegovo mišljenje o performansama se takođe promenilo: akcije su bile jače koncipirane, a namera je bila da se njegova ličnost povuče i nestane iza ideje. 1993 godine u performansu "Zona" na festivalu u Temišvaru umetnik je odlučio da tetovira ime Rumunije ukazujući na opsesiju koje je želeo da se oslobodi. Nazvao je ovu akciju anti-performansom, koja bi trajala onoliko dugo koliko i sam njegov život.

Radeći uvek u paru i baveći se temom para Gusztav Uto i Reka Konya su tragali za identitetom, kog je bilo teško definisati u vremenu tranzicije. Pitanja koja su se odnosila na identitet ukazivala su na detalje vezane za pripadnost i odlučivanje - polni identitet (i u ovom kontekstu tema o paru igra ulogu u uspostavljanju važnosti i jedne i druge strane, ali i celine), lokalni i regionalni identitet, tj.

nacionalni identitet. Dva umetnika, koja pripadaju mađarskoj zajednici iz Transilvanije pokušala su da skiciraju te nijanse u serijama festivala, koje su sami organizovali na jezeru Sf Ana. 1990 godine Baasz (koji je nažalost umro) je inicirao festival "živih skulptura", a ta manifestacija koja se održavala jednom godišnje podudarala se vremenski sa jednom religioznom manifestacijom i odnosila se na mađarsku zajednicu, koja živi u toj oblasti i čiji članovi su obično išli na hodočašće u crkvu Sv. Ane krajem jula slaveći njeno ime na taj dan (manifestacija je tokom komunističke ere bila zabranjena). Različiti zahtevi koji su se odnosili na samo-određenje ove zajednice, proširili su upravo umetnici, koji su obogatili i dodatno definisali bavljene ovakvim temama. Dileme umetničke tranzicije u periodu post-komunizma su uzajamno definisane i određene; Umetnik je, u svojoj bliskoj vezi sa društvom i intenzivnom učešću u društvenom životu, postao mediator koji se stalno svojim radom i ličnošću zalaze za uspostavljanje komunikacije između unutrašnjeg i spoljašnjeg sveta.

DEVEDESETE :

Vršačka LIKOVNA SCENA

Vreme epohalne krize koje je jugoslovensko društvo preživljavalo tokom poslednje decenije odlazećeg veka, ma koliko to paradoksalno zvučalo, unelo je u jugoslovensku umetnost jedan novi duh i neka nova shvatanja. Postmodernistička klima iz osamdesetih je nagoveštavala progresiju subjektivističke misli, gestualnosti, ekspresionizma, visokih tonova i buke kojima su nagoveštavani umetnički bunt, protest, izrazito kritički odnos prema tmurnoj stvarnosti. Međutim, umetnička intuicija usredsredila se ka sasvim oprečnim vrednostima: u vremenu opšte destrukcije (društvene, političke, moralne, ekonomske pa čak i fizičke-ratne), savremena jugoslovenska umetnost je ponudila neekspresionizam, racionalizam, konstrukciju, kontemplaciju. U vršnim pozicijama aktuelnosti i ukupne "umetnosti devedesetih" našli su se umetnici koji zanemaruju sadržinsku potku primerenu tipičnoj i klasičnoj "angažovanoj umetnosti" (koja se u našim prilikama najčešće manifestovala kao poligon za iskazivanje i potvrđivanje nacionalnih osećanja i dnevno-političkih tema) i koji nastoje da afirmišu obnovljene modernističke principe, da sačuvaju ontološke karakteristike umetničkog izraza. "Umetnost ima pravo na svoju zasebnost ne da bi se izdvojila, već da bi bila primer drugim znanjima i drugim praksama", piše Filiberto Mena, jedan od glavnih zagovornika modernizma, a takav stav je u jugoslovenskoj umetnosti bio prihvaćen, uglavnom u opusima mladih umetnika, onih koji su bili najspremniji da

reaguju na impulse sveta i vremena u kome živimo.

U takvoj atmosferi, tokom devedesetih godina u Vršcu se, sasvim neočekivano, začine dinamičan likovni život: u tradicionalizmu obeleženoj likovnoj sredini odjednom se javljaju nove ideje, nove tendencije, nova stremjenja, novi modernizam. To je onaj modernizam koji se pojavljuje u provinciji, u malim gradovima, izvan centara, u sredinama o kojima Oliva govori kao "o skladištima velike kulturne energije ali i o prostorima relativne društvene nepomičnosti". U Vojvodini, u vojvodanskim gradovima (Vršac, Kikinda, Subotica, Apatin, Odžaci...) upravo su se, tokom kriznih devedesetih, odvijali procesi kojima su lokalni umetnici ostvarivali univerzalne koncepte, postavke i dosegali vrednosti univerzalnog dejstva. Tako su se u Vršcu desila nastojanja kojima su lokalni kulturni poslenici ostvarivali projekte, programe, izložbe, manifestacije univerzalnog značaja, prenebrejavajući utemeljeni odnos centra i provincije, stavlajući znak jednakosti između ostvarenih duhovnih vrednosti i značenja u dve različito urbanizovane i administrativno ustanovljene sredine. Treba imati na umu da je prerastanje malih gradova u istinske kulturne centre analogijski zasnovan - celokupna globalna jugoslovenska kultura i umetnost su se ostvarivale u zatvorenom društvu, u zemlji koja je tokom devedesetih postala istinska evropska provincija. Po nekim teoretičarima umetnosti, upravo je takav koncept podesan za nicanje modernističkih ideja i uspostavljanje modernističkog koncepta. "Modernizam nerazvijenosti osuđen je da se temelji na maštanjima i snovima o modernosti... Ali, bizarna realnost iz koje ovaj modernizam izrasta, kao i nepodnošljivi pritisci pod kojima se odvija i živi - društveni i politički, baš kao i duhovni pritisci - ispunjavaju ga takvim očajničkim žarom, kakvim se zapadni modernizam, neuporedivo više kod kuće u svojem svetu, teško može pohvaliti" pisao je Berman.

Igrom sudbine ali i pod pritiskom događaja koji su predhodili raspadu SFRJ, u Vršac se, posle dugogodišnjeg boravka u bivšim jugoslovenskim republikama ili u inostranstvu, krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina, vraćaju stvaraoci koji su sa sobom doneli snagu i dignitet umetnika koji je ostvaren i dokazan u velikim jugoslovenskim likovnim centrima. Svojim radom i prisutnošću, ne samo na likovnoj sceni, Živko Grozdanić koji se u rodni grad vraća posle školovanja i značajnog prisustva na likovnoj sceni u



Sarajevu i višegodišnjeg boravka na Hvaru i Zvonimir Santrač čiji je imidž jugoslovenskog značaja ostvaren u Zagrebu, bitno učestvuju u stvaranju tzv. vršačke kulturne inicijative.

Ključna ličnost za stvaranje nove klime u vršačkom likovnom miljeu je Živko Grozdanić. On se posle višegodišnjeg boravka izvan zavičajne sredine dolazi u Vršac početkom devedesetih godina kao već formiran umetnik. Posle završetka studija na sarajevskoj Akademiji likovnih umjetnosti, Grozdanić je započeo stvaralačku karijeru radovima koji su bili u duhu analitičkog i primarnog slikarstva. Afirmaciju je sticao zapaženim učešćem na Bijenalu mladih u Rijeci gde je 1984. godine izveo rad "100 sati slikanja" (sa Krunoslavom Stipeševićem), autorskom saradnjom sa sarajevskom Grupom "Zvono", učešćem na izložbi "Dokumenta", izložbenim projektima priređenim na Hvaru 1987. i 1988. godine.

Svoj povratak u Vršac Grozdanić je obeležio samostalnom izložbom u Galeriji Narodnog muzeja. Tom prilikom je izložio slike i instalacije koje su bile označene postmodernističkim duhom citata, eklekticizma ali i interesantnom serijom slika





"Kifer-Knifer" gde se kombinovanjem ekspresivnog kiferovskog likovnog duktusa sa pročišćenim Kniferovim geometrizmom zadiralo u pitanja ontologije slike ali i slutilo obnavljanje stavova i principa modernizma.

Grozdanićevo delovanje u Vršcu početkom devedesetih nije bilo samo stvaralačkog karaktera. Njegova inicijativnost je znatno šireg dejstva. Pored umetničkog angažmana izuzetno je važna njegova politička i organizatorska delatnost. Grozdanić je poslanik u vrsačkom parlamentu a njegovo participiranje u opozicionoj vlasti rezultiralo je stvaranjem izuzetno snažne kulturne inicijative, inicijative koja je istinski "prodrmla" provincijski duh grada na jugu Banata. Osim toga, Grozdanić učestvuje u pokretanju, uređivanju i štampanju časopisa "Košava". Posle sedmog broja glavni urednik je Milorad Đurić, koji će vrlo brzo časopisu obezbediti jugoslovenski ugled. U "Košavi" će tokom devedesetih biti objavljen čitav niz izuzetno zanimljivih i značajnih tekstova jugoslovenskih i inostranih autora koji će bitno uticati na klimu umetnosti devedesetih u jugoslovenskoj likovnoj kritici. Osim bavljenjem u "Košavi" Živko Grozdanić će saradivati i sa drugim novinama i medijskim kućama u Vršcu - kao pisac komentara, kao autor likovno-kritičkih osvrtu te kao karikaturista koji je znao duhovito, ali kritički i s punom svešću o vremenu i mestu u kome stvara, da uzburka duhove u gradu. Grozdanić će početkom devedesetih (1991.) otvoriti svoju privatnu galeriju Umetnička radionica "Aurora" u kojoj će pored vlastitih ostvarenja izlagati i dela drugih umetnika. Kao jedan od partnera u Kompaniji "CBA" (sa Radojicom Mojsilovim i Rankom Vilićem), on će tokom 1993. godine - u vreme najveće inflacije - iznajmiti, a već 1994. godine, potpuno obnoviti napuštenu i zapuštenu zgradu Konkordije koja je pripadala Narodnom muzeju u Vršcu i pretvoriti je u verovatno najprostraniju jugoslovensku galeriju.

Te 1993. godine, zajedno sa piscem ovih redova, Živko Grozdanić će inicirati pokretanje Prvog jugoslovenskog likovnog bijenala mladih. Na samom kraju godine (25. decembra 1993.), potpisana je Povelja utemeljivača Prvog jugosloven-



skog likovnog bijenala mladih u Vršcu koji će se održati u leto 1994. godine.

Tekst povelje glasi: U tokovima savremene jugoslovenske umetnosti stvaralaštvo mladih umetnika ima izuzetan značaj. Oni su prvi vesnici i objavljivači novih ideja, novih tendencija i stilskih pojava. Njihovim stvaralačkim reakcijama na impulse savremenog sveta i vremena ostvarena je veća svežina i vitalnost umetničkog delovanja, stvarana je umetnička produkcija koja je jugoslovensku umetnost usaglašavala sa istovetnim zbivanjima na univerzalnom planu.

U aktuelnom trenutku, u sadašnjem jugoslovenskom kulturnom prostoru, umetnost mladih nema svoje mesto okupljanja, nema svog mesta sretanja, sabiranja i koncentrisanja. Dosadašnja tradicionalna manifestacija Bijenala mladih održavana na Rijeci je, početkom devedesetih, kao i mnoge druge stvari oko nas, postala istorijska činjenica.

Zbog toga se s posebnom voljom i elanom, uz primereno osećanje odgovornosti i potrebe ustanovljava Jugoslovensko likovno bijenale mladih u Vršcu. Ovaj grad s velikom umetničkom



tradijom, grad slikara Paje Jovanovića, ali i grad u kojem početkom devedesetih postoji značajna umetnička aktivnost, jeste pravo mesto za promociju dela mladih umetnika. Vršac će primereno stepenu privredne razvijenosti omogućiti otvaranje novih perspektiva umetnosti ali i stvoriti nove uslove za razvoj jedne značajne oblasti ukupne kulture i duhovnosti." Povelju su potpisali Sava Stepanov, likovni kritičar iz Novog Sada, Dr Jerko Denegri, likovni kritičar i teoretičar umetnosti iz Beograda, Dragomir Ugren, slikar i direktor Muzeja savremene umetnosti iz Novog Sad, Živko Grozdanić, slikar i predstavnik Poslovnog sistema CBA iz Vršca, Zvonimir Santrač, slikar iz Vršca, Anica Medaković, direktor Narodnog muzeja iz Vršca, Miodrag Babić, direktor DD Hemofarm iz Vršca, Đorđe Perišić, direktor Pivare Vršac, Aleksandar Guga, direktor Videotehne iz Vršca, Branislav Matić, direktor PP Uniexport iz Vršca, Miodrag Đurić, glavni urednik magazina "Košava" iz Vršca, Lazar Guteša, potpredsednik Opštine



Vršac i Dragoslav Aleksić, predsednik Opštine Vršac.

U ruiniranim i pro hladnim prostorijama "Konkordije" zatim je održana promocija Prvog jugoslovenskog Bijenala mladih o kojem su govorili Živko Grozdanić direktor Bijenala i Sava Stepanov, art direktor, zatim Biljana Tomić koja je uz projekciju dijaoptiva i videa prezentovala dela sa venecijanskog bijenala, te Jerko Denegri koji je govorio o aktuelnostima u jugoslovenskoj umetnosti. U nekim od prostora Konkordije je postavljena izložba radova na papiru umetnika iz devetnaest zemalja sveta...

Sve to govori o jednom neverovatnom elanu koji se, usred rekordne inflacijske krize, javio kod pokretača Bijenala. Taj elan i ta energija su uskoro rezultirali obnovljenom zgradom Konkordije, izuzetnim galerijskim prostorom, i konačno, izložbom Prvog jugoslovenskog bijenala mladih kojeg su zajednički organizovali Umetnička radionica Aurora i Narodni muzej iz Vršca te Centar za vizuelnu kulturu Zlatno oko iz Novog Sada. Po koncepciji art direktora, uz glavnu bijenalsku izložbu, priređen je čitav niz pratećih postavki: izložbom Trance urgency, u prostorima Galerije Apoteka na stepenicama, predstavljena je umetnost mladih umetnika sa pariskog Instituta za savremenu umetnost Pontusa Hultena (Horacio Osorio iz Kolumbije, Žan Mari Perdri iz Francuske, Ulrike Kestl, Hendrik Šturm i Elizabet Vernier iz Nemačke, Hui Ču Jang sa Tajvana, Či Čeng En iz Kine i Igor Antić iz Jugoslavije, koji je ujedno bio selektor ove izložbe); posebno je sagledana aktuelna vrsačka likovna scena postavkom Sedam vrsačkih umetnika koja je priređena u Narodnom muzeju (Živko Grozdanić, Nikola Caran, Petar Lolić, Zdravko Santrač, Zvonko Santrač, Dragoljub Stanojev, Tomislav Suhecki, Vesna Tokin) a po prvi put načinjena je i retrospektiva slikarskih aktova Paje Jovanovića koju je autorski, u Galeriji KOV-a, postavila Snežana Lazić.

Povodom otvaranja Bijenala u Konkordiji je održan internacionalni simpozijum posvećen aktuelnoj umetničkoj situaciji sa temom "Moderna posle postmoderne?" (Učesnici: dr Jerko Denegri, Zoran





Erić, Jasmina Karabeg, Marina Martić, Svetlana Mladenov, Lidija Merenik, Danijela Purešević, Darka Radosavljević Dejan Sretenović, Gordana Stanišić, Irina Subotić, Jadranka Tolić, te gosti iz inostranstva Kamen Balkanski iz Sofije, dr Katalin Kešeri iz Budimpešte i Ileana Pintilie Teleaga iz Temišvara. Tema simpozijuma je izazvala izuzetno zanimanje učesnika a čak je došlo do polemičkog suprotstavljanje stavova. U raspravi su bili karakteristični oštro konforntirani stavovi izrečeni u tekstovima Dejana Sretenovića i dr Jerka Denegrija.

Sretenović osporavajući naslovni slogan konstatuje: 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 (Liotar, Bodrijar, Dejmsen) koji u svojim poslednjima knjigama izbegavaju termin postmoderna, a o modernim, naravno, ni reči. Konačno ako kažemo "moderna posle postmoderne", a govorimo isključivo o umetnosti, onda činimo leksičku pogrešku jer kao što je to poznato, ovi termini označavaju 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 razgrče sve do moderne, kao signifikate izvlači na površinu one već akademizovane i standardizovane recidive modernizma koje više niko i ne primećuje kao takve a čija se aktuelizacija i transpozicija u savremenosti odvija na uštrb svega onog što je u savremenoj umetnosti autentično, novo i atipično, ili ako hoćete, podjednako moderno ili antimoderno, postmoderno i antipostmoderno. I ne samo to. Navlačenje ove modernističke magle nad Prvi jugoslovenski likovni bijenale 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 životari do danas i upravo predstavlja ideološku smetnju institucionalnoj ekspanziji savremenih tendencija zastupljenih na ovoj izložbi. Kako je to Habermans uočio "modernizam vlada ali on je mrtav".

Nasuprot takvom mišljenju stoji Denegri, "braneći" ideju modernizma, smatrajući da "U prilikama kakve su današnje i ovdašnje vrlina umetnosti sadržana je u njenoj apsolutnoj autonomiji, u njenoj estetskoj samostalnosti i samosvojniosti, 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 strogo formativnih konstanti kojih se umetnost XX veka nikada, zapravo, nije odricala, čak ni tada kada je radikalno drastično dovodila u pitanje (u rasponu od istorijskih avangardi do posleratnih neoavangardi) mnoge svoje predhodne tekovine.... Postoje, dakle, u savremenim umetničkim praksama, 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, šta više 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".

A sama izložba tog Prvog jugoslovenskog bijenala mladih afirmisala je jedno novo stanje umetničke



svesti. U uvodnom tekstu u katalogu Bijenala se konstatuje: "Ono što je u aktuelnoj umetnosti u nas postala česta pojava vidljiva u izložbenim repertoarima onih jugoslovenskih galerija koje su opredeljenje ka praćenju aktuelnih zbivanja, jeste fenomen slabljenja i jenjavanja seobuhvatnih eklekticističkih poduhvata postmoderne i povratak umetnika onim koncepcijskim stavovima kojima se akcentuje i definiše samobitnost forme (skulptura) i površine (slikarstvo) kao primarnih elemenata formiranja iskaza, ali i kao diskurzivne kategorije unutar sistema vizuelnih umetnosti. Ta ponovna usredsređenost na problem forme, a samim tim i na čistotu i autentičnost plastičkog mišljenja, svakako, može da znači i vraćanje na osnovne ontološke vrednosti a što takvom iskazu savremenog umetnika donosi, u aktuelnom trenutku još neprevaziđene epohalne krize koju živimo, sasvim zaseban etički stav, umetničku delotvornost i dignitet.

Ove promene u domenu plastičkog koncepta su, u našim prostorima, čvrsto povezane sa aktuelnim sudbinskim promenama što se dešavaju na tlu Jugoslavije. Prevladavajuće osećanje ugroženosti i besperspektivnosti je učinilo da se u samom okrilju umetničkog postmodernizma obeleženog izrazitim i nižim nesputavanim subjektivizmom, u delima mladih i najmlađih umetnika, počinju pojavljivati naznake racionalističkog pristupa... Spoj racionalističkog i subjektivističkog načela formirao je jedan (neo)konstruktivistički iskaz koji je savremeni umetnik suprotstavio prevladavajućem načelu destrukcije (od ekonomske i moralne, do ratne) u društvu koje je preživljavalo presudne promene. Čvrstina i čistota takvog stava (najvidljivija kod vodeće grupe vajara mlade generacije kao što su Petrović, Krgović, Apostolović, Joksimović, Pantelić, Škulec, Rakić, Jelenković, Mirjana Đorđević, Ilić i drugi) potvrđivana je fasadnim manifestacijama jednostavnih, čistih, precizno definisanih plastičkih rešenja u kojima oblik poseduje svoju imanenciju i primarnost...

U aktuelnom slikarstvu manje je tog i takvog obnavljanja. Još uvek je na sceni pluralizam i to u najširem mogućem rasponu. Tehnizirana,





nerukotvorena slika (kompjuterske slike, video, tv, laserske projekcije, trodimenzionalni simulakrumi, fotografija,) u našim uslovima ne doseže onaj značaj u umetnosti kakav postoji u umetnosti visokorazvijenih zemalja ovovremenske civilizacije ali veoma bitno utiče na konstituisanost i položaj slikarstva i slike danas... Međutim, nekakve spektakularne

promene se nisu desile, osima ako tu ne evidentiramo ponovnu pojavu figure, ovoga puta izrazito stripovskog karaktera. U toj figuraciji slike sa ekrana se samo reinterpretiraju (karakteristična kompozicija, dekomponovanost, drastični "izrez" i sl.) Šta više, principijelno se sve te neprijatne slike naše stvarnosti u doba početka devedesetih



svesno zaboravljaju i izbegavaju... U slikarstvu nema angažovanih stavova koji su proistekli iz konceptijskog promišljanja onog što nam se dešava, nema direktnih odgovora... Sličnim razlozima bi se mogao "pravdati" i ponovni povratak apstrakcije. Taj povratak apstrakcijskom konceptu slike, naravno, ne treba shvatiti kao jednostavno, pravolinijsko vraćanje na poznata iskustva. Ovdje se pre radi o

pozivanju na jedan duhovni primer nego što se teži obnavljanju strogo jezičkog termina iz istorije slikarstva. Cilj je da se dospe do autentične plastičke tvorevine i jasne pikturnalne izjave koje sudeći po njihovoj istorijskoj genezi revalorizuju neke



temeljne postavke modernizma. Pri svemu tome mladi umetnici, a o njima je pre svega reč, i na ovoj izložbi i u aktuelnim tokovima jugoslovenske umetnosti izbegavaju direktnu angažovanost. Iako bi se tu možda moglo prepoznati nekakvo "rečito ćutanje" zbog nepristajanja na zadate kulturne i socijalne prilike, i ovdje bi se prevashodno moglo govoriti o insistiranju na izrazitosti likovne tenzije, o izrazitoj potrebi da se ostvari autentičnost slikarstva koje nema pretenziju da ponudi bilo kakvu sadržinsku ili metaforičku "poruku" ali koje itekako nastoji da usred epohalne krize sačuva visok stepen autonomnosti pikturnalnog jezika i tako ostvari mogućnost dalje egzistencije slike, umetnosti i njenog bića, njenog smisla" (Sava Stepanov).

Šta je, osim ovih dragocenih teorijskih rasprava, Prvi jugoslovenski bijenale mladih doneo tadašnjoj jugoslovenskoj likovnoj sceni?

Prvo: umetnost mladih, umetnost onih koji su ponajviše spremni da reaguju na aktuelnosti sveta i umetnosti je dobila svoju institucionalizovanu šansu. Drugo: ostvarena je opsesivna želja organizatora Bijenala da se u vreme potpune zatvorenosti i izolacije uspostave relacije sa svetom. Na Bijenalu je priređena jedna od najznačajnijih izložbi umetnika iz inostranstva u momentu opšte izolacije i zatvorenosti, izložba koja je donela istinski duh novih tendencija u svetskoj umetnosti. Treće: uspostavljene su direktne veze i na "visokostručnom nivou" sa inostranstvom - Pontus Hulten zna za učešće svojih studenata u Vršcu, Serž Fošero piše tekst za katalog vršačke izložbe i posvećuje ga prijatelju Vasku Popi, Akile Bonito Oliva dolazi u Vršac na Bijenale i drži predavanje o aktuelnostima u svetskoj umetnosti, a na pomenutom simpozijumu govore likovni kritičari Katalin Kešeri iz Mađarske, Kamen Balkanski iz Bugarske, Ileana Pintilie iz Rumunije. Nešto kasnije, iste godine, u Vršac će stići i američki postmodernistički filozof Ričard Rorti i održati predavanje O umetnosti i izvorima socijalne kohezije... četvrto: kristalisali su se pojedinačni stavovi jugoslovenskih likovnih kritičara na simpozijumu, gde je postalo sasvim jasno da između oštro suprotstavljenih mišljenja oko teze postmodernova moderna, postoje uslovnosti koje karakterišu specifičnu pluralističku scenu koja se odvijala u okruženju "zatvorenog društva". Peto: Bijenalom se afirmisala i lokalna vršačka umetnička scena koja je pokazala da znatno prevazilazi nivo provincijskog duha, a grad Vršac će se ustanoviti kao značajni punkt ukupne jugoslovenske umetnosti...

Bijenalne izložbe mladih jugoslovenskih stvaralaca će postati okosnica likovnog života Vršca tokom čitave decenije. Prva dva Bijenala je u svojstvu art direktora priredio pisac ovih redova, Bijenale 1998. je održan po konceptijskom ustrojstvu Lidije Merenik a poslednja izložba u protekloj deceniji je postavljena po zamisli Slavka Timotijevića. Svaka od tih izložbi je, naravno, imala svoju specifičnost. Međutim, sve zajedno su pokazale da su utemeljivači vršačkog Bijenala imali pravo - ova izložba je postala objavljivač najaktuelnijih pojava i tendencija. Ona je jugoslovenskoj umetnosti, još uvek lišenoj meritornih izložbenih skupova kojima bi se pratila aktuelna zbivanja, obezbeđivala i održavala periodičnu dinamiku, donosila svežu informaciju.

U "Konkordiji" je tokom devedesetih, naravno, održan čitav niz zanimljivih izložbi. Tako je krajem 1994. godine i tokom 1995. godine, zahvaljujući saradnji "Konkordije" i novosadskog Centra za vizuelnu kulturu "Zlatno oko" priređen interesantan niz specifičnih izložbi radova vojvođanskih umetnika. Među njima su svakako najznačajnije "Jedna postmoderna tema: citat" (Balint, Todorović,



Srebotnjak, Mašić, Živančević), zatim poslednja izložba pseudogrube Verbumprogram (Kulić, Mattioni), performans i predavanje Miroslava Mandića u okviru njegovog mega projekta "Ruža lutanja" te izložba kompjuterski preformulisanih i uobličjenih fotografija Pavla Jovanovića. Svetlana Mladenov je delima Jelenkovića, Markuša i Sfere predstavila savremenu pančevačku umetničku scenu. Neposredno posle prve bijenalske izložbe priređena je i izložba "6+1" na kojoj su se predstavili vršački učesnici tog Bijenala (Biljana Bakaluca, Ana Grabović, Dominika i Danijela Morariu, Vladimir Petrov, Dejan Petrović, Vesna Tokin, te Živko Grozdanić).

Tokom 1995. godine u "Konkordiji" je izlagao i Ilija Šoškić. "Jugoslovenska retrospektiva" ovog umetnika koji već duže godina živi i radi u inostranstvu, gde je stekao internacionalni ugled, pogotovo od vremena sedamdesetih i pokreta "arte povera", unela je u "Konkordiju" i jugoslovensku umetnost devedesetih duh istinskog modernističkog stava. Pisac ovih redova je otvarajući Šoškićevu izložbu rekao: "U prostoru Konkordije Ilija Šoškić je izložio sedam velikih objekata koji jesu vidljivi, konkretizovani i reifikovani oblik jedne mentalne spekulacije. Ovdje se, međutim, nikako ne radi o tautološkom diskursu, nego o postupku u kojem se duhovni sadržaji definišu u plastičku misao.



Izdvojen kao centralni i jedinstven sadržaj izložbe, prezentovani u kristalno čistoj postavci u kojoj je omogućeno posmatraču da ostvari nesmetanu i delotvornu usredsređenost na eksponat, ovi oblici manifestuju Šoškićevo poštovanje forme kao ontološke suštine likovne umetnosti. Uostalom, podatak da su sva dela "korištena" u performansima u kojima je Šoškić poistovećivao praksu u umetnosti sa egzistencijom umetnika, dakle sa sopstvenom egzistencijom, potvrđuje da su ti oblici istinski proživljeni, a da forma nije ništa drugo nego deo čina kojim autor stavlja znak jednakosti između sopstvenog stvaralačkog bića i svog dela.



U aktuelnom trenutku izložba Ilije Šoškića, u vršačkoj Konkordiji, ima izuzetan značaj. Ona je postavljena u momentu kada se u sadašnjem jugoslovenskom okruženju odvija proces reafirmacije modernizma, tačnije modernističkih principa. Tom procesu je potreban stav poput Šoškićevog jer on na ubedljiv i briljantan način prevlađuju sve one tendencije koje proizvode dnevno-politički intoniranu umetnost, kojima je postmodernistička teza o citatima iz istorije umetnosti pretvorena u nekritičko koketiranje sa tradicijom, u njenu zloupotrebu. Ilija Šoškić nam ovom izložbom nudi autentični modernizam, izraz izgrađen i sačuvan životnim ulogom. On je, svojevremeno svesno odbacio postmodernu, prepoznajući je "na licu mesta" - u Rimu - kao projekat politike krupnog kapitala i iz te politike proizašlih interesa. Zbog toga u njegovoj umetnosti nema iskustva postmodernizma, koje se poput sudbinske neminovnosti, provlači u aktuelnoj diskretnoj obnovi modernizma u našoj savremenoj umetnosti. Šoškićev modernizam je autentičan, a jedina sudbinska neminovnost u njegovim delima jeste njegova vlastita sudbina, njegova biografija, njegov život, njegov kreativni duh i njegova umetnost."

Izložba "Energije" okupila je grupu vojvođanskih umetnika koji su, sredinom devedesetih godina, stvarali dela koja su uverljivo govorila sopstvenim konceptualnim i formalnim potencijalima, dela monumentalnih dimenzija i snage, ostvarenja koja su posedovala svoj izraziti personalitet. (Učesnici: Igor Antić, Biljana Bakaluca, Milan Grahovac, Živko Grozdanić, Aleksandar Davić, Grupa Ex nihilo, Dragan Jelenković, Slobodan Knežević, Slobodan Kojić, Ratimir Kulić, Olivera Marić, Dragan Miletić, Milica Mrđa Kuzmanov, Zoran Pantelić, Dragan Rakić, Zvonimir Santrač, Szombathy Balint, Rastislav Škulec i Dragomir Ugren. Autor izložbe: Sava Stepanov) Duh neekspresionizma i racionalizma koji je tokom devedesetih zavladao aktuelnom vojvođanskom

scenom, doneo je iskaze snažnih i promišljenih razloga. Takva umetnost je ponudila vlastiti recept za prevladavanje opšteg osećanja epohalne krize. Umetnik se ne suprotstavlja, on se ne buni već nastoji da bude delotvoran i konstruktivan, te da tako sebi i svom delu obezbedi dignitet. On je, kako to piše Denegri, "integrirani umetnik čiji cilj nije izdvajanje i iskakanje iz sistema nego, naprotiv, težnja za ostvarenjem jačeg mesta unutar sistema". Umetnik nastoji da kao "stručnjak i specijalista u području umetnosti" ostvari napomene i poruke koje će imati svoju validnost. Zbog toga je usredsređenost na ontološku čistotu dela izuzetno značajan deo ukupne umetničke strategije jer



samo autentični plastični iskaz ima svoju delotvornost. Veoma često, da bi doprinali sugestiji sopstvenog dela, da bi potencirali energiju izraza ovi umetnici potežu za formiranjem monumentalnih ostvarenja.

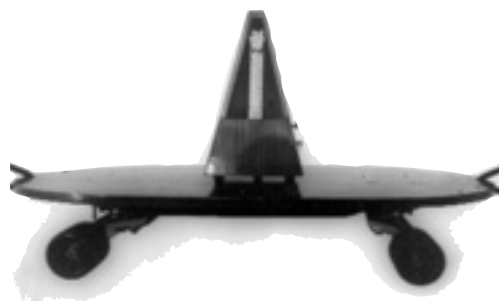
Treba ukazati i na odluku autora izložbe da postavku formira tako da ona bude dosledna posledica prakse. Pokazalo se da je tokom devedesetih u likovnoj umetnosti u Vojvodini ostvaren izuzetan duhovni potencijal ispunjen modernističkim konceptualnim postavkama primerenih vremenu i "umetnosti devedesetih". Istovremeno, to je duhovni potencijal koji se odlučno i drastično konfrontirao onim tendencijama koje su aktuelnu jugoslovensku umetnost zapućivale ka vanumetničkim konceptima izazvanim (dnevno)političkim zbivanjima. Zapravo, radi se o umetnosti i umetnicima koji su se sugestivno suprotstavili težnjama da se glorifikuju mitsko i nacionalno, te da se, manje ili više metaforički, verifikuje društveni "status quo", te da se tako, u krajnjem slučaju, potvrdi jedan politički koncept.

Među akterima izložbe "Energije" ponajviše je predstavnika geometrije, konstruktivizma, monohromije, minimalizma. Takvi koncepti upućuju na suštinski princip autentičnog plastičkog



dejtva dela. Taj plasticitet, na izvestan način, priziva osnovne principe istorijskog neoplasticizma, preporučujući umetnički iskaz kao preporuku da se stvarnosti nametnu red, sklad i harmonija. U jugoslovenskom velikom metežu tokom devedesetih godina, takva su dela donosila uverenje da je moguće, bar na jedan duhovni način, prevazići osećanje epohalne krize, osećanje ugroženosti i frustriranosti.

Izuzetnog značaja je i izložba koju su, maja 1997. godine, zajednički postavili i primerili prostoru "Konkordije" Dragomir Ugren i Neša Paripović, zapaženi akteri jugoslovenske likovne scene tokom devedesetih godina dvadesetog veka. Povodom te izložbe Miško Šuvaković je konstatovao: "Paralelne postavke Paripovićevih i Ugrenovih radova u vršačkoj Konkordiji su dva različita razrešenja i vrhunca umetnosti devedesetih, 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, proporcije i fenomena, a Ugren zastupa empirijske i optičke specijalizacije u samom središtu slikarstva kao istorije, kao sveta i kao fenomena umetnosti." Ono što je bila specifičnost ove izložbene postavke jeste da su oba autora radeći "in situ" iznalazili potpuno specifična i potpuno personalna rešenja. Šuvaković čak, povodom ovih radova, govori o statusu remek dela, čak problematizuje njegov ugled u sredini u kojoj je nastalo, razmatrajući "Kako umetnik telesno, psihološki, duhovno, konceptualno, optički i vizuelno može da izdrži veliko i monumentalno delo, odnosno, kako se monumentalno delo kon-





frontira kulturi koja prihvata i verifikuje umetnost upravo suprotno".

Izložba "Prestupničke forme devedesetih" priređena je u Konkordiji tokom maja i juna 1998. godine. Ova izložba je, kako to konstatuje Denegri poslednja u jednom konceptijskom nizu kojima su Šuvaković i on razmatrali karakteristične aspekte domaće umetnosti tokom devedesetih godina. Taj niz je započet ciklusom izložbi "Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma", 1995. godine u Centru za vizuelnu kulturu Zlatno oko u Novom Sadu. Potom slede dve beogradske izložbe priređene 1996. godine: "Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija" (Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić") i "Retoričke figure devedesetih" (Galerija Doma omladine). Osnovna teza vršačke izložbe "Prestupničke forme devedesetih", s podnaslovom "Postmoderna i avangarda na kraju XX veka", poziva se na pojam prestup/transgresija, čija se filozofska podloga nalazi kod Žorža Bataja, sadržana je u njenom podnaslovu, dakle na relaciji postmoderna-avangarda. Šuvaković piše: "U tom smislu su, dakle, prestupničke i (kao) avangardne one strategije koje su kosmopolitske, internacionalne ili transnacionalne u ksenofobičnoj kulturi, ali i one strategije koje štafelajnoj slici prizora suprotstavljaju drastičnu materijalnu konfiguraciju koja se širi kroz različite sisteme izražavanja". Denegri konstatuje: "Osim toga, predlog da se posle negativnih konotacija koje je pojam avangarda posedovao u klimi postmoderne, taj pojam i suština njegovog značenja uvedu u optičaj kritičkih rasprava o umetnosti devedesetih mogu nači direktne duhovne, ideološke i jezičke (a u pojedinim slučajevima i direktne personalne) spone učesnika "Prestupničkih formi devedesetih" sa osobinama nove (postobjektivne, konceptualne, multimedijalne) umetnosti sedamdesetih kao onih radikalnih pojava za koje je u kritičkom žargonu bio uveden i upotrebljen pojam "druga linija". (Izlagači: Antić, Apostolović, Bogdanović, Dah teatar. Damnjani, Dimitrijević, Grozdanić, Kulić, Paripović, Peladić, Pilipović, Radojčić,



Racković, Ristovski, Santrač, Szombathy, Todosijević, Todorović, Ugren, Vauda, Vujačić. U postavci ove izložbe postavljena su dva omaža Filu Filipoviću i Slavku Matkoviću - koji su funkcionalno pomogli osnovnu tezu autora izložbe. Autori: Miško Šuvaković, Jerko Denegri.)

Iste godine priređen je Treći jugoslovenski bijenale mladih (Art direktor Lidija Merenik) po principu "pozivnog konkursa" na kojem su učestvovali najmlađi jugoslovenski stvaraoči. To je ovoj izložbi dalo izuzetnu svežinu a inovatno u odnosu na predhodne izložbe je bila dominacija novih medijskih postupaka (instalacije, video projekcije) uz retku primenu klasičnih disciplina slikarstva i skulpture. Sasvim otvoren po koncepciji ali i po "upotrebljenim" medijskim mogućnostima bio je i četvrti jugoslovenski bijenale mladih (Art direktor Slavko Timotijević), poslednji održan u jednoj uzbuđljivoj deceniji.

Tako se, na određen način u vršačkoj priči o devedesetim godinama, krug zatvorio. Jer, od Prvog bijenala mladih i uzbuđljivih simpozijumskih rasprava na temu "Moderna posle postmoderne?" preko bijenalskih izložbi i nekoliko izuzetno značajnih samostalnih nastupa (Mandić, Šoškić, Prodanović, Ugren i Paripović, Grozdanić) do "Prestupničkih formi devedesetih" u Konkordiji je plamsao duh obnovljenih modernističkih tendencija koji je, svakako, obeležio svojim vitalizmom oplemenjenu umetnost poslednje decenije dvadesetog veka. Zagovornici neke nove moderne su se zapravo borili protiv ksenofobične zatvorenosti a praksa je, na samom kraju decenije, pokazala da su upravo ti umetnici imali intuiciju te da su anticipirali one društveno-političke promene do kojih je tokom oktobra 2000. godine konačno i došlo, do promena kojima se jedno zatvoreno društvo otvorilo prema svetu i prema njegovim univerzalnim vrednostima.

Krajem osamdesetih i početkom devedesetih godi-



na vršački likovni život obeležen je tradicionalizmom tipičnim za gradove i mesta izvan velikih kulturnih centara. Vršački umetnici redovno učestvuju na izložbama Udruženja likovnih umetnika Vojvodine, priređuju se svakogodišnji saloni, po koja samostalna izložba. U gradu tih godina ne deluje ni jedna galerija koja bi konceptijski bila određena prema aktuelnostima u jugoslovenskim likovnim zbivanjima. Izložbe se povremeno priređuju u Narodnom muzeju ili u Galeriji Književne opštine Vršac, uglavnom kao "prateći" program dinamičnih književnih programa. Takvom situacijom vladaju umetnici kontinuiteta, slikari koji svoje stavove obrazlažu slikarstvima u kojima su promene spore, teško vidljive, zanemarive. To je vršačku scenu činilo tromom i pomalo nezanimljivom.

Situacija se drastično menja tokom poznijeg početka devedesetih. Igram sudbine u grad pod Bregom se vraćaju likovni stvaraoči koji su svoju afirmaciju stekli izvan zavičajnog prostora. U Vršac se početkom devedesetih vraća Živko Grozdanić. On je Akademiju likovni umetnosti okončao u Sarajevu a u tom gradu je stekao jugoslovensku afirmaciju učesćem na izložbama poput Dokumenta u Sarajevu, nastupima sa sarajevskom Grupom Zvono, te zapaženim učestvovanjem na Bijenalu mladih u Rijeci. Iz Sarajeva Grozdanić se preselio na Hvar i tamo priredio nekoliko zapaženih izložbenih nastupa. Sarajevski đak je i Nikola Caran, koji je grafiku diplomirao kod izuzetnog grafičkog majstora i umetnika Dževada Hoza. Posle okončanih studija on se vraća u Vršac kao formirani umetnik izuzetnog, sasvim savremenog senzibiliteta. Ranih devedesetih u Vršac iz Zagreba dolazi i Zvonimir Santrač, umetnik koji se školovao u Zagrebu. Tu je okončao Akademiju a potom je postdiplomske studije završio majstorskoj radionici Ljube Ivančića. Santrač je umetnik zanimljive reputacije u miljeu hrvatske i jugoslovenske "umetnosti osamdesetih", miljenik zagrebačke ali i beogradske avangardne kritike, dobitnik nekoliko značajnih nagrada (Zagrebački salon, Sedam sekretara SKOJ-a...), umetnik koji je, u jednom trenutku, dospao do vrhunskih njujorških galerij-





skih institucija. No, sudbina se poigrala s ovim umetnikom. Njegov post-zagrebački boravak u Vršcu je dugo vremena proticao van umetnosti da bi početkom devedesetih bio mobilisan i prebačen na slavonsko ratište gde biva teško ranjen. Tek potom Zvonimir Santrač se ponovo vraća stvaralaštvu, likovnom i društvenom angažmanu. Njegov brat, Zdravko Santrač je tokom sedamdesetih i osamdesetih među beogradskim mladim avangardistima, potom se otiskuje u Nemačku gde na znanj diseldorfskoj Akademiji studira u klasi Gintera Ukera, jednog od najznačajnijih predstavnika evropskog minimalizma. Posle Dizeldorfa Zdravko Santrač će se preseliti u Švajcarsku gde će njegova stvaralačka aktivnost biti svedena na najmanju moguću meru. Početkom devedesetih on je ponovo u Vršcu gde slika izuzetno interesantnu, a za vojvođanske likovne prilike i vrlo značajnu, seriju pročišćenih geometrijskih slika. Posebno je interesantna ličnost Miroslava Pavlovića, slikara koji se vaspitavao na Akademiji lepih umetnosti u Bukureštu a potom je živeo i radio u skandinavskim zemljama (Norveška, Švedska, Danska) i SAD. U Vršac se vraća sredinom devedesetih, dolazi kao formirana stvaralačka ličnost sa jasnim, konceptualno pročišćenim geometrizmom i minimalizmom. Interesantno je, da slikari poput Milana Blanuše i Dragomira Ugrena, tokom devedesetih intenziviraju svoju vezu sa Vršcem. Posebno je specifična Blanušina uloga u vršačkom miljeu jer se na njegovoj klasi na novosadskoj Akademiji umetnosti



vaspitavaju mladi i novi vršački stvaraoci... Tokom devedesetih, ponosen opštom poletnom atmosferom, posle više godina neizlaganja, reaktivira se i Petar Lolić, autodidakt, član ULUV-a, čiji senzibilni geometrizam specifično konstituisan u "radovima na papiru" izdvaja njegov opus iz konteksta vršačke likovne situacije. Tomislav Suhecki svojim ekspresionističkim slikarstvom i izrazitom gestualnošću, krajem osamdesetih i početkom devedesetih godina stiže zavidan jugoslovenski ugled... Intersantni su dometi Jovana Kokotovića, takođe autodidakta, čije slike monumentalnog formata i izrazitog ekspresionizma anticipiraju duh vremena devedesetih... Takva pluralistička atmosfera i, odjednom dinamizovana scena, doprineli su da se u Vršac vraćaju mladi umetnici sa studija - Vesna Tokin, Biljana Bakaluca, sestre Dominika i Danijela Morariu, Goran Despotovski dolaze sa novosadske Akademije umetnosti i u Vršcu nastavljaju svoje stvaralačke avanture, bez osećanja frustracije i sindroma provincije... No, nisu samo nabrojani umetnici relevantni akteri ukupne vršačke scene. Na prvom Bijenalu mladih od Vršćana su učestvovali još Ana Grabović, Vladimir Petrov, Dejan Petrović a u likovnim zbivanjima su bili zanimljivi specifični crtački koncepti Javora Rašajskog, Dragoljuba Stanojeva, Aleksandra Bogdanovića...

Ključni događaji "internog" likovnog života u Vršcu tokom devedesetih su tri samostalne izložbe Živka Grozdanića (1991, 1995, 2000.), mega projekat Zvonimira Santrača "Balkanski voz sudbine" (1996.), izložbe Miroslava Pavlovića (1996. i 1999.), Tomislava Suheckog (1997.), Petra Lolića (1998.), Jovana Kokotovića (1999.), Biljane

Bakaluca (2000.), Gorana Despotovskog (2000.), te video nastupi Vesne Tokin... Posebnost vršačkog umetničkog miljea svakako predstavlja strip časopis "Patagonija", jedna od najznačajnijih strip publikacija u nas. Wostok, Grabovski, Aleksandar Zograf, Redžić, Dima i ostali autori, napravili su poseban prodor na jugoslovensku strip scenu a njihov alternativni "crni strip" je veoma često nailazio na brojna priznanja u inostranstvu. U samom Vršcu striperi su priredili nekoliko izložbi a ona koja je postavljena povodom Drugog jugoslovenskog bijenala mladih predstavljala je istinski događaj, pravo osveženje za, inače dinamičnu, strip scenu. No, još je interesantnije konstatovati da su se upravo tom izložbom, baš kao i promocijom video-stripa Vesne Tokin te atraktivnom ambijentalizacijom stripa koju je postavio Živko Grozdanić, vršački striperi kvalitativno uključili u likovni dinamizam vršačke likovne scene.

Na pomenutim izložbama vršački autori su se potvrđivali kao snažne stvaralačke ličnosti, kao umetnici jasno definisanih i realizovanih stavova, kao autori sposobni da stvaralački reaguju na impulse sveta i vremena. Ono što je još značajnije - sve te izložbe su se skladno uklopile i izdržale nivo i koncepte velikih izložbenih postavki u Konkordiji na kojima su prezentovani vrhunski dometi aktuelne vojvođanske i jugoslovenske produkcije. Sve je to potvrdilo visoke domete likovne umetnosti u ovom gradu. Zato je tokom devedesetih Vršac transformisan od jedne provincijske sredine u pravi centar likovnih dešavanja, u mesto u kojem su se promovisale nove tendencije, mesto u kojem se umetnost potvrđivala kao značajna činjenica ukupne kulture.

Zahvaljujući entuzijastima, stručnjacima a ponajviše likovnim stvaraocima "vršačka kulturna inicijativa" je ispunila svoje namere. Ono što je najvažnije i najdragocenije u toj inicijativi je da, svih tih godina, u Vršcu plamteo duh diskretno obnavljanog modernizma, duh one umetnosti koja je nastojala da sačuva sopstvenu čistotu, sopstvene ontološke karakteristike i sopstveni dignitet ali i da demijurški reaguje na impulse sveta i vremena u kome je nastajala te da pruži "recept" za dostojanstveno duhovno prevazilaženje i preživljavanje epohalne krize u kojoj smo se našli tokom te nesretne poslednje decenije dvadesetog veka.



VIZUELNI INŽINJERING BILJANE BAKALUCE

U vojvođanski likovni život Biljana Bakaluca se uključuje tokom prve polovine devedesetih godina. To je vreme kada, u izuzetno dramatičnim uslovima, jugoslovenska umetnost pokušava da sačuva svoj dignitet. Tih godina javljaju se tendencije kojima se, usred jedne razvijene postmodernističke atmosfere, obnavljaju principi modernizma, oni principi koji umetnosti obezbeđuju vitalitet i mogućnost razvoja. Svojim prvim nastupima, još kao student na odseku slikarstva kod profesora Milana Blanuše na novosadskoj Akademiji umetnosti, Biljana Bakaluca nije najavljivala svoju sklonost ka takvim tendencijama - njeni crteži su još uvek pod snažnim uticajem školskog ateljea a ekspresivitet linije je njihovo glavno obeležje. Uverljivost linijskog iskaza na tim crtežima je svedočila o neospornom talentu ali se, istovremeno, potvrđivalo da je reč o mladom umetniku koji traga za svojim temama i svojim svetom. Traganje je, potom, nastavljeno i u drugim medijskim mogućnostima, prihvaćenim pod uticajem profesorice Bogdanke Poznanović, jedne od najznačajnijih ličnosti tzv. nove umetničke prakse iz sedamdesetih godina. Ubrzo potom začinju se promene u njenom stvaralačkom mišljenju. Na Prvom jugoslovenskom likovnom bijenalu mladih 1994. godine u vršačkoj Konkordiji, Biljana Bakaluca se predstavlja video instalacijom. Sadržaj te instalacije je posvećen egzistencijalističkoj brizi za čoveka i njegovu sudbinu - prostornom konstrukcijom veoma bliskoj nekim glavnim tendencijama u "proširenom polju skulpture" iz tih ranih devedesetih godina, te jezikom videa i televizijske slike - umetnica je najavila svoju otvorenost za istraživačke i nekonvencionalne stvaralačke postupke. Video projektom umetnica se predstavila i na još jednoj izložbi u Konkordiji. Iste te 1994. godine, kada su zasebno izlagali vršački učesnici Prvog jugoslovenskog likovnog bijenala mladih (Biljana Bakaluca, Ana Grabović, Vladimir Petrov, Dejan Petrović, Vesna Tokin, sestre Morariu). Na taj način, Biljana Bakaluca je dotakla atmosferu tehničke slike ali i atmosferu tehnostetske umetnosti. Tim svojim "bijenalskim" radovima mlada umetnica je objavila svoju sposobnost da stvaralački reaguje na aktuelne impulse sveta i umetnosti.

Samostalna izložba u Likovnom salonu Tribine mladih u Novom Sadu je bila zamišljena i realizovana kao instalacija u prostoru galerije. Niz čeličnih, različito ali postupno dimenzioniranih, prstenova od fino legiranog nerđajućeg čelika postavljeni su u dobro odmerenim odnosima (okačeni na tanke žice) tako da su funkcionalno markirali pravilni geometrizam prostora Salona. Kako je to zapazio Lazar Simonović, pisac teksta u katalogu te izložbe, Biljana Bakaluca se bavila "binarnim inženjeringom koji je u neku ruku u osnovi ovog dela ali i razmišljanja". Iako se radilo o definisanoj estetskoj situaciji, o delu koje je svojim odnosima upućivalo na određeni harmonijski sklop, ovde je naglašenija ona značajka koja upućuje posmatrača da o radu razmišlja kao o objektu primarne prostorne strukture koja ne poseduje ništa drugo nego maksimum materijalne, optičke i prostorne izražajnosti, koja nije optereće-

na nikakvim dodatnim sadržinskim ili metaforičkim porukama. Ova instalacija je, zapravo, stvar po sebi i kao takva ona reprezentuje upravo to što jeste, odnosno, to što je umetnik odlučio da ona jeste. Delo je ostvareno po inženjerskim principima: ono je koncipirano za umetnost, urađen je projekat, napravljen je precizan proračun (kako tehnički kojim se služe izvođači, tako i proračun odnosa svih elemenata po kojem se instalacija raspoređuje i postavlja), potom su izrađeni nacrti i specijalni plan za izvođenje, da bi, konačno, sve bilo realizovano u mašinskoj radionici industrijskim načinom. Instalacija-objekat više ne nudi nikakvu ekspresiju nego je umetnikova ambicija ostvarena samim postojanjem tog dela u prostoru a time je, za posmatrača, ostvarena mogućnost prepoznavanja svih mogućih efekata koje jedan ovakav umetnički produkt poseduje - pre svega kao proizvod vremena u kome je nastalo, kao vizuelni efekat, kao dejstvo odabranog materijala, konačno kao instalacija koja je, kako bi to rekao Miško Šuvaković, "ambijent koji se otvara za potencijalni ritual znaka".

Istu ovu instalaciju Biljana Bakaluca je postavila, u sasvim drugačijim prostornim uslovima, i na izložbi "Energije" u Vršcu. Tu, u saglasju sa serijskom skulpturom Dragana Jelenkovića (sa kojom je bila postavljena u istom prostoru), ova instalacija je još ubedljivije potvrdila svoju "tehnostrukturnost". Njena formalistička pročišćenost i njen naglašeno minimalistički status je sasvim jasno upućivao na to da se, između ostalog, umetnica bavila i autorefleksivnim problemima same umetnosti, pre svega, preformulacijom izražajnih mogućnosti u domenu forme, materijala i prostora. Preispitujući osnovni trijadni odnos skulpture, iako potpuno udaljena od nje i njene konstitucije, Bakaluca se, u ovom radu, bavila problemima modernizma i na taj način, u sveprisutnoj atmosferi postmodernističkog zanosa, pridružila se onim umetnicima koji su, tokom devedesetih,

usred dominacije principa destrukcije koji je vladao jugoslovenskim društvom (rat, inflacija, embargo, zatvorenost) usvojili princip konstrukcije i obnavljali one modernističke arganovske stavove o projektu koji umetnosti daju vitalitet i otvaraju nove mogućnosti. To je, uostalom, primetio i Simonović u svom tekstu konstatujući: "Na kraju, umesto zaključka, najverovatnije da nećemo pogrešiti ako kažemo da izvedeni ogled Biljana Bakaluca predstavlja pomak u zahvatima iz domaće ambijentalne i procesualne prakse. Ovde se radi o prevazilaženju danas toliko prisutnog balasta pseudo arhe i operiše se izvornim principima i jezikom pune moderne".

Takav stav Biljana Bakaluca će potvrditi i na još nekim svojim izložbenim nastupima. U Galeriji Centra za vizuelnu kulturu Zlatno oko u Novom Sadu, tokom aprila i maja 1996. godine, priređen je ciklus izložbi pod naslovom Tendencije devedesetih: diskretni modernizam. Biljana izlaže u postavci naslovljenoj Sklika: materija, (zajedno sa Ratomirom Kulićem, Mirjanom Subotin Nikolić, Oliverom Marić i Višnjom Petrović). Tako se Bakaluca našla među onim vojvođanskim autorima koji su veoma bliski atmosferi obnovljenog modernizma, autorima koji teže racionalističkom obliku, svedenoj formi, neekspresionizmu i osnaženoj konceptualnoj podlozi dela. I njena slika je imala upravo takva obeležja - radilo se o višočlanoj slici, o poliptihu, o slici u kojoj je pozornost umetnika koncentrisana na problematiku pikturalne površine. Geometrijska forma kao način organizovanja lica slike primenjena je i u formiranju formata jer je umetnica na nekoliko mesta neočekivano isecala detalje slike remeteći ponavljajući princip vertikalne podeljenosti površina. Sve to je učinilo da se slika, skoro monohromatski bojena nijansama plave, doima i kao prostorna pikturalna struktura, kao slika - predmet. Geometrizam kompozicijskog rešenja jasno je naglašavao racionalizam ali je zato površina slike



materijalizovana (na već bojenu površinu su lep-
ljeni providni paus papiri koji su se vitoperili,
guverirali i stvarali reljefnu igru) a ta materijaliza-
cija je, naravno, ostvarivala određene taktičke
kvalitete. Tako je Bakaluca uspela da u jedan, u
principu, racionalistički geometrijski iskaz unese
ponešto od sopstvene osećajnosti i ekspresije.
Međutim, u tekstu koji je priložila za katalog ove
izložbe, umetnica jasno potencira svoj racionalis-
tički i pomalo spekulativni odnos prema svom
delu. Ona piše: "Kondenzujući prostor došla sam
do priče o posmatranju planova u jednoj ravni po
formuli $a \times b$, ne odstupajući od gradiranja
osnovnog izvedenog oblika - drvene ploče.
Teorijski dovodeći neke prostorne situacije u nivo
ravni objašnjava se i pojava mogućeg tempo-
ralnog faktora. U tom slučaju ne treba izostaviti ni
priču o Euklidovom tumačenju ravni iz razloga što
je sam prohjekat po relativno strogom principu
izračunavanja (ravan na ravan, zatim 1/2 ravni,
1/4 ravni) uticao na stvaranje pretpostavljene
receptije pikturne površine". Ta spekulativna

pročišćenost i proračunatost došla je izražaja i u
pikturalnoj instalaciji koju je Biljana Bakaluca izla-
gala na Drugom jugoslovenskom bijenalu mladih u
Vršcu, 1966. godine. Jednostavne geometrijski
potpuno definisane i monohromijske površine,
postavljene su u određenom odnosu na površinu
zida. Dejstvo takve instalacije je prevashodno
vizuelnog karaktera ("Vizuelno iskustvo moderniz-
ma je izrazito optičkog karaktera", pisala je
Rozalind Kraus!) a osim toga ovim radom se, još
eklatantnije nego u onom koji je izlagan u Galeriji
Zlatno oko, problematizuje površina kao autentič-
na osobenost pikturnog medija, osobina koju
slikarstvo ne deli ni sa jednom drugom umet-
nošću. Osim toga, ova pikturna instalacija je,
istovremeno i naslikana i napravljena te takva
slika na jedan eklatantan način postaje novi,
sasvim zaseban predmet.

Biljana Bakaluca je mlad autor. Njena stvaralačka
avantura je započela još u vreme studiranja na
novosadskoj Akademiji umetnosti. Pod uticajem

profesora Milana Blanuše i Bogdanke Poznanović
mlada umetnica je stekla određene afinitete i
shvatanja koji su vrlo brzo došli do izražaja u njen-
im prvim nastupima - Biljana je prihvatila status
klasične slike i sve njene manifestacije ali je ubrzo
zatim pokazala interesovanje i spremnost za
istraživanje, za nekonvencionalni pristup slici ali i
drugim medijima. Iz te dve opredeljenosti umetni-
ca je došla do jednog, sada bi se već moglo reći -
samosvojnog izraza. To, uostalom, nije ostalo
nezapaženo te se Biljana Bakaluca našla među
izlagačima nekoliko izuzetno značajnih izložbi na
kojima je sagledavana najaktuelnija jugoslovenska
likovna scena (obe izložbe vršačkog Bijenala
mladih, Energije, Tendencije devedesetih: diskret-
ni modernizam, Yu paleta mladih 97) a na kojima
se predstavila kao punopravni učesnik tih zbiva-
nja, kao autor koji je učestvovao u obnavljanju
modernističkih principa, onih principa koji
podrazumevaju obnoviteljski duh i nove
mogućnosti izraza.

PRIKAZI

FORMA KAO MEHANIZAM

O konstruktivizmu u delu Miroslava Pavlovića

U proleće 1997. godine, u prostranim galerijskim
prostorijama Konkordije, velikom retrospektivnom
izložbom, vršačkoj i jugoslovenskoj publici pred-
stavio se slikar Miroslav Pavlović. Ovaj umetnik je,
iako Vrščanin, skoro potpuno nepoznat našoj
javnosti. Pavlović je, zapravo, odsustvovao iz
jugoslovenske umetnosti a čitav njegov likovni
opus, celovit i koncepcijski potpuno određen, nas-
tajao je na raznim meridijanima, od Rumunije gde
se školovao, preko Skandinavije, pa sve do
Amerike u kojoj je, jedno vreme, živeo i izlagao.

Pavlovićevo pojavljivanje je donelo puno izne-
nađenja, jer, radilo se o izložbi koja je dozvo-
ljavala kompletan uvid u proces formiranja jednog
stvaralačkog stava koji, osamdesetih i ranih
devedesetih godina kada je nastajao, u
jugoslovenskom slikarstvu nije imao mnogo
zagovornika. Geometrija, minimalizam,
monohromija, (neo)konstruktivizam - glavne su
karakteristike ovog opusa. Svakako je izuzetno
interesantna činjenica da se opus Miroslava
Pavlovića pojavio baš u Konkordiji, tokom druge
polovine devedesetih godina - dakle, na mestu u
kojem se u jugoslovenskim likovnim prostorima
začela, rasplamsala i povrdila teza o moderni-
zmu posle postmoderne. Svojim neekspresionis-
tičkim iskazom, svojom brigom za problematiku
pikturalne površine, analitičkim pristupom auten-
tičnim problemima slike i njenog smisla, Pavlović
se našao u nenadanoj situaciji da svojim delom
učestvuje u rasplamsaloj raspravi (u čijoj inicijaciji
nije čak ni prisustvovao!), doprinoseći onim
stavovima koji zagovaraju evolutivni karakter mo-
dernizma i arganovsku ideju projekta.

Svoju stvaralačku avanturu Miroslav Pavlović
počinje već na studijama na Institutu lepih umet-
nosti u Bukureštu, u periodu od 1974. do 1978.
godine. Tu je okončao i poslediplomske studije
koje završava 1980. godine. Profesori su mu

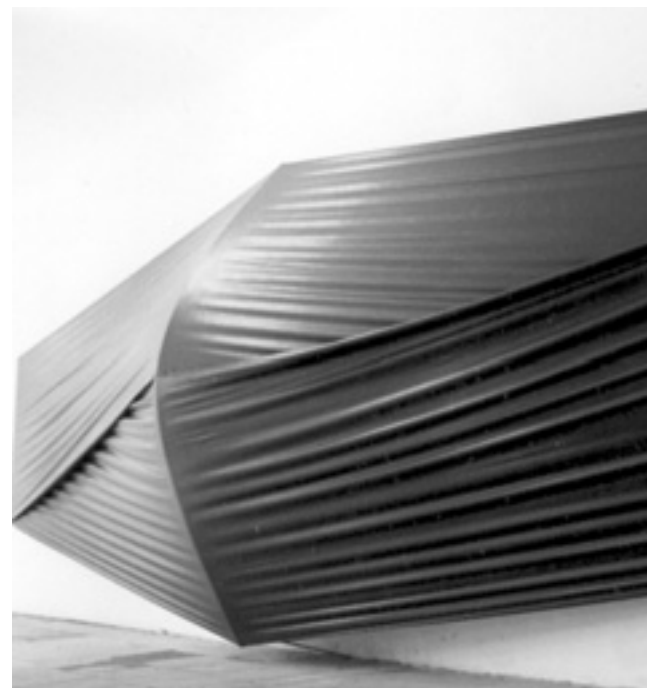
iskusni rumunski pedagozi Blendea, Šaru, Kračun,
dosledni predstavnici jednog čvrstog školskog si-
stema u kojem studenti dobijaju izuzetno solidne
osnove za dalji samostalan rad. Okončavši studije
Pavlović počinje intenzivno da stvara. Uključuje se
u umetnički život u Rumuniji apstrakcijskim slika-
ma u kojima se potpuno oslanja na autentičnost i
izražajnu snagu likovnih elemenata kao primarnih
značajki slike. Njegova tadašnja paleta ima širok
registar boja - od izrazito pastelnog kolorita do
snažnih, drastično i ekspresivno suprotstavljenih
bojenih vrednosti. Takvo slikarstvo je naišlo na
izuzetno povoljne reakcije rumunske kritike a o
Pavlovićevim slikama, tokom 1980. godine, pišu
Magda Karneći, Marius Dilievici, Vasile Grigore,
Georgi Šaru, Raul Šorban...

Već 1981. godine, započinje Pavlovićeva velika
životna avantura. Iz Rumunije odlazi za
Skandinaviju, boravi i radi u Švedskoj, Norveškoj i
Danskoj. Kritika prati njegov rad. Švedski Istoričar
i kritičar umetnosti Tedi Brunius je opčinjen kolori-
tom na Pavlovićevim slikama. On piše: "Kolorit
slika Miroslava Pavlovića je veoma atraktivan, od
blage, takoreći nežne, mešavine boja pa sve do
punog kontrasta kojim ispunjava površinu neuo-
bičajenom živošću, iz koje proističu spontanost i
impulsivnost". Kritičar danskog lista "Berlingske
Tidende" Virtušed Rasmusen, povodom
Pavlovićevog izlaganja u Kopenhagenu 1983.
godine, piše: "Za Pavlovića je slikanje igra a inter-
pretacija realnosti je sekundarnog karaktera. Za
njega je boja najvažniji element slike a plamteće
boje su važnije od linije i crteža. Umetnik se pribor-
java dekotativnosti - te zbog toga ishodi u suprot-
nost, stalno preispituje, isprobava i proverava
svoju snagu".

Ubrzo će Miroslav Pavlović, sa punio dobrih pre-
poruka, otići u Ameriku i tamo nastaviti svoj rad.
Stiže do najpoznatijih kritičara, galerista, umetni-

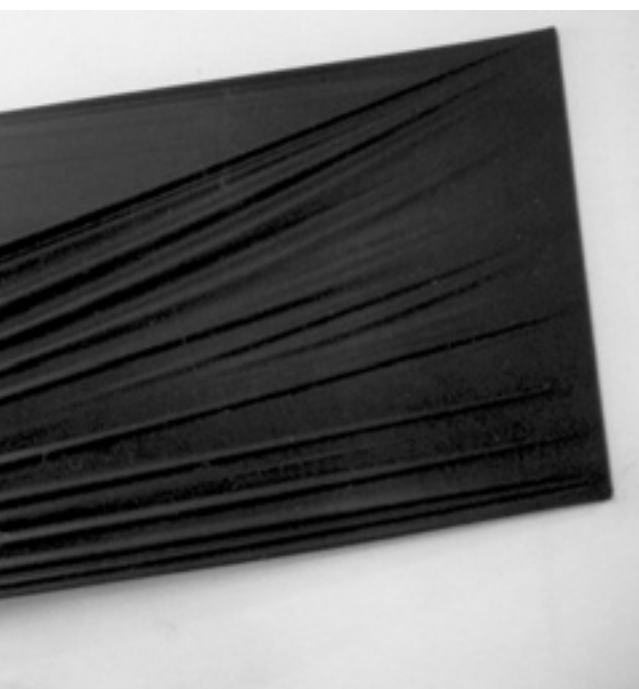
ka... Ipak, Pavlović se tokom devedesetih vraća u
Jugoslaviju a izložba u Konkordiji ga premijerno
predstavlja jugoslovenskoj likovnoj javnosti.

Pavlovićeva vršačka izložbena prezentacija obu-
hvatila je korpus slika i pikturnih objekata koji ga
predstavljaju kao autora izrazito racionalističkog
shvatanja slike. Taj racionalizam je začat tokom
ranih osamdesetih godina u seriji slika u kojima se
njegov koloristički, lirski ekspresionizam
geometrize, kada se latentni gestualizam "disci-
plinuje", kada linija postaje armatura slike i kada
se njome opređuju prostori za boju, za bojene
plohe... Takva pikturna konstitucija, zapravo,



objavljuje izmenjen odnos prema slici - Pavlovićeva lirska apstrakcija iz predhodnog postbukureštanskog perioda bila je ukorenjena u jednom tradicionalističkom shvatanju pikturalnosti kojima se slikom istražuju subjektivistički prostori umetnikovog bića, shvatanju koje je razvijeno na bukureštanskoj školi, a njegove racionalistički geometrizirane slike nagoveštavaju umetnikovo bavljenje prostorom slike kao zasebnim, konkretnim likovnim problemom. Naravno, za Pavlovića je, tih ranih osamdesetih, prostor slike prostor površine, ravnine, prostor lišen svih drugih sadržaja (deskriptivskih, asocijativnih, ekspresivnih) koji bi skretali pozornost sa činjenice da je površina kao problem autentično pikturalni fenomen koji slikarstvo ne deli sa ni jednom drugom umetnošću ili vizuelnim medijem. U Pavlovićevom slučaju dostignuće tog i takvog stanja slike je imalo snagu svojevrstog "pročišćenja": umetniku je postalo važno da slika postaje zaseban, samosvojan predmet koji ne govori o svetu druge vrste već samo o tome šta taj predmet (slika) zapravo jeste, ili, kako je sam autor zapisao "ne predstavlja formu koju poseduje već sam mehanizam iste".

Posle tog perioda, posle ustanovljenja takvog stava, Pavlović se kreće ka još drastičnijem opredmećivanju svega što ima bilo kakvo obeležje pikturalnosti - centralno mesto zauzima neekspresivizirana, monohromijska površina slike. Ubrzo se polje slike "proširuje" ukomponovanjem gabarita rama kao punopravnog elementa plastičkog rešenja. Isto tako, ono što bi moglo biti linija kao likovni element u slici, linija kao apstraktna kategorija, u ovom opusu se materijalizuje, postvaruje tako što se preko platna, ili nad njegovom površinom, zatežu monohromijski obojene žice i metalne lajsne te Pavlovićeva slika iskoračuje u prostor... Stvara se jedna konkretna (neo)konstruktivistička situacija čije je poreklo, ne skulptorsko, već slikarsko. Ovde, dakako, više nije reč samo o pikturalnim tvorevinama nego o objektima koji su izrasli iz slike. Plastička čistota, preglednost, logičan red u osnovi su umetnikove ideje a celokupna konstrukcija ima jasno vidljiv koncept mentalnog porekla.



U ovom opusu postoji jedno duhovno srodstvo i bliska svest sa idejama neoplasticizma (Mondrijan), konkretizma (Duisburg) i američkog minimalizma (Džad, Le Vit, Andre). Sa prvim ga povezuje sklonost ka redu i harmoniji kao osnovnoj plastičkoj ideji ali i kao "umetničkoj poruci", sa drugim ubeđenje da je moguće ostvariti konkretnost linije, boje, ploče a sa trećim spremnost da se lapidarnim plastičkim jezikom (više je manje!) ostvari zavidan sadržinski i estetski potencijal dela.

Pavlović nije mogao da se skradi na jednom mestu te u njegovoj umetnosti, čak ni u njenim korenima, nema ničeg od onog tipičnog "genius loci"-ja koji postoji u tradiciji jugoslovenske a posebno vojvođanske apstraktno umetnosti. Skoro celokupni njegov dosadašnji opus je nastao izvan njegovog zavičajja. Njegov stvarni svet je globroterski, kosmopolitski, te je i njegovo shvatanje umetnosti univerzalističko pa otuda slobodno umetnikovo komuniciranje sa bliskom istorijom umetnosti, sa iskustvima modernizma, sa još uvek aktuelnim američkim minimalizmom (Judd, Le Wit, Andre). Sve to mu je omogućilo da se, kada se krug sudbine nekako zatvorio i kada se nošen putevima sudbine ponovo našao u rodnom Vršcu, bez posebnih teškoća "direktno uključi" u tokove umetnosti devedesetih u Jugoslaviji i da postane jedan od reprezentativnih predstavnika geometrijskih i racionalističkih tendencija koje su, u dobroj meri, obeležile poslednju deceniju ovog veka.

To je primetio i Dr Jerko Denegri i konstatovao da Pavlovićev opus podrazumeva znanje osnovnih istorijskih izvora i formativnih principa konstruktivističke i konkretističke tradicije te svest o nedavnim iskustvima minimalizma, reduktivizma, analitičkih postupaka, mentalnih svojstava vizuelnog oblikovanja... "Pavlovićevoj umetnosti je prirodno da izmiče trenutnom, da teži postojanom, da ne podleže ubrzanom hodu olakih rešenja; da zahteva koncentrisani rad i kontinuitet u radu koji podrazumeva analitičko proveravanje sopstvenih predhodnih rezultata i dometa. A sve to naznake su ideala (neo)modernističkih pojedinačnih mikroprojekata koji umesto u okolnom (socijalnom) prostoru učinke svojih poduhvata mogu da traže i ostvare jedino u autonomnom (duhovnom) prostoru, utopijski nastrojenog sveta umetnosti" (Denegri).

Na retrospektivnoj izložbi u Konkordiji s proleća 1997. godine, Miroslav Pavlović je izložio seriju radova na papiru nastalih tokom 1996. i 1997. godine. Ova ostvarenja malog formata realizovani su neuobičajenim postupkom. Geometrijske sheme Pavlović je crtao lenjirskom linijom olovkom a potom ih je isecao preciznim skalpelskim rezom. Izvađeni geometrijski likovi su izvučeni iz papirne površine, potom su bojani, i zatim precizno vraćani i lepljeni na mesto odakle su izvađeni. Tako su nastala dela koja ponovo, ovoga puta na jedan drugačiji i suptilniji način, potežu pitanje konkretnosti linije i svih drugih učestvujućih likovnih elemenata (boja, površina, strukturalnost) u slici. Osnovna kompoziciona shema (geometrija), iz rada u rad, doživljava diskretne promene, jedva vidljiva pomeranja i odstupanja. Na taj način Pavlović ispituje dejstvo odnosa u kompoziciji slike i tim odnosima primerava intenzitet kolorita, tragajući za harmonijskim

sklopovima i usaglašenim plastičkim situacijama. Karakteristično je da su ovi maleni komadi rađeni u seriji. Te kombinovane crteže/akvarele Miroslav Pavlović izrađuje iz dana u dan tako da oni mogu imati i funkciju dnevničkog zapisa. Dakle, svoj neekspresivni iskaz, na određeni i vrlo specifičan način, umetnik je primerio sebi, svom raspoloženju, svojoj ličnosti i svom senzibilitetu te su ovi radovi na papiru sposobni da reprezentuju jednu zasebnu, sasvim personalnu stvaralačku poetiku.

U ovoj seriji radova na papiru slikar je uspeo da ostvari bliski odnos sa svojim slikama-objektima - i dalje dominira geometrija i racionalistički način izražavanja; Pavlović je uspeo da zadrži karakter realizacije dela jer ovi crteži/akvareli nisu ni nacrtani ni naslikani nego - napravljeni; posmatrač se pred ovim delima ne može odreći nametnutog utiska spekulativnosti i neke vrste proračunatosti, pogotovo unutar kompozicijskih odnosa... Međutim, u ovim malenim formatima Pavlović kao da ponovno uspostavlja odnos sa slikama ostvarenim na početku svoje stvaralačke avanture. Pre svega radi se o povratku kolorita koji se na jedan diskretan, nežan, pomalo lirski način, postaje značajno obeležje njegovog likovnog izraza. Potom, ovde se, i pored svega, radi o ponovnom vraćanju na problematiku pikturalne površine (ploče, ravnine) kao osnovnog i nezamenljivog medijskog određenja slike. I konačno, akvarelistički nanosi boje, i pored hotimične uzdržanosti neminovno registruju umetnikovo ekspresivno stanje te stoga ovo nije samo istraživanje prostora slike nego i objava umetnikove uzbuđenosti pred impulsima sveta i vremena u kome živimo, otvaranje prostora umetnikove duše i njegove subjektivnosti.

U momentu kada se pojavljuje Miroslav Pavlović sa svojom kompletnom retrospektivnom izložbom, kada se ovaj umetnik vraća u Vršac, ovaj grad se već afirmisao kao jedan od značajnijih centara jugoslovenske likovne umetnosti. Atmosfera koja je u Vršcu i oko njega zavlada, učinila je da se i u samom gradu oformi nekolicina izuzetno zanimljivih i značajnih stvaralačkih ličnosti. Ipak, pokazalo se da su se u aktuelne tokove devedesetih ponajpre uključili oni umetnici - Živko Grozdanić i Zvonimir Santrač - koji su se, igrom sudbine, vratili u svoj grad. Dolazak Miroslava Pavlovića je, na neki način, kompletirao jedno čvrsto jezgro iz kojeg se emituju nove stvaralačke ideje, one ideje koje su jugoslovensku umetnost devedesetih obnavljale obnovljenim stavovima modernizma. Njegovo odricanje od subjektivističkog pisma, njegov izrazito neekspresionistički izraz, reduktivizam i težnja ka isticanju autentičnih medijskih karakteristika glavne su odlike jednog kultivisanog jezika, dok se oblici (neo)konstruktivizma i geometrije vaspostavljaju kao principi na kojima umetnik traga za adekvatnim odnosom prema svetu i vremenu u kome živimo. U ideji konstrukcije i geometrijskog racionalizma Miroslav Pavlović je iznašao one stavove koji se mogu tumačiti kao "umetnička poruka", kao svojevrstni recept koji umetnik nudi svom posmatraču kako bi na jedan duhovno superioran način nadvisio sve oblike destrukcije (od moralne, ekonomske pa sve do fizičke i ratne) koje je tako neštedimice i obilato ponudila epohalna kriza tmurnih devedesetih godina.



Richard Serra





art album
2000.





**Centar za
savremenu
kulturu**

Konkordija

je Nevladina i neprofitna institucija čiji je zadatak da

- Promoviše i podržava savremenu umetničku i kulturnu produkciju u Vršcu, Vojvodini i šire
- Organizuje izložbe savremene umetnosti, prezentacije, promocije i predavanja
- Promoviše savremenu umetničku produkciju zemalja regiona i vrši razmenu
- Uspostavlja kontakte sa sličnim institucijama u svetu i omogućava povezivanje naših umetnika sa internacionalnim manifestacijama savremene umetnosti
- Objavljuje knjige, časopise i publikacije iz oblasti teorije umetnosti
- Pruža usluge iz oblasti web-dizajna.

Centar za savremenu kulturu osnovan je 1994. godine kao nezavisna, nevladina i neprofitna institucija, na čijem čelu se nalazi umetnički savet. Centar Konkordija je do sada producirao preko pedeset izložbi, pet simpozijuma, objavio je veći broj knjiga i kataloga. Novi je izdavač Magazina "Košava". Osnivač je i organizator manifestacije jugoslovenskog likovnog Bijenala mladih. Centar za savremenu kulturu Konkordija posetili su istaknuti teoretičari umetnosti iz sveta; Akile Bonito Oliva, Italija, Ričard Rorty, SAD, Laslo Beke i Katalin Keseri, Mađarska, Rene Blok, Nemačka... Delatnost Centra obavlja se u galerijskim prostorima umetničke radionice Aurora i galeriji Konkordija. Delatnost centra obavlja se u tri kategorije:

Infocentar: Biblioteka (časopisi, knjige, publikacije, katalogi, bilteni) i medijateka (audio CD, CDROM, videoteka, arhivska građa, foto-slajd) sa ciljem da se omogući uvid u delatnost Centra i uspostavljanje specifičnog servisa, koji bi bio na raspolaganju srodnim i ostalim institucijama.

Manifestacije: Jugoslovensko umetničko Bijenale mladih (promocija i afirmacija mladih umetnika u Jugoslaviji i inostranstvu). Prvo Bijenale mladih održano je 1994. godine, do sada, na četiri Bijenala mladih učestvovalo je preko tristotine umetnika iz Jugoslavije i inostranstva. U okviru Bijenala redovno se održavaju i simpozijumi teoretičara umetnosti.

Studio za medije, izdavaštvo i dizajn. Ima opremljen studio koji se bavi dizajnom, web dizajnom, izdavanjem publikacija iz teorije umetnosti i izdavanjem magazina za teoriju kulture i umetnosti "Košava".

TDI

<http://www.tdi.co.yu>
e-mail: tdi@net.yu

