

Biblioteka



Urednik:
Dragomir Ugren

Recenzenti:
dr Ješa Denegri
Szombathy Balint

Fotografija na koricama:
Goranka Matić, 1995.

Miško Šuvaković

ASIMETRIČNI DRUGI

Eseji o umetnicima i konceptima



Prometej
Novi Sad, 1996.

UVODNE PROPOZICIJE

Knjiga *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima* je zbirka analiza, eseja i rasprava koje su nastajale različitim povodima i u različitom vremenu tokom kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina. Knjiga govori o umetnicima i konceptima, ali i o fascinantnim i opscenim asimetrijama modernizma i postmodernizma. Asimetrija je važan pojam, jer ukazuje na razlike i raskole modernističke i postmodernističke scene. Pod 'scenom' mislimo na svetove umetnosti u Beogradu, Novom Sadu i Subotici.

Pred nama su pragmatične figure razlika koje kroz deteritorijalizacije savremenosti preobražavaju istorijske i postistorijske formacije i produkcije umetnosti u teorijske raskole. Preobražaji koje ostvaruju umetnička produkcija, kritika i teorija umetnosti performativni su iskoraci iz *fenomena umetnosti* i *diskursa o umetnosti* u *diskurs koji produkuje* pojedinačne sisteme ili, u terminologiji modalne logike, *moгуće svetove umetnosti*. Svaki pojedinačni rad (slika, skulptura, instalacija, performans ili tekst) ili diskurs (govor, pismo, tekst) mogući je svet nastao materijalnom produkcijom, uspostavljanjem reference i 'programiranjem' načina na koji se referenca daje. Programiranje načina na koji se referenca daje određeno je ideološkim horizontom projektovanja crta sveta. Projekti su lokalne produktivne strukture za jednokratnu ili višekratnu upotrebu, ali, u izvesnim primerima, i univerzalni transcendentni modeli velike sinteze (Gesamtkunstwerk modernizma). Razlika između reference i načina na koji se ona projektuje za moguću svet umetnosti je hijatus (zev) istine i znanja o i u umetnosti.

Preplet modernizma i postmodernizma može se opisati frazom *drugo od istoga* (L'autre par lui-même). Podsetimo se da očevi postmodernističke scene, Jacques Derrida ili Jean Baudrillard, nikada sebe nisu nazivali postmodernistima i da njihovi diskursi relativizuju (omekšavaju) paradigmatičke ili stilske dorečenosti i završenosti modernizma, a ne definišu nove teritorije (hijerarhije moći). Njihove 'kćeri' i njihovi 'sinovi' ili 'kćeri i sinovi njihovih kćeri i sinova' govore o postmodernizmu kao *super-modernizmu*, *egzotičnom* ili *korigovanom modernizmu*.

U Lyotardovom smislu *raskol* (le différend) označava sukob bez mogućnosti razrešenja. Raskoli modernizma i postmodernizma i danas su drastično otvoreni i o njima je ovde reč! Dijalektika modernizma i postmodernizma je različita od dijalektike smene dvadesetovekovnih pokreta (izama i artova). Dijalektika smene dvadesetovekovnih izama i artova analogna je sintagmatskoj vremenskoj osi uzastopnih promena (izmi smenjuju izme, a artovi smenjuju artove). U visoko modernističkoj interpretaciji ona je evolucionarna smena, a u radikalno modernističkoj ili avangardističkoj varijanti ona je katastrofa (kataklizma, lom, kraj, smrt,

revolucionisanje) jedne paradigme u trenucima nastanka nove-druge. Za rani postmodernizam, na primer, Olivinu transavangardnu para-revoluciju ili Dantoov kraj umetnosti koji se desio u konceptualnoj umetnosti preobražajem umetnosti (objekta) u teoriju (ili, hegelovski rečeno, sam duh), svojstvena je svest o kraju istorije i prelaznoj (trans) postistorijskoj epohi. Naprotiv, postmodernističke interpretacije na početku devedesetih ukazuju da je logika uzastopnih evolucija ili katastrofa ili postistorijskih shematizacija samo jedan od modela ili pragmatičnih strategija uspostavljanja hijerarhije moći u bazi ili nadgradnji sistema umetnosti. Odnosno, govori se o dijalektici prepleta moderne i postmoderne. Zamisao prepleta se može alegorizovati do lakanovskog *okretaja zavrtnja* (Shoshana Felman). Okretaj zavrtnja poništava (čini očiglednim) sve opozicije podele moći (istorija = modernizam i postistorija = postmodernizam). Modernizam i postmodernizam postaju diskurzivno (interpretativno, narativno) u alegoriji *okretaja zavrtnja* međusobno zamenljivi, šta više nerazdvojivi. Isto se dešava i sa tradicionalnim psihoanalitičkim parovima suprotnosti: egzorcist i opsednuti, lekar i pacijent, bolest i lečenje, simptom i predloženo tumačenje simptoma. Dijalektika prepleta modernosti i postmodernosti nije jednostavna upravo zato što postoji više modernizama i više postmodernizama u aktuelnosti koja pragmatično obećava moguće svetove umetnosti.

Izabrani su opsesivni, decentrirani, retorički, kritički i analitički primeri delovanja i rada u umetnosti. Izbor je selektivan, a to znači da ukazuje na mali broj umetnika i nekoliko karakterističnih koncepata (modernizam, postmodernizam, konceptualna umetnost, modernizam posle postmodernizma). Izbor je selektivan u konceptualnom, a ne vrednosnom smislu. Kriterijum izbora je dvostruki:

1) u pitanju su umetnici čiji rad u trenutku nastanka ima prepoznatljive i eksplicirane relacije sa internacionalnom scenom, i

2) u pitanju su umetnici čiji rad karakteriše jak konceptualni i intelektualni impuls stvaranja umetničkog dela i transfiguracije dela u svet umetnosti (kriterijum epistemoloških karakterizacija umetnosti).

Nisam napisao iscrpnu istoriju razlika i raskola moderne i postmoderne umetnosti u Srbiji, već zbirku interpretativnih modela specifičnih, kosmopolitskih i decentriranih praksi. Nisam nameravao da 'pokrijem' sve važne momente i figure umetničke scene, naprotiv, umesto globalne i grube aproksimativne slike (projekcije celine) opredelio sam se za iscrpne opise *opsesivnih i opscenih detalja* (fragmenata).

DEO I

KONTRAVERZE MODERNIZMA

TOPOLOGIJA PONOVLJENOG OZNAČITELJA OLGA JEVRIĆ

1. VISOKI MODERNIZAM - AUTONOMIJA SKULPTURE

U heterogenom telu evropskog modernizma, visoki modernizam se ukazuje kao model autonomne, strukturalne, autokritičke i vizuelno (plastički ili pikturalno) spekulativne prakse, teorije i kulture. Inicijalni tren visokog modernizma odigrao se između kasnih četrdesetih i ranih šezdesetih godina. S jedne strane postoji moć mitologije herojskog sublimnog gesta koji se probija iz apstraktnog ekspresionizma i enformela, a s druge strane je moć konstruktivnog purističkog principa kartezijanskog pikturalno/plastičkog poretka. Srž rada Olge Jevrić je suočenje herojskog sublimnog gesta i kartezijanskog pikturalno/plastičkog poretka (strukturacije, konstruisanja). Ovo nije samo njena dilema i paradoks, već je i dilema i paradoks temeljnih sinteza ili preseka heterogenih svetova čina (gesta) i kontemplacije (strukturacije), karakterističnih za umetnike kao što su Ad Reinhardt, Barrett Newman, David Smith, Yves Klein, Piero Manzoni ili nemačka grupa Zero. Evolucije visokog modernizma protežu se kroz neokonstruktivizam, minimalizam i postminimalizam do suočenja sa postmodernom ranih osamdesetih i modernističke reakcije na postmodernu krajem osamdesetih i početkom devedesetih. Istorija moderne je kompleksna shematika a ne aproksimativni skup završenih istorija (epizoda), ona je mreža, mapa ili možda rizom različitih sinhronijskih/dijahronijskih evolucija. Evolucije visokog modernizma protežu se do danas: pogledajte samo zidne slike LeWitta ili Knifera, odnosno, evoluciju horizontalnog modusa u skulpturama Olge Jevrić. U južnoslovenskim kulturama visoki modernizam je imao odliku individualnog ekscenog čina i odstupanja od umerenog modernizma liberalizovanog socijalističkog društva. Ako bi se tražile korespondencije radu Olge Jevrić u jugoslovenskim kulturnim krugovima, sličan zahtev za specifičnošću autonomije medija (fenomenologije plastičkog ili pikturalnog) mogao bi se naći u logici slikarskog zapisa Gabriela Stupice i konceptualizaciji slikarske pikturalne intenzionalnosti Julija Knifera. Sva tri autora, ma koliko pripadali različitim svetovima individualnog čina, iskoračila su iz lokalne kulture nacionalnog ili ideološkog erosa u domen egzistencijalističkog determinizma i strukturalnog produktivizma. Umetnost je determinisana snagom individualnog (herojskog) čina i pročišćenošću fenomenalnih, konceptualnih i kontemplativnih aspekata same vizuelne (pikturalne ili plastičke) forme. Njih povezuje i opsesivna repetitivnost samog OZNAČITELJA, žanra, motiva, forme, znaka, - zapravo izdvojenog (autonomnog) i zatvorenog (hermetičnog) poretka slikarstva i skulpture. Visoki modernizam, pored

imanentne autokritičke dogmatike postignuća čistog medija, u evropskom okviru karakterišu učenja egzistencijalizma kao metateorija i učenja strukturalizma kao pred-poetika, a u anglosaksonskom svetu i pragmatizam, tj. poverenje u kriterijume i kompetencije praktičnog i direktnog funkcionalnog činjenja. Skulptorski rad Olge Jevrić jedinstven je primer visokog modernizma u srpskoj skulpturi i zato je izuzetni simptom preobražaja lokalne umetničke paradigme u internacionalni plastički diskurs evropskog modernizma. Kažemo da je jedinstven primer visokog modernizma iz tri razloga, a to su i teze koje usmeravaju analizu:

1) zato što je skulptorka došla do autonomnih plastičkih intenzionalnih strukturalnih poređaka koji imaju potpuno smisleno (egzistencijalno) i značenjsko (strukturalno) ispunjenje nezavisno od realnih, fiksijskih ili potencijalno aluzivnih referenci u svetu ili fantaziji,

2) zato što je skulptura utvrđena i definisana kao umetnost (umetnost skulpture) na osnovu imanentno skulptorskih aspekata, čime je skulptorska ekspresija, semantika, pa i potencijalni jezik skulpture izveden iz empirijsko-konceptualne definicije skulpture kao umetnosti, i

3) zato što je njen poduhvat u skulptorskom domenu prepoznatljiv kao strukturalistički rad, pri čemu strukturalističke karakterizacije njenog rada nisu vizuelizacije strukturalističke teorije, već su aktuelne i pravovremene strukturacije plastičkog poretka - radi se o osećaju transfigurativnosti duha vremena, tj. pronalaženju strukturalnog modusa autokritičkom analizom same skulptorske discipline.

Skulptorska strategija Olge Jevrić pripada kritičnom trenutku koji karakteriše iskorak od egzistencijalizma i fenomenologije ka strukturalizmu. Strukturalizam treba shvatiti kao okvir mnoštva uverenja i učinaka koji ukazuju na odnose elementa i celine, celine i elementa, promene svojstava delova nadređenošću celine, otvaranje homogenog i kompaktnog fenomena heterogenom i nekompaktnom odnošenju formi, linija sila, trajektorija, itd. Fenomenologija teži da, pogledom zaranjajući u svet skulpture obuhvati pojedinačne komade u totalnosti svetlosne, predmetne i prostorne pojavnosti. Strukturalizam teži da provede kroz, da konstruiše i dekonstruiše totalitet stanja stvari svetlosnog ambijenta, predmeta i prostora suočavajući kartezijanstvo oka sa logikom sinhronijskog poretka.

Podimo od bazične odrednice visokog modernizma: suština modernizma je u upotrebi karakterističnih metoda za kritiku same (matične) discipline, ali ne da bi se ona subvertirala (avangardistička destrukcija i postmodernistička dekonstrukcija), već da bi se ušlo u domen njenih autonomnih, specifičnih, autentičnih i ontološki uslovljenih i diferenciranih kompetencija. U smislu skulpture kao umetničke modernističke discipline (skulptura kao umetnost) suština skulptorskog rada je empirijska autokritika skulpture kao predmeta, prakse i konteksta, koja vodi ka izdvajanju, lociranju i fenomenalno konceptualnom ograničavanju same prirode skulpture, različite od prirode slikarstva, filma, poezije, muzike ili baleta. Zadatak autokritike je da eliminiše efekte drugih disciplina u domenu skulptorskog rada i skulptorskih kompetencija, mada to ne znači da sa drugostepenih (interpretativnih) pretpostavki ne mogu da se grade 'intertekstualne' relacije sa drugim disciplinama. Doći do 'čisto' skulptorske karakterizacije u fenomenalnom i konceptualnom smislu

znači realizovati strategiju redukcije skulpture kao reprezentacije u skulpturu kao ontološku TU prisutnost. Zadatak se ostvaruje tako što se narativne strukture (pripovedni reprezentativni modus simbolizacije), psihološke tematizacije izraza ili duhovni arhitektonski semantički potencijal vizuelnog striktno realizuju (prevode, sprovode) vizuelnim plastičkim potencijalom (plastičke) skulptorske materije. Plastički potencijal skulptorske materije je specifičan i nedeljiv sa pikturnalnim, odnosno, poetskim ili metaforijskim. Doći do plastičkog kao norme autonomije skulpture ili skulpture visokog modernizma znači plastičko lišiti pikturnalno i plastičkog u funkciji simboličkog (diskurzivnog, metaforijskog), odnosno, lišiti ga narativno-poetskog potencijala vizuelnosti. Odnos plastičkog i pikturnalno, kao problem, naznačen je u ranim radovima *Reljef na temu obnove* (1948) i *Stecak - predlog za spomenik* (1951) gde je skulptorski reprezentativni modus doveden do granica sveta pikturnosti i sveta plastičnosti, pri čemu su elementi reljefa dati kao znaci pisma (ili tačnije transfiguracije vizuelne plastičko-pikturnalne prezentacije u potencijalni znakovni zapis). Suočenje pikturnalno i plastičkog modusa u ranim reljefima možemo razumeti kao autokritičko preispitivanje graničnih područja skulptorskog izraza. Već u portretima (*Angelika Gatalico* ili *Katarina Ambrozić*, 1952-53) učinjen je iskorak ka čisto skulptorskom modusu plastičkog poretka, odnosno, ka konstruisanju vizuelne reprezentacije (ljudskog lika, portreta) čisto skulptorskim plastičkim modusom. U komadima kao što su *Memento I* i *Memento II* (1956) naglašen je pomeraj od figuralne scene (reprezentovane drame bića) ka kvazi-figuralnoj sceni drame plastičkog. Pazite, u pitanju je lanac pomeraja od scene koja prikazuje ljudske figure, preko scene sa figuralnim modusom (redukcija ekstenzionalne reprezentacije tela do skulptorskog modusa (označitelja) bilo kog tela ili skulptorskog vertikalnog modusa telesne figuralnosti) do plastičke intenzionalne pojavnosti scene sa čisto plastičkim figuralnim modusom (koja nije sačinjena od figuralnosti tela bića, već od figuralnosti skulptorskog tela). Visoki modernizam je *visoki modernizam* zato što proizlazi iz evolucija modernističke umetnosti (kulture modernosti), a ne iz redukcije direktnog reprezentativnog potencijala gadamerovski spojenog komada i sveta koji komad prikazuje. Predmodernizam karakteriše semantika plastičkog reprezentativnog potencijala koja je determinisana postojanjem reference (ekstenzionalni modus). Modernizam i radikalni modernizam prve polovine dvadesetog veka karakteriše semantika plastičkog nerepresentativnog potencijala koja je determinisana:

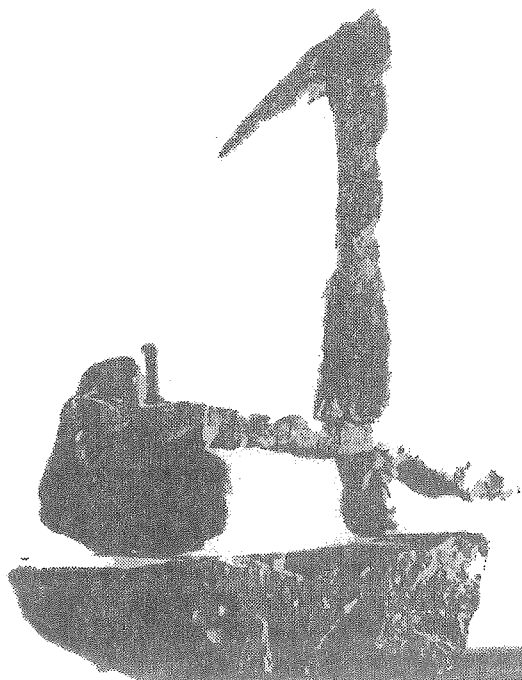
1) redukcijom referentnih relacija (postignuće intenzionalnog nereferencijalnog modusa),

2) deformacijom načina davanja reference ili

3) prekidom referentnih relacija (iskorakom iz ekstenzionalne u intenzionalnu plastičku formu).

Komadi visokog modernizma ne postižu semantičku vrednost ekstenzionalnom reprezentacijom, kao ni direktnim aluzijama na prekinutu referencijalnost, već autonomijom plastičkog u odnosu na reprezentativno, a ta autonomija nije direktna, prirodna ili jednostavno metaforička, već je pre posredovana, kulturološki artificijelna i izvedena iz autokritike intenzionalnih modusa umetnosti (na primer, razdvajanje pikturnalno i plastičkog u skulpturi). U *Memento I* nije prikazan telesni odnos ratnika u borbi ili grabljivice i plena, odnosno, ljubavnika, već odnos skulptorskih plastičkih

figuralnih modusa koji su intenzionalni u odnosu na svet, a ekstenzionalni u odnosu na svet autokritičkih transfiguracija umetnosti. U pitanju su odnosi postamenta (podloge) i skulpture, odnosno, strukturalni odnos vertikalnog i horizontalnog modusa u odnosu na podlogu (postament je plastička metafora tla). Ako se samo ovlaš uporede radikalni modernistički (avangardistički) Giacomettijevi skulptorski nadrealistički radovi *Glava/pejzaž* (1930-31) ili *Žena, glava, drvo* (1930) i skulptura *Memento I* uočiće se bitna razlika između avangardne skulpture i skulpture visokog modernizma. Giacometti poseže za afričkom skulpturom (mimezis mimezisa, neka vrsta nadrealističkog ready madea) i ritualnim predmetima (mimezis funkcionalnog magijskog predmeta), odnosno, za fetišističkom psihoanalitičkom reinterpretacijom skulpture koja je delom skulptura a delom *kvazi readymade*. Giacomettijeva skulptura je iščaćena, pomerena i ekscentrična. U istoj meri u kojoj je skulptura ona je i anti-skulptura, otklon od skulpture ka uzgobljenju trivijalnog ili izuzetnog predmeta u svet umetnosti. Naprotiv, *Memento I* je skulptura sazdana od skulptorskog 'materijala', a to znači da se ne radi o ekscesu ili iskoraku iz skulpture, već o integraciji dalekih ekscesnih aspekata avangardi u plastičku analizu skulpture. Kao što je Giacomettijeva skulptura drugostepena u odnosu na fetišistički ritualni predmet afričke kulture, tako je i skulptura Olge Jevrić drugostepena u odnosu na



Memento I, prskano gvožđe, 1956.

Giacomettijeve mimezise mimezisa. U strogom smislu skulptura, kao i jezik, opravdava svoje postojanje time što integriše van-jezičko u jezičko, odnosno, van-skulptorsko u skulptorsko. Međutim ta integracija ne teče glatko i zahteva temeljni preobražaj bilo kog X (iz bilo kog mogućeg sveta) u plastički modus, odnosno, u čisto i autonomno plastički modus skulpture.

Opisane autokritičke transfiguracije nisu teorijske propozicije, već empirijski svakodnevni rad sa partikularnim i autentičnim slučajevima oblikovanja i konstruisanja plastički determinisane vizuelne forme. Zamisao empirijskog autokritičkog rada ambivalentna je i sinhronijski ukazuje:

1) na specifično iskustvo samog rada koje razvija uokvirujuće kompetencije sveta skulpture, i

2) na konceptualizacije plastičkog čisto skulptorskog strukturalnog poretka. Naznačena ambivalentnost razvija se kroz dva paralelna toka specificirajućih aspekata rada:

ekspresija	komunikacija
emocije	informacije
simptom	kôd
prirodno	konvencionalno
označitelj	znak.

Skulptorska ekspresija plastičkog poretka nije narativna struktura pripovesti o tematizacijama života i smrti (ne pripoveda o smrti i životu, nije u poretku mitske naracije erosa i tantosa), ali nije ni izraz psiholoških i duhovnih stanja u smislu direktnog internalizma (skulptorka je tužna i komad prikazuje tugu; skulptura je izraz unutrašnje arhetipske nužnosti), već je posledica plastičkog čisto skulptorskog intenzionalnog poretka. Napomena: u više razgovora Olga Jevrić je napominjala da ne voli psihoanalizu - ovo treba razumeti kao indeks (putokaz) koji ukazuje da recepcija njenog rada treba da ide iza narativnih verifikacija i simbolizacija psihoanalize ka *samoj stvari* (ponovljenom plasticitetu označitelja i označiteljske topologija koja gradi strukturalni poredak formi). Plastički intenzionalni poredak pred okom fragment je u ambijentalnoj svetlosti koja nosi informaciju o TU prisutnoj konfiguraciji pred telom i pred okom. Između ekspresije plastičkog poretka i informacije o plastičkom poretku ambijentalnog svetla ne postoji potpuna podudarnost jer ekspresija vodi ka emociji (efektu doživljaja plastičkog totaliteta), a informacija ka ljuštenju analognih informacija i izdvajanju (digitalnog) pojma plastičkog poretka. Skulptorska ekspresija plastičkog poretka ima odlike simptoma - kompleksne situacije koja obuhvata više od jedne mogućnosti učinka i efekta u preobražaju vizuelnog polja recepcije. Izdvojena informacija o plastičkom poretku je KÔD (analogno - digitalna informacija, u Maljevičevom smislu 'adicijski element' kao znak umetnikove kulture). Ona konstituiše poredak formi (intertekstualnost različitih skulptorskih komada), stil, prepoznatljivu topologiju. Simptom deluje iznad i pored znanja podrivajući znanje (o skulpturi), a KÔD je konstituent stila i znanja o i iz skulpture. Skulptorska ekspresija plastičkog poretka teži da se prikaže kao sama prisutnost prirode, kao prirodna i nužna. Informacija koju nosi 'signal' plastičkog poretka, naprotiv, potcrtava konvencionalnost svakog čina pokazujući da je plastička reprezentacija/konstrukcija uvek artifičijalna kulturološka tvorevina. U radu Olge Jevrić krug kulture i krug

prirode se nikada u potpunosti ne podudaraju. U tom smislu simptom odgovara označiteljskoj logici neutemeljenoj u subjektu, a KÔD znakovnoj logici praktičnog/pragmatičnog subjekta skulptorke. Označitelj je reprezent same logike materije, a znak subjektivnog poretka (jezika i kulture) koji može biti i kartezijanski poredak.

2. STRUKTURALIZAM I SKULPTURA - RAZRADA

Pojam skulpture nije konzistentan i univerzalan, već pre otvoren i podložan transformacijama. Proteže se od skulpture kao staništa i ritualnog predmeta, preko arhitektonskog konstituenta, do trodimenzionalnog komada definisanog volumena i mase. Moderna skulptura započinje izdvajanjem i zatvaranjem skulpture kao autonomnog i integralnog komada definisanog volumena i mase. Evolucija moderne skulpture, a ne treba zaboraviti da je modernizam istoricistički koncipiran, odvijala se u nekoliko smerova:

1) povratak / iskorak ka arhetipskim formama totema (vertikalni modus) i staništa (horizontalni modus),

2) destrukcija integralnog i autnomnog modusa skulptorskog komada, i

3) pomerač od fenomenoloških konceptualizacija prostorne-materijalne pojavnosti komada ka strukturalnim procedurama dekonstrukcije prostora i predmeta.

Zadržimo se na strukturalnoj shematici. Načelno možemo izdvojiti četiri tipa strukturalne (strukturalističke) skulpture:

1) konstruktivistički i neokonstruktivistički strukturalizam - komad se formalno gradi kao struktura, pri čemu strukturalni aspekti imaju funkciju reprezentovanja racionalnosti industrijske civilizacije,

2) konceptualni strukturalizam - komad kao geometrijska, sintaktička ili modularna struktura, odnosno, serija struktura, pokazuje da su komadi podređeni nekom zakonu izvan skulpture i da je taj zakon racionalna konceptualna kombinatorika odnosa, pri tome skulptura nije samo komad već je i odnos elemenata komada ili odnos više komada,

3) optički strukturalizam - pikturnalni ili plastički komad je osnova (generator) optičkih efekata, i

4) skulptura je autonomni plastički strukturalni poredak čisto/autonomno skulptorskih aspekata komada i odnosa komada.

Olga Jevrić je do strukturalizma došla iz skulpture, kao što je Claude Levi Strauss došao iz kulturne antropologije, Jacques Lacan iz kliničke prakse psihoanalize, a Roland Barthes iz izučavanja autonomije književnog teksta. Njen strukturalizam je autonomni plastički strukturalni poredak *čisto* skulptorskih aspekata, a to znači da ga mi ne verifikujemo kao strukturalizam Straussovom, Lacanovom ili Barthesovom teorijom, već se pitamo kako i zašto je ona u domenu skulptorskih strategija/procedura došla do bazičnih strukturalističkih konceptija, odnosno, koje strukturalističke konceptije imaju univerzalnu važnost, a koje partikularnu specifično skulptorsku u odnosu na društvo, percepciju, mit, psihu ili književni diskurs.

Pretraživanje strukturalističkog okvira (sveta) komada Olge Jevrić može izvesti iz dva koraka:

a) pretraživanje i rasprava površinskog strukturalnog poretka skulptorskog modusa, i

b) pretraživanje i rasprava dubinskog strukturalnog poretka skulptorskog modusa.

2.1 Površinski strukturalni poredak skulptorskog modusa

Analiza površinskog strukturalnog poretka je analiza odnosa skulpture i njenog imena, odnosno, različitih sekundarnih simbolizacija koje proizlaze iz tog odnosa.

Naslov, naziv ili ime umetničkog rada ne treba shvatiti kao nešto što je izvan rada: nametnutu diskurzivnu spoljašnju oznaku komadu, temu (ono što rad prikazuje, vizualizuje) ili slobodnu asocijativnu karakterizaciju koja olakšava snalaženje među komadima, već kao integralni konstituent rada. Kratki i sažeti naslovi Olge Jevrić su autopoeitički (poetika = auto-teoretizacija) kôdovi u empirijskom polju rada sa vizuelnim plastičkim skulptorskim modusima. Ako naslovi imaju funkciju autopoeitičkog kôda, tada su oni diskurzivni, deskriptivni, eksplanatorni i interpretativni ekvivalent plastičkom skulptorskom modusu. Ali dok plastički skulptorski modus eksplicira razvijeni vizuelni spekulativni jezik, naslovi teže minimalnoj informaciji koja tek podupire vizuelne spekulacije. Drugim rečima, autopoeitički kôd u odnosu na skulptorski komad ima indeksnu ili pokaznu funkciju - ukazuje na komad i na njegovo potencijalno mesto u diskurzivnim mrežama (govora o skulpturi, umetnosti ili strukturalnosti). Autopoeitički kôd imanentna je unutar-skulptorska konceptualizacija. Pogledajmo tipične naslove: *Artikulacija prostora*, *Kompozicija sa tri elementa*, *Komplementarne forme*, *Zakrivljeni oblik*, *Konkavne komplementarne forme*, *Agresivne forme*, *Konstelacija*, *Divergentna kretanja*, *Horizontalna kretanja*, *Zahvaćeni prostor*, *Trinom*, *Akumulacija*, *Korespondentne forme*, *U nizu*, *Tročlani skup*, *Odvajanje*, *Prostor u staništima*, *Emanacija*, *Hijatus*, itd. Svakom od naslova odgovarajuća skulptura je referenca, pri tome naslov je referenci dat:

1) kao elementarna deskripcija - opisuje strukturu komada (kompozicija sa tri elementa, tročlani skup) ili komad kao strukturu (komplementarne forme, konkavne komplementarne forme, zahvaćeni prostor),

2) kao propozicija - u pitanju je diskurzivni ekvivalent plastičkom skulptorskom modusu (zakrivljeni oblik, odvajanje, trinom, korespondentne forme), odnosno, naslov kao propozicija diskurzivno propozicionira prirodu plastičkog strukturalnog poretka, a to znači da jedan koncept i njegova propozicija mogu biti izrečeni različitim jezicima, oblicima izražavanja ili medijima,

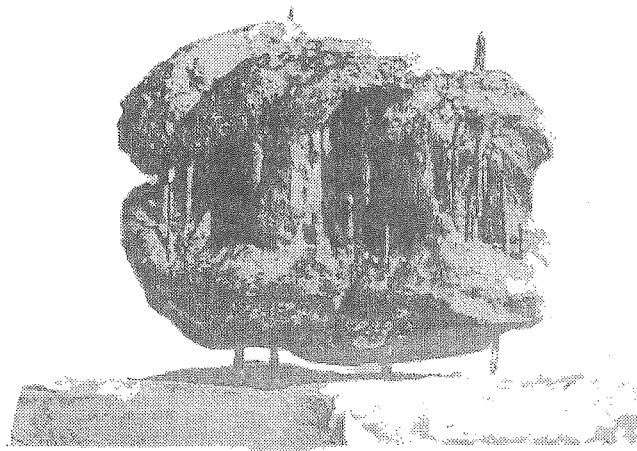
3) kao specifikacija i anticipacija procesa kojim se dolazi do dela (generativni put) ili kojim se delo percipira (rekonstruktivni receptivni put) ili kojim bi se delo u smislu hipotetičkog procesa (procusualne umetnosti) razvijalo (artikulacija prostora, divergentna kretanja, akumulacija, odvajanje),

4) kao metafora stanja stvari i time relativno arbitrarna diskurzivna dogradnja nediskurzivnosti dela (agresivne forme) i

5) drugostepena (meta) interpretacija, teoretizacija ili spekulacija prvostepene pojavnosti komada (emanacija, hijatus).

Sekundarnim simbolizacijama zvaćemo asocijativna, analogijska ili metaforijska izvođenja semantizacije plastičkog strukturalnog skulptorskog poretka. Izvesne skulpture, i to je dominantna linija rada Olge Jevrić, subvertiraju sekundarne simbolizacije. Funkcija naslova često još jasnije naglašava strukturalnu, plastički autonomnu prirodu komada. Ekspresija za visoki modernizam ne proizlazi iz simboličkog potencijala plastičkog preobražaja u semantičku vrednost, već iz tematizacije same prisutnosti plastičkog poretka. Nasuprot dominantnoj liniji njenih realizacija simbolišuće su problematizacije staništa (*Nadsvodeni prostor* 1969 i *Prostor u staništima* 1975/77). Komadi pod nazivom *Nadsvodeni prostor* realizovani su u duhu modernističke autonomije skulptorskog modusa, mada se indiskretno ukazuje namera da se strukturalna eksplikacija unutrašnjosti skulpture preobrazi u pred-arhitektonski (prirodni ili arheološki) model prostora. U *Staništima* je zamisao obuhvaćenog prostora (prostorije) pred-arhitektonskog modusa (pećina, zemunica, grobnica, arheološka građevina, megalitski prostor) naglašena i dovedena do centralnog okvira tematizacije. *Staništa* su za Olgu Jevrić eksces i iskorak iz modernističkog sveta skulpture i tu je barem na nivou zamisli i skulpturalnog modela približavaju poznomodernističkim projektima land-arta i arheološke umetnosti. S druge strane, u *Staništima* se problematizuje i jedna latentna tematizacija: problem javnog (makrodimenzijskog) spomeničkog kompleksa. Ideja spomenika je suprotna idealu visokomodernističkog autonomnog galerijsko-muzejskog komada kako svojom utilitarnošću tako i preuzimanjem univerzalnih (kulturoloških, mitskih ili para-mitskih) simbolizacija. I tu se suočavaju tri problemska čvora:

1) želja skulptorke da zakorači u makroprostor koji je u pragmatičnoj kulturi



Prostor u staništima, seri oksid, 1975(77)

liberalnog socijalizma ostvarljiv jedino kroz spomenički utilitarni modus,

2) apriorna realnost njenih komada je skulptorska, plastički autonomna i neutilitarna u simboličkom smislu, što znači nekonzistentna spomeničkim zahtevima, i

3) *Staništa* anticipiraju intuitivni proboj koji na nivou modela pokazuje da evolucija ka makroprostornoj realizaciji ne vodi kroz monumentalnost utilitarne simbolizacije spomenika već kroz konkretizam ambijentalnog preobražaja makroprostornih potencijala prirodne ili artificijelne konfiguracije.

Ako se anticipacija land-art naznačena *Staništima* prihvati, tada se opus Olge Jevrić može čitati kao poznomodernistički skulptorski (drugostepeni) diskurs o transfiguraciji besformnosti enformela (gromade, masiva) zemlje u skulptorsku ni-geometrijsku-ni-organsku formu. Poslednja napomena je tek pretpostavka kompleksne spekulacije o komplementarnostima i protivrečnostima odnosa modernizma i postmodernizma. Prilog navedenoj tezi daju novije realizacije (nastale tokom osamdesetih i početkom devedesetih) koje se baziraju na horizontalnom modusu prostiranja, a ne na modusu uzdizanja, širenja ili grupisanja plastičkih strukturalnih formacija.

2.2 Dubinski strukturalni poredak skulptorskog modusa

Dubinski strukturalni poredak skulptorskog modusa pokazuje fundamentalnu strukturu autonomnog plastičkog poretka materijala, prostora, tenzija elemenata i celine, prethodeće procesualne transfigurativnosti skulptorskog čina i anticipirajuće (tek nastupajuće) zamrznutosti pokreta (elemenata, masa i formi u pokretu). Pođimo od teza koje definišu bitne aspekte dubinskog strukturalnog poretka skulptorskog modusa:

1) skulptura je i gestualni (vajarski) trag i konstruktivni (strukturalni) poredak,

2) strukturalni poredak nije ni-organski-ni-geometrijski već označiteljski u topološkom smislu,

3) priroda strukturalnog poretka je binarni odnos plastičkih polariteta, odnosno, binarni shematizam polaritetnosti može biti dat i u trinomnoj shematici ili u polinomnom poretku,

4) statički odnos elemenata plastičkog strukturalnog poretka ili je konkretistički-statički sinhronijski shematizam strukturalnog poretka ili je post-futuristički zamrznuti (rekonstruisani) pokret.

Prva teza. Reći da je skulptura gestualni (vajarski) trag i konstruktivni (strukturalni) poredak znači da su u radu korišćena dva različita (razlikujuća) postupka:

1) vajanje kao gestualni čin taktilnog preobražaja besformnosti materije u formu (ovo je pre egzistencijalno-fenomenološki nivo nego strukturalni), i

2) strukturiranje (razmeštanje, aranžiranje, konstruisanje) formi u prostoru kroz preobražaj oblikovnih fenomenoloških partikularija (odredljivih u *de re* formi) u strukturalni univerzalni poredak (odredljiv u *de dicto* formi) konstruisanog prostora. Sinteza gestualnog i konstruktivnog principa nema za cilj samo da ukaže na napetost

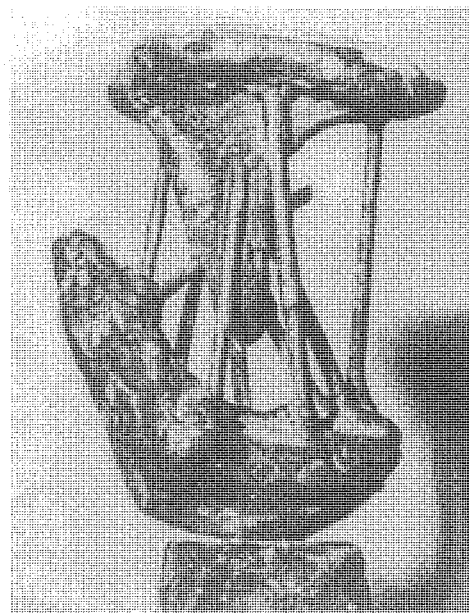
između pojedinačnog i opšteg (personalnog i impersonalnog), već i da ukaže na prirodu (a to znači i definiciju) skulpture, tj. na ontološku prirodu plastičkog kao ONOG što oblikuje prostor i onog što strukturalno razlaže (čini rez) u prostoru. Funkcija gvozdених šipki (podupirača) nije samo funkcionalna već je i indeksna: one ukazuju na prostor kao strukturalni heterogeni sistem odnosa, a ne kao na homogeni kompaktni nedeljivi fenomen ispunjenja i totalizacije pojavnosti prostora.

Druga teza. Reći da strukturalni poredak nije ni-organski-ni-geometrijski već označiteljski u topološkom smislu, znači da priroda čiste i autonomne plastičnosti nije u organskom svetu (mimézisa ili aluzija na svet) ili geometrijskoj artificijelnosti aksiomatskog euklidskog poretka, već u izdvajanju iz organskog sveta i iz geometrijskih odnosa (modela, mere, shematizma) imanentnog plastičkog *bića*. Formula *ni-organsko* ukazuje na evolutivnu liniju od asocijativne mimetičke forme, preko vitalističke organske forme (intenzionalne u odnosu na pojedinačne slučajeve organskog sveta, a ekstenzionalne u odnosu na univerzalni arhetip organske višedimenzionalnosti), do intenzionalne gestualne forme taktilnosti (ruka, špahtla, vajanje, livenje izvajanog kao prekrivanje i otiskivanje prolaznog u trajnom) herojskog individualnog čina. Prevladavanje organskog modusa vodi ka specifičnom ni-organskom-ni-geometrijskom modusu grudve, masiva ili gromade zemlje. Takav oblik je i ono što sledi posle oblika kristala koji u protežnosti vremena teži amorfnosti koju ne doseže. Formula *ni-geometrijsko* ukazuje na neopterećenost euklidskim prosto-rom i platonovskim telima, ali ne i na odbacivanje mere, odnosa koji proizlazi iz mere i strukturalne čvrstine (vertikalnost, dijagonalnost, horizontalnost, zrakastost, itd.) šipki koje probijaju formu vajane/livene mase (ni-organskog) i opertavaju strukturalni poredak praznog prostora u preobražaju praznine u plastičku strukturu. Kao što su vajane mase postorganske, tako su i konstruisani odnosi masa/formi postgeometrijski. U strukturalističkoj teoriji najpribližnji opis takvih ni-organskih-ni-geometrijskih sistema se može naći u teoriji topologije označitelja. Označitelj treba shvatiti kao otvorenu i ispražnjenu materijalnost oslobođenu svakog smisla i značenja, ali otvorenu svim značenjima i smislovima preobražavajućeg rada-zapisa-egzistencije *bića* koje vaja. Topologiju označitelja treba shvatiti kao beskrajnu promenljivost (kombinatoriku) preobražaja besformnog materijalnog TU prisustva u prostorni poredak odnosa (u čemu ima i geometrijskog rada, ali ne i geometrijske *ideologije*) strukture. Ponavljanje karakterističnih označiteljskih topologija ili fragmenata nema serijalni karakter (kao kod Eve Hesse ili u minimalizmu) već mutacijski karakter enformel transformacija forme koja se premešta iz strukture u strukturu (ili se premešta u okviru same strukture).

Treća teza. Reći da je priroda strukturalnog poretka binarni odnos plastičkih polariteta i da binarni shematizam polaritetnosti može biti dat i u trinomnoj shematici ili u polinomnom poretku, znači da odnos strukturalnih elemenata izražava izvesnu materijalnu, prostornu i optičku napetost, odnosno, da nije u pitanju jednostavni vizuelno-prostorno-materijalni neutralni odnos konceptualno strukturiranih (u logičkom smislu) intenzionalnih predmeta (kao kod Mela Bochnera, Sola LeWitta ili Juraja Dobrovića), već je u pitanju odnos elemenata koji provociraju izuzetno stanje stvari. Bazični i ishodišni primer je skulptura *Komplementarne forme* (1956-57). Odnos konveksne i konkavne forme (horizontalog i vertikalnog modusa), naglašen

konstruktivnom rešetkom gvozdених šipki i procepom (zevom: hijatusom) koji forme obrazuju u nedodiru, zasniva se na binarnom označiteljskom paru (elementarnoj topologiji suprotnosti + -). Skulpture *Trinom* (1965) i *Pet masiva* (1965) bazičnu binarnu topologiju ne razvijaju konstituišući materijalnu-prostornu-optičku napetost prostom suprotnošću dva elementa, već složenom diferencijacijom forme (polaritetnosti) koje se u označiteljskom smislu mogu shvatiti analogno formuli *jedan označitelj reprezentuje subjekt za druge označitelje*. Drugim rečima, u *Trinomu* ili u skulpturi *Pet masiva* elementi nisu određeni svojom suprotnošću drugim elementima (suprotnošću koja u arhetipskom smislu podrazumeva komplementarnost kao kod konveksne i konkavne forme), već mestom u strukturi i time što reprezentuju skulptorkin gest vajanja i strukturalnog smeštanja komada (masiva, elementa) u strukturalni odnos sa drugim elementima. Reprezentacija skulptorkinog gesta u *Trinomu* je trostruka, svaki komad (forma, masiv) kao jedan označitelj reprezentuje gest za druga dva komada, tj. označitelja. U skulpturi *Pet masiva* reprezentacioni model se ponavlja pet puta - uvek jedan element (označitelj) reprezentuje gest za druga četiri, tako da dolazimo do dvadeset relacija, odnosno, do superpozicije dvadeset označiteljskih topologija u sinhronijski prezentovanoj TU prisutnoj strukturi.

Četvrti teza. Reći da je statički odnos elemenata plastičkog strukturalnog poretka ili konkretistički-statički sinhronijski shematizam strukturalnog poretka ili post-futuristički zamrznuti (rekonstruisani, autorefleksivni) pokret, znači locirati dva



Komplementarne forme, cement i gvožđe, 1956(57)

bitna problema razumevanja prostora:

1) kao statičko sinhronijsko konkretno (u doesburgovskom smislu) TU pristvo plastičkog strukturalnog poretka uravnoteženja (binarni par se uravnotežuje (dopunjava), a trinom ili struktura pet elemenata se zatvara (hermetičnost strukture)) i

2) kao statička reprezentacija:

a) autorefleksivne specifikacije pokreta iz kojeg je skulptura nastala i koji se u jednom trenu zamrzao građači baš TU topologiju označitelja, i

b) anticipacije mogućeg kretanja koje bi proizašlo (u heraklitovskom smislu) iz binarne opozicije ili polaritetnog polinomnog odnosa više reprezenata (označitelja koji reprezentuju subjekt za drugi označitelj).

Na primer, skulptura *Forma pod pritiskom* (1963) koja generički duguje komplementarnim formama (binarnoj napetosti elemenata) ukazuje na granični trenutak (naglašen oslonjenošću o gvozdene šipke) kada napetost statičkog odnosa postaje ishodište dinamičkog (to je upravo heraklitovski znak nužnosti toka). Međutim, skulptura *Materija u kretanju* (1965) ukazuje na to da čestici prostora odgovara čestica vremena, što u daljim diskurzivnim spekulacijama vodi učenju čaina o korespondenciji prostornog i vremenskog. Skulptura *Materija u kretanju*, a to nam govori i njen naslov, ne ukazuje na kretanje koje prethodi ili će tek doći, već baš na jedan tren u toku kretanja. Skulptura *Centripetalna forma* (1965) ukazuje na generativni put masiva koji se razvija iz tačke i širi ispunjavajući prostor. Rad *Forme u usponu* (1964) ukazuje na paradoks (medijalni stadijum) kada je data konfiguracija zamrznuti gest uspinjanja, ali i statički balans opstajanja uspetog. Paradoks je u tome što struktura skulpture sinhrono pripada zakonitostima kretanja i zakonitostima uravnoteženja. Naznačeni primeri, kao i ekspresivni komadi *Odvajanje* (1966) ili *Artikulacije prostora* (1970), mogu se nazvati *post-futurističkim* zato što su u dijalogu sa kretanjem i to u dijalogu sa reprezentacionim skulptorskim modusima kretanja u futurističkim analizama prostorno-predmetnog otvaranja. Prefiks *post* označava prevagu autonomije skulptorskog modusa nad reprezentativnim, pošto futurističke skulpture prikazuju realno kretanje, a skulpture Olge Jevrić prikazuju kretanje koje proizlazi iz samog odnosa binarnog, trinomnog ili polinomnog potencijala-napetosti u strukturi ili u procesu koji vodi ka skulpturi kao jednom od trenova u gestualnosti skulptorke. Metaforizacija, prikazivanje, indeksiranje, rekonstrukcija ili anticipacija kretanja u skulpturama Olge Jevrić ne pripadaju estetici 'kretanja' (od futurizma do kinetičke i procesualne umetnosti), za nju kretanje nije spoljašnja referenca koju treba prikazati, niti izraz osećaja dinamičkog vremena, odnosno, istraživanje optičko-kinetičkih perceptivnih senzacija. Kretanje (izdvojena sekvenca (tren), zamrznuti pokret ili rekonstruktivna specifikacija gestualnih trajektorija) aspekti su plastičko-strukturalnog poretka koji dijalektika unutar skulptorskih suprotnosti ili dijalektika napetosti unutar označiteljske topologije uzrokuje, anticipira i tematizuje *vizuelnim jezicima skulpture*.

LITERATURA:

- Ješa Denegri, *Olga Jevrić / Retrospektivna izložba 1948-1981*, Muzej Savremene umetnosti, Beograd, 1981.
- Različita strukturalistička literatura od Claude Levi Strausa, Jacquesa Lacana, Rolanda Barthesa do Jacquesa Derride.

ISTORIJSKI, KONTEKSTUALNI I STRUKTURALNI ASPEKTI *PRIČINJAVANJA* VLADANA RADOVANOVIĆA

1. KONTEKST I ISTORIJSKI OKVIR RADA

Rad *Pričinjavanja* (1955-56) rana je neoavangardistička i proto-konceptualistička konstrukcija performansa.

Pričinjavanja su umetnički rad, a ne umetničko delo, zato što se zasnivaju na realizaciji mentalnog, jezičkog i bihevioralnog događaja, a ne na završenom (proizvedenom) umetničkom komadu (predmetu, muzičkom odnosu tipa-tokena ili zapisu teksta). *Pričinjavanja* su strukturalni umetnički rad, zato što su strukturirana (povezana, uređena, komponovana) jezicima različitog stupnja koji grade hijerarhiju meta-jezika. Hijerarhiju meta-jezika grade:

1) jezik kojim umetnik započinje umetnost i koji prethodi jeziku umetnosti (jezik misli ili jezik pričinjavanja) - inovativni jezik započinjanja centralno je i opsesivno mesto Radovanovićeve poetike,

2) jezik-čin čina zapisivanja,

3) jezik-objekt J1, tj. jezik tekstualnog zapisa (tip) kojim se strukturiraju značenja,

4) jezik-objekt J2, tj. jezik čina izvođenja (govornog čina) koji sadrži i jezik zapisa kao svoj element (token kao realizacija zapisanog teksta-tipa) i

5) autorefleksivni metajezik koji traži ishodišta, smisao, značenja i tako opisuje puteve nastanka, odvijanja i delovanja rada.

Rad se ukazuje kao hermeneutičko (autointerpretativno) kruženje od jezika-misli preko jezika-zapisivanja, jezika zapisa i jezika govornog-bihevioralnog čina do interpretativnog i autorefleksivnog metajezika.

Pričinjavanja su neoavangardistički umetnički rad. Termin *neoavangarda* označava avangardu posle Drugog svetskog rata. Prefiks *neo* u našoj notaciji ne označava rimci predratne avangarde ili avangardu iz druge ruke (kao kod Būrgera), već specifična avangardna kretanja nastala u epohi visokog modernizma (od 1945. do 1968. godine). Neoavangarda u domenima neodade, hepeninga, fluksusa, umetnosti posle informela, neokonstruktivizma (kinetička umetnost, kompjuterska umetnost, op-art, nove tendencije) i verbo-voko-vizuelnih istraživanja realizuje kritiku autonomije institucija i medija umetnosti i kulture visokog modernizma, ali i inovatorski razvija nove medijske i intermedijske domene umetničkog rada i ponašanja

umetnika koji su u predratnim avangardama bili nemislivi ili tek možda utopijski naslućeni. Predratne avangarde su umetnosti pristupale kao fenomenološkom kompleksu objekata, a posleratne neoavangarde pripadaju velikom teorijskom obrtu od fenomenologije ka jeziku, drugim rečima, neoavangarde su pristupale umetnosti kao postfenomenološkom kompleksu objekata (od jezika kao fenomena govornog ili tekstualnog čina do semiotizacije i lingvističkog redefinisavanja umetnosti). *Pričinjavanja* stiču status neoavangardnog umetničkog rada:

1) kompleksnom diskurzivnom strukturom (hermeneutičkog kruženja od jezika-misli preko objekta-jezika do meta-jezika) koju avangarde između dva rata nisu mogle da dosegnu (avangarde su bile ekscs u postojećem 'normalnom' svetu društvenih diskursa, a neoavangarde stvaraju svet diskursa ili *svet od jezika*)

2) interdisciplinarnošću koja je okarakterisana prekoračenjem specifičnih medijskih, značenjskih i vrednosnih granica autonomnih umetničkih disciplina kao što su muzika, književnost, likovne umetnosti i teatar - *Pričinjavanja* sinhrono imaju odlike tekstualnog rada i performansa,

3) inovatorskom intencijom da se dođe do novog oblika umetničkog činjenja i izražavanja.

Napomena: Radovanovićev rad ima karakter inovatorskog eksperimenta kojim želi da dođe do kvalitativno novog oblika izražavanja (da novu umetnost započne na novim temeljima ili barem u novim kombinatornim odnosima). Njegova ekscsnost ne proizlazi iz sirove i prevratničke kritike i destrukcije datosti, već iz inovativne drugosti u odnosu na atmosferu socrealističkog, enformelističkog i umereno modernističkog duha vremena pedesetih u jugoslovenskom kulturnom prostoru. Radovanović naslućuje da duh vremena nije celovita homogena priroda sveta umetnosti, da umetnost uvek ima i drugo ja. On radi na genezama kompleksnog, heterogenog, otvorenog i promenljivog *drugog ja* umetnosti pedesetih i šezdesetih. *Pričinjavanja* su jedna od strategija opertavanja polja druge subjektivnosti iz koje on generički izvodi, demonstrira i autorefleksivno interpretira drugo ja umetnosti.

Pričinjavanja imaju karakter *prošivenog boda*, tj. označiteljskog čvora koji menja celokupno značenjsko polje umetničkog činjenja i otvaraju novo područje umetničkog rada. Formalno gledano, *Pričinjavanja* započinju kao post-nadrealistički rad, ustanovljavaju se kao modus čina (performans, hepening, akcija) i deluju kao proto-konceptualistički rad.

Postnadrealističkim se ne označava pokret ili pozni uticaj nadrealizma, već duhovni osećaj onostranog ili unutrašnjeg. Osećaj unutrašnjeg Radovanović označava terminom *zgručul*. *Zgručul* je doživljaj fuzije različitih unutarčulnih draži. Sve se zbiva kao da se pošiljke svih čula (unutarnjih i/ili spoljnih) splicu u čudnu tvorevinu polusvesti, koja se teško može obnoviti na javi. *Pričinjavanja* započinju kao postnadrealistički rad zato što rade sa graničnim područjima svesti, tj. sa tankom graničnom linijom između nesvesnog koje je strukturirano kao jezik i svesnog koje je strukturirano iz jezika. Radovanović polazi od mehanizama uspostavljanja automatskog teksta (arbitrarnost označitelja i označenog) i preobražaja automatskog teksta u fragmentarne fantastičke prizore (rad sna, fantazije). Za razliku od nadrealista (zato je njegov pristup inicijalno postnadrealistički), on se ne zadovoljava na efektu delovanja iz nesvesnog (automatizam) ili efektu delovanja na nesvesno

(fantazija), već uvođenjem *introspektivnog glasa* pokazuje da u tkanju (tekstu) *Pričinjavanja* nastaje centrirani subjekt koji gradi heremeneutičku strukturu interpretativnih krugova. Za Radovanovića je čudna tvorevina polusvesti (pričinjavanje) objekt (polazište) autorefleksivnog građenja interpretativnih krugova. Radovanović prekida pro-nadrealističku igru izgrađujući introspektivni i autorefleksivni glas centriranog subjekta teksta i govornog čina (performansa) i generiše glas koji govori o onome o čemu se nikada nije moglo govoriti u okviru nadrealističkih strategija - *glasom umetnosti govori o epistemi umetnosti*.

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

Pričinjavanja su protokonceptualistički umetnički rad. Formalno posmatrano, ona su po autorefleksivnim efektima-aspektima između pojma *umetnosti koncepta* (Concept Art, 1962.) Henryja Flinta i ranih konceptualističkih autorefleksivnih spisa Art&Languagea (*Frame works*, 1966-67). Radovanovićeva *Pričinjavanja* su bliska umetnosti koncepta po tome što rade sa idejom umetničkog dela (umetničko delo je kolažno-montažna struktura tekstualnih i govornih značenja koje prezentuju-zastupaju ideje u akciji umetnika), drugim rečima, jezik i, posredno, ideje su materijal Radovanovićevog činjenja. Od fluksusovske umetnosti koncepta za koju je karakterističan prvostepeni 'gestualni' rad sa idejama-jezikom kao materijalom Radovanovićev rad se razlikuje:

1) pokazivanjem tragova narativnih automatskih i fantastičkih fragmentacija diskursa, i

2) hermeneutičkom kružnom strukturom metajezika (jezika o jeziku).

Postojanje kružne metajezicke strukture rada, tj. značenjsko kretanje od jezika-misli preko jezika-objekta (zapisa, govornog čina) do metajezika i nazad ovaj rad čini bliskim eksperimentima Art&Languagea sa tekstualnim i konceptualnim metahije-

rarhijama diskursa o jeziku-objektu umetnosti i kvaziontološkom modusu pojavnosti dela. Radovanovićeva *Pričinjavanja* imaju formu blisku teorijskom objektu Art&Languagea. Teorijski objekt je umetnički rad koji nije načinjen da bi se estetski kontemplirao, već da bi se pomoću njega istražila *priroda umetnosti* ili neki specifični problem umetnosti. Od teorijskog objekta Art&Languagea ovaj rad se razlikuje po kontekstu:

1) Radovanović dolazi do hermeneutičkog kruženja iz intuitivnog prevladavanja kontinentalne metafizike teksta i ekscsne primene muzičkog modela tip-token na van muzičke mentalne, konceptualne i jezičke materijale, a

2) Art&Language iz kritike modernističke autonomije umetnosti (likovnog) traženjem jezičkih aspekata statusa umetničkog dela (stvaranjem teorije u prostorima modernističke likovne umetnosti iz koje je teorija bila isključena), odnosno, Art&Language svoje koncepcije zasniva na intertekstualnom preuzimanju formalno-lingvističkih i logičkih konstrukcija iz filozofije jezika.

Radovanovićev rad je retorički bogat (metaforični jezik, alegorijske slike, fragmenti narativne fantastike i automatskih punktuacija, egzistencijalističko introspektivno samoposmatranje), dok je rad Art&Languagea formalno jezički pročišćen, puristički i analitičko-tautološki ispražnjen. Dok Art&Language ostvaruje analitički jednoznačni korpus rada koji se specifikira u formalno-lingvističkom postupku rasprave prirode umetnosti, Radovanović ostvaruje višeznačni (višeslojni) jezičko-fenomenološki sintetički korpus rada koji ispunjava egzistencijalni prostor čina. Za njega cilj nije samo spoznaja jezika, već i doživljaj delovanja jezika. *Pričinjavanja* i teorijski objekti Art&Languagea istorijski pripadaju različitim umetničkim epohama (pedesetih i kasnih šezdesetih) što na nivou formalizacije rada ukazuje na različite *retorike*, s druge strane, postoji i jedno zajedničko konvergentno mesto, a to je građenje epistemoloških moći u okviru umetnosti.

2. OPIS RADA

Pričinjavanja se kao umetnički rad mogu posmatrati kroz dva modusa:

1) kao tekst strukturiran u knjigu-sinopsis-scenario i

2) kao akcija koja se odvija po sinopsisu pred publikom.

Tekst je pisan između 1955. i 1956. godine. Prvi put je izveden u privatnom stanu u Jirečekovoj br. 8 u Beogradu u leto 1956. Rad je izveden pred publikom koju je činila samo jedna osoba: Leonid Šejka. U trenutku nastanka rad je imao odlike ekscsne iskoraka i nije mogao da se klasifikuje *terminima umetničkog rada*, što znači da se ukazivao kao iskorak izvan istorijskog i kontekstualnog domena umetnosti. Tokom šezdesetih terminima endoartizam ili artipetalno i egzoartizam ili artifugalno Radovanović je označio radove koji ostaju u domenu umetnosti i one koji pokušavaju da je napuste. U ovu drugu grupu spadaju *Pričinjavanja*. Radovanović u beleškama *Pričinjavanja* opisuje sledećim rečima:

Pričinjavanja su za moj dalji rad bila važna, jer mi se 'činilo' da skreću od osveštane umetnosti ka ne-umetnosti ili ka delatnosti duha za koju nije presudno da li je umetnost. Nazvana su po jednom osećanju: prosviravajući

svoju prvu kompoziciju, otkrio sam da ona uprkos svojoj bezvrednosti pobuđuje ukus mojih trinaest godina koji mi nije izgledao ispoljiv ni na koji način. Pokušaj izražavanja neizrazivog izazvao je pričinjavanje da se ostvarilo nešto do tada neostvareno. Neizrazivost kao povod i pričin kao ishod, dali su četiri *Pričinjavanja*. Time što su projektovana kao događaj, znači da su u nekoj sadašnjosti predviđena za budućnost izvođenja, u kojoj će sadašnjost projektovanja postati prošlost. Ali, u rad je uvedeno i ovo razmatranje zabune sa vremenima, bilo u obliku traktata ili dijaloga sa prisutnima. Predviđanje mogućeg dijaloga sa prisutnima bilo je, u stvari, stalno nastojanje svesti da sebe nadiđe. Upinjanje oko izražavanja neizrazivog i stvaranja neostvarenog, kroz nadilaženje svesti, predstavljalo je svojevrsno mučenje. Mučenje i verovanje u pričinjavanje su, takođe, uključeni u rad. U četvrtom *Pričinjavanju*, *Oduzimanju*, izveden je dvostruki obrt oblik-ideja-oblik. Prvi korak je poziv na oduzimanje konkretuma koji ima 'baš ovakvo ostvareno *Pričinjavanje*, i ostavljanje onoga što se 'lično nezainteresovanom obrazuje u svesti kao grudva značenja'. Drugi korak traži da sve ideje obuhvaćene radom - pričinjavanje, stvorenost, mučenje i ostale - postanu za drugog slične bilo kojem materijalu 'od koga se da nešto načiniti', traži da se u drugome prevedu 'kao unutarne zapletne oblike'. Naknadno nutrenje dela sledi delo bilo ono prezentaciono ili diskurzivno. Ta ideja o delu kao posledica dela u njegovom odsustvu, ne može se nikako uključiti u skup organizovanih data ponuđenih apercipiranju, jer bi se ona time promenila svetom, postala bi prisutnost dela. Zato, jedino što se moglo - bilo je predložiti ideju o toj ideji, skrenuti pažnju na nju. A i to osveščivanje je uzeto kao delo. Tako, sve što je u *Pričinjavanjima* nastupilo kao bitno svojstvo (ispoljeno i samo nagovešteno), 'odljuskalo' se od svoje opažene predmetnosti, apstrahovalo na kraju u nekakav izvod, shemu koju treba u sebi pojmiti kao konstrukciju. Sve iskazano izgledalo je podložno pričinjavanju da je zaista takvo, to što se pričinjavalo bilo je čudno, a moguće je da se i ta čudnost samo pričinjavala.

Radovanović kaže da je njegov rad otvoren i nestabilan, da je u preobražaju koji ideje (svest, samosvest, koncepte, mentalne predstave) pretvara u materiju umetničkog čina (jezik) i jezik izvodi na scenu događanja. Scena događanja se vraća jeziku i jezikom autorefleksivnoj spoznaji. Kruženje interpretativnih krugova je krajnji rezultat koji ostaje kao jezička i mentalna činjenica.

Tekst *Pričinjavanja* čini pet delova (uvod i četiri pričinjavanja):

- 1) uvodne napomene,
- 2) pričinjavanje,
- 3) pokušaj smanjenja pričinjavanja,
- 4) dvoumljenja i sumnje, i
- 5) oduzimanje.

Tekstualni deo (tekst, dijagrami, notni zapis, likovne prezentacije) raspoređen je u dva tekstualna toka: na levoj i na desnoj strani. Na desnoj strani je glavni tekstualni tok, a na levoj strani su prekidi glavnog tekstualnog toka (komentari, naknadne interpretacije, otvoreni prerezi za dijalog sa publikom, itd). Tekstualni odnos leve i desne strane će u akciji imati karakter kontrapunkta.

Akcija *Pričinjavanja* se zasniva na transformisanju tekstualnog sinopsisa u govorni čin i bihevioralnu situaciju. Radovanović sedi pored klavira ili orgulja, sa jedne strane je sinopsis, a sa druge tabla na kojoj iscrtava dijagrame. Njegovo činjenje pokazuje kako se posredstvom jezika (diskurzivnog, bihevioralnog) radi sa idejom kao sa materijalom umetničkog činjenja. On tokom izvođenja radi sa primarnim materijalom (svira note - koral), sviranje smešta u diskurzivni tok koji objašnjava situaciju i tako ostvaruje kompleksnu situaciju. Ostvarena situacija je i govor koji postoji samo u tom času i govor koji govori o govoru, ali i govor koji se pokazuje-demonstrira kroz činjenje. Pokrenuti su hermeneutički krugovi koji grade hijerarhije jezika o jeziku, oni se prekidaju i na prekidima se grade nove interpretativne strukture. Radovanović na kraju precizno naglašava:

Neka pričinjavanja, stvorenost, mučenje, žrtvovanje postanu srodni onome što pruža bilo koji materijal od kojega se nešto da načiniti.

3. STRUKTURALNI ASPEKTI RADA

3.1 Narativni slojevi i narativni prekidi

Radovanović polazi od introspekcije. Status introspektivnog diskursa omogućava dovođenje u istu ravan smislenosti:

- 1) govorni čin,
- 2) čin zapisivanja,
- 3) prikazivanje slika,
- 4) pripovedanje ili nagoveštavanje fragmentarnih priča (mučenje, žrtvovanje, dvoumljenje, sumnja),
- 5) povezivanje onoga što se teško može povezati (slika noćnog neba sa svetiljkama u korespondenciji sa koralom),
- 6) autorefleksivno lociranje statusa umetničkog rada (rad u radu i rad o radu), i

7) građenje subjektivnosti (Radovanovićeva neodlučnost koja dopušta da se pričinjavanja odvijaju istovremeno na različitim nivoima formulisanja jezika).

Narativni slojevi su fragmentarne slike ili priče koji prekidaju autorefleksivni tok gradeći prostor za subjektivnost introspekcije. Narativni slojevi su *specifični znaci* razračunavanja sa postnadrealističkom estetikom, ali i temeljna karakterizacija evropskog egzistencijalističkog osećanja tkanja umetničkog teksta. Radovanovićev rad kao neoavangardistička formulacija bliska neodadi, fluksusu i postenformel umetnosti uvek potcrta svoja evropska uzgobljenja. Narativni slojevi kao prekidi autorefleksivne linearnosti upravo su znak njegovog evropocentrizma.

Narativni slojevi imaju još jednu bitnu dimenziju - oni potvrđuju da je reč o pričinjavanjima. Narativni sloj izveden po pravilima pravog ili fantastičkog mimezisa Radovanović koristi kao mimezis mimezisa kazujući da su to pričinjavanja - u umetničkom delu je autorefleksija realno, a narativno pričinjeno (iluzionističko, fiktivno). Iznad slike sa noćnim nebom i svetiljkama u daljini Radovanović zapisuje:

Vidite ovu sliku. Utapam se crnilom u mrak na njoj. (...)

Gledao sam svetiljke na brdu i tražio pogodan završetak drugog pričinjavanja.

3.2 Umetnički rad kao govorni čin

Konstrukciju *Pričinjavanja* Radovanović gradi na pretpostavkama govornog čina. Tekst (sinopsis) je samo međufaza (koncept ili dokument akcije) - to je još jedna protokontekstualistička odlika. Umetnički rad je sam čin izvođenja. Na početku Radovanović to i konstatuje:

Postoji nešto o čemu treba da se na samom početku dogovorimo i u šta treba da poverujemo.

Prvo, ovo što pišem - nije samo napisano koje može biti čitano, već je samo baš-odigravanje. Znači, sve počinje sad, i molim sebe da budem ubeđen da sve tek sad počinje.

Drugo, prekid tišine me najviše ometa u verovanju da ovo što vam sad čitam nije ranije napisano, nego da se tek sada odigrava... Uostalom svejedno, kako je da je - ovim smo prekinuli tišinu.

Ovim uvodnim rečima ne otvara se samo scena za akciju govornog čina, već se i smisao govornog čina opisuje kroz uspostavljanje tautološke relacije (koju će dvadesetak godina kasnije u potpunosti razraditi u seriji radova *Medij ispituje sam sebe* (1973-76) između fenomena jezika (dešavanja jezika kao fizičkog događaja) i značenja jezika. Govorni čin je sredstvo da se uspostavi tautološka relacija između složenosti egzistencije i složenosti jezika kroz istovremenost preklapanja kruga događaja i kruga značenja.

3.3 Značenjske funkcije introspekcije, autorefleksije, govornog čina i performativnog izvršenja

Radovanovićeva *Pričinjavanja* imaju složenu značenjsku strukturu. Ona, kao celina, istovremeno nose značenja introspekcije, autorefleksije, govornog čina i performativnog izvršenja.

Introspektivna značenja su značenja kohezivnih sila jezika koje povezuju *govor umetnika u prvom licu* sa objektom-govora i objekt govora sa autorefleksivnim metajezikom. Introspektivna značenja su značenja autentičnosti građenja subjektivnosti.

Iz introspektivnih značenja izdvajaju se autorefleksivna značenja. Dok introspektivna značenja dominantno ukazuju na autentičnost izgrađene subjektivnosti i subjekta jezika, autorefleksivna značenja preobražavaju subjektivnost govora u subjekt spoznaje (episteme) govora. Autorefleksivna značenja se zasnivaju na činjenici da tekst i govor, pre svega, govore/saopštavaju o uslovima, toku i konsekvencama govornog čina i uspostavljenih značenja. Autorefleksivna značenja uspostavljaju epistemu, ona raskidaju sa autentičnim glasom, narativnom atmosferom i suptilnom značenjskom *aurom* pričinjavanja. Introspekcija podržava (podupire) pričinjavanja

(kao iskustvo), a autorefleksija ih dekonstruiše (oduzima im uporište u subjektivnosti ukazujući na podloge episteme).

Značenja govornog čina su ona značenja koja Radovanović pridodaje izgovorenim (unutartekstualnom značenju) načinom izgovaranja teksta, oblicima obraćanja sebi, tekstu i publici, ponašanjem tokom akcije, situacijama u koje ulazi sa prostorom, vremenom, predmetima i ljudima tokom akcije. Značenja govornog čina fenomenološki su okvir koji smešta jezik u materijalni svet pojavnosti i izgleda jezika.

Performativno značenje *Pričinjavanja* značenje je celine rada, a ostvaruje se njegovim izvođenjem. Ne moramo razumeti introspektivna, autorefleksivna ili fragmentarna slojevita narativna značenja Radovanovićevih *Pričinjavanja*, ali *Pričinjavanja* moramo razumeti kao značenje koje nastaje ostvarivanjem govornog čina. Izvođenjem rada postiže se značenje izvršenja čina i to je značenje jednog izuzetnog specifičnog čina (kao davanje imena prilikom krštenja, izricanje izvinjenja, obećanja, itd.). Dovoljni značenjski minimum za razumevanje Radovanovićeve 'operacije' je prihvatanje da je značenje *Pričinjavanja* ostvareno time što su ona izvedena kao jezički govorni čin u prostorno vremenskom kontinuumu. Performativna značenja rada prilikom prvog izvođenja (1955-56) nisu bila umetnička performativna značenja. Ona su tada bila performativna značenja iskoračenja iz umetnosti. Danas kada se *Pričinjavanja* izvode ona su umetnička performativna značenja jer je u međuvremenu izgrađen prostor (svet) umetnosti koji takav čin prihvata za umetnički rad. Performativnost akcije *Pričinjavanja* pokazuje još jednu moć jezika - jezik ostvaruje smisao, ne samo značenjima koja nosi ili ponašanjem govornika koji ga izgovara, već i samom činjenicom da je kao jezik izgovoren (izvršen izgovaranjem).

3.4 Traganje za početkom-početka

Radovanovićeva *Pričinjavanja* su i hermeneutičko traganje za početkom-početka, tj. za započinjanjem. Zamisao početka ili započinjanja Radovanović postavlja kao temeljni metodološki, ali i vrednosni, kriterijum svog rada. Jedna od njegovih velikih umetničkih i estetskih opsesija je traženje početka. Razlikuju se tri sloja započinjanja:

1) suštinsko fenomenološko-jezičko započinjanje u svetu umetnosti koje traga za novim medijskim i disciplinarnim počecima - Radovanović traga za novim medijima, disciplinama, oblicima umetničkog rada koji će prethoditi budućem razvoju novih disciplina (na primer, njegovi taktizoni su fenomenološka medijska osnova iz koje se može izdvojiti nova umetnička disciplina taktilne umetnosti ili *Pričinjavanja* nastaju kao iskorak iz muzike i tekstualne umetnosti koji otvara procep u epohalnom preobražaju umetničkog objekta od neodade, fluksusa i hepeninga do konceptualne umetnosti),

2) institucionalno stvaranje prostora za novu umetnost, na primer, Radovanovićev pojam vokovizuel nije naziv za novi pokret ili novu medijsku umetnost, već konceptualno-institucionalni okvir za novu umetnost iz koje mogu nastati različiti pokreti ili kojom se mogu obuhvatiti kretanja na granici umetnost-neumetnost ili kretanja izvan sveta umetnosti ka umetnosti, i

3) konkretna partikularna započinjanja u okviru specifičnih realizacija, na primer, započinjanje u *Pričinjavanjima*.

Radovanović zapisuje/govori u uvodu u *Pričinjavanjima*:

Sada koje je zaista sad:	Sada čitam 'sad' napisano nekad:
"Ona se odigrava dok ne izustim prvu reč..."	"Ona se odigrava dok ne izustim prvu reč..."
Pišem 'odigrava' i zaista se odigrava.	Čitam 'odigrava', a odigrala se.

On traži nulti trenutak početka, započinjanja. Pokušava da premosti rascep između jezika, sveta (vremena-prostora) i ja koje započinje kako u svesti, tako i u jeziku ili i pred publikom. Razlike započinjanja u svesti, jeziku zapisa, jeziku izgovaranja, svetu u kome se to započinjanje dešava (dešavalo) i započinjanje publike je paradoksalno i početak (kome Radovanović teži) i rasipanje početaka u nužnosti razlika i raskola egzistencije. Zapocinjanje Radovanović traži u stalnom jezičkom hermeneutičkom kruženju, metaforično, on ovim radom kao da gradi Mebijusovu traku (traku bez stvarnog početka kojoj svaku tačku možemo prihvatiti za početak). Radovanović u *Pričinjavanjima* stalno započinje, on produkuje početke koji ogledaju svu paradoksalnost vremena, subjektivnosti i jezika umetničkog rada.

3.5 Struktura autorefleksivnog postupka

Suština rada i njegova rezultujuća proto-konceptualistička dimenzija ostvaruju se autorefleksivnim postupkom. Autorefleksivni postupak je ugrađen u rad kroz introspektivni govor, ali je i celina strukture *Pričinjavanja* data kao autorefleksivna strukturalna shema.

Autorefleksivni postupak građenja episteme Radovanović uvodi introspektivnim govorom:

Zapravo, postoje dva pričinjavanja. Prvo je u tome što mi se čini da imam neki ukus o mojim davno napisanim stvarima, pri čemu nije važna vrednost napisanog po meri umetnosti. Jedino je bitno da sam to ja davno napisao i da se napisano ustajalo do neverovanja da iko drugi o tome može imati takav ukus. Ukus o davno napisanom je pričinjavanje utoliko što posumnjam li u ukus, ostaje mi samo napisano. Ukus (ustajanošću) davno napisanog neiskaziv je - jedino ga je moguće pomenuti. Ali zato mi ostaje pričinjavanje o opipljivlju, o ovome što ovde pišem/govorim. To je drugo pričinjavanje: da se ovim tekstom pomičem od dosad ostvarenog u umetnosti. Pomičem se dok verujem u to. Zato molim sebe da verujem dok ne iznađem nešto što već svojim izgledom dovoljno odaje da je različito od svega postojećeg.

Radovanović autorefleksivno opertava konturu onoga što želi da učini, što čini i to što ostvaruje svojim govorom o tome šta čini. Autorefleksija je istovremeno kriterijum smisla rada (rad je od autorefleksije) i autorefleksija je osnova za generisanje episteme umetnosti, a to znači *privilegovani prolaz* izvan umetnosti u svet

ideja. *Pričinjavanja* su sopstveno započinjanje i sopstvena granica, a to znači privilegovani prostor otkrića jezika kao materije umetnosti.

LITERATURA:

- Vladan Radovanović *Pričinjavanja*, rukopis, 1955-56.
- Vladan Radovanović *Mediji 1954-76*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1976.
- Vladan Radovanović *Mediji i kriteriji* (temat), Delo br. 4, Beograd, 1977.
- Vladan Radovanović *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.
- Mirjana Veselinović-Hofman *Umetnost i izvan nje-Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Matica srpska, Novi Sad, 1991.

PRIOLOG --- PRIMERI IZ *PRIČINJAVANJA*
VLADANA RADOVANOVIĆA

I Pričinjavanje

Dosta mi je pisanja nota. Ugodno je preturati po svežnju davno napisanog.
(Preturam po svežnju.)

Primećujem da se oko moje stare *Fantazije* za klavir nahvatala patina i stavljam je na pult. Tražim joj novo opravdanje postojanja. Upinjem se da iscedim pričinjavanje da ovaj komad, zahvaljujući patini koju je u meni ostavio, prevazilazi svoju umetničku bezvrednost.

(Sviram početak *Fantazije*.)



Ovo što sam odsvirao, svakom može izgledati jedino kao prvi put čuto i jedino kako izgleda - neće ga moći osetiti patiniranim i ustajano-pretvorenim-u-ukus kakvim ga ja osećam.

Odsvirani odlomak uklopljen u ovaj tekst/govor za mene je pričinjavanje da postizem udaljšavanje od onoga što lako mogu i zato neću, od onoga što je već stvoreno. U prevazilaženju već stvorenog uspevam onoliko koliko mi se to čini. Čvrsto tle dosadašnje umetnosti pokušaću da napustim jer nosi tuđe otiske.

Pričinjavanje je kolebljivo - ima ga ako mi to izgleda - ali sam ga bar ja stvorio. Ono počinje gde granice odsviranog komada prestaju. Napusti li me pričinjavanje, ostaje goli komad, beznačajan u svom muzičkom rodu. Iako se pričinjavanje odnosi na muzički komad, sam komad više nije važan pošto je pričinjavanje nadgradnja kojom se izlazi van muzike.

Pričinjavanje ja dodajem. Ono počinje izvan granica onoga kako komad izgleda drugima.

II Pokušaj smanjenja pričinjavanja

Da bih stvorio, prvo moram da znam šta sve ne.

šta ne

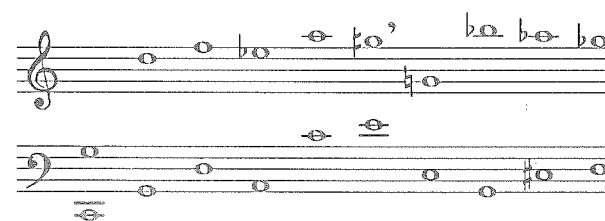
1. Oči me ometaju u čistom učešću u muzici. One vide zapis i traže po klavijaturi. Pomažu razbijanju čutog - koje se pričinilo kao stvoreno - na poznate jedinice. Pamćenje i sposobnost uviđanja zajedničkog doprinose svođenju muzike na poznato, na obrasce. Ovim postajem svestan da me izgled napisanog, svođenja na obrasce i prepoznavanje ne mogu omesti u prepoznavanju zaista stvorenog.
2. U dosad čutoj muzici najčešće sam bivao zainteresovan samo za delove, a retko za delo u celosti. Da bih povezao ono što je vredno zapisati, i sam sam umetao sledove zvukova koje same po sebi ne bih zapisao. Ovim sebe oslobađam obaveznog povezivanja zvukova koje vredi zabeležiti, ispunjavanja uobičajenih trajanja, razrade tematske gradnje, principa kontrasta i drugog.
3. Ne obazirati se na ranije tuđe i svoje stavove, kao na primer: ritam je krvotok muzike, puls svemira, i sl.

šta da

1. Pošto nisam dorastao da se jednoglasjem približim stvorenosti, pokušaću to dvoglasjem.
2. Dostupnije je stvorenost iznediti u kraćem trajanju nego u dužem.
3. Raznolik ritam svesti na stubovit

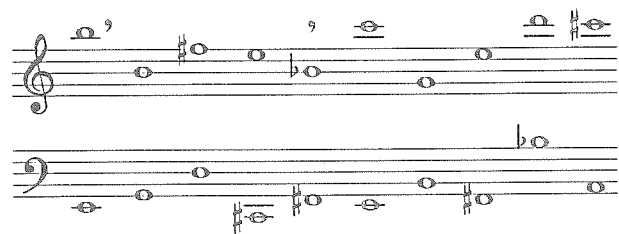
Molim sebe da verujem u pretvaranje pričinjavanja u zaista stvoreno - u korale. Ako ništa drugo, svaki od njih vredi bar po jedan žrtvovan dan.

I koral

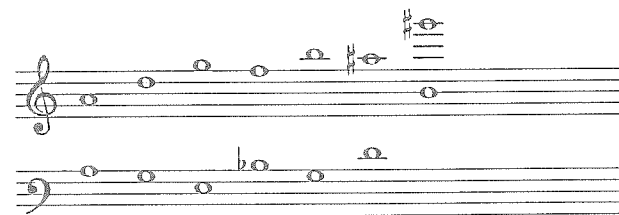


Upco sam se da pređem preko oštrice tanke kao granica nastala dodirima dva ponora. Pokušao sam još neki korak, ali izgubim sigurnost te se vratim

II koral



III koral



IV koral



Dalje nizanje koralā kao da postaje sve manje opravdano. Da li se to svete pojednostavljenost, jednoobraznost, zanemareni ritam? Da li, tek prekoračio granice postojećeg, još ne uspevam da razvijem česticu iznađenog? Posedujem samo jedinice zvuka i ne vidim šta sa njima učiniti da dosegnu stepen stvorene celine.

Pošto nemam utisak povećanja stvorenog, zasad napuštam umnožavanje koralā. Došao sam do raskršća.

S jedne strane, koralē ću pokušati da razvijem u celovito muzičko delo.

S druge strane, koralima tek donekle izišao iz jednog pričinjavanja, izneveriću to izlaženje namernim odvođenjem i ono malo izvesno stvorenog u novo pričinjavanje.

Vidite ovu sliku. Utapam se crnilom u mrak na njoj.



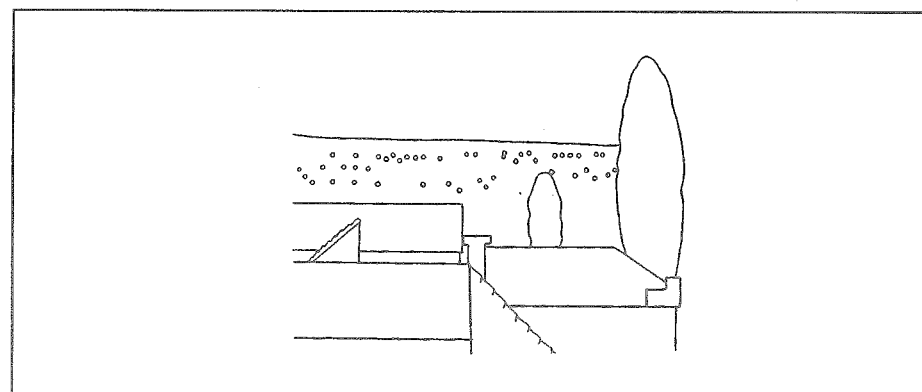
Znate li kako je nastala? Okrenuo sam ovu hartiju ka svetiljkama na brdu i omazao je o vrhove njihovog ovamo upućenog snopa zrakova.

Vidite svetiljke na slici! Ja ih sviram. U njihovom rasporedu skriven je Drugi koral. Sviram, a za to vreme neko ide od jedne svetiljke ka drugoj.

Neko, ko zna šta se stvarno dogodilo, mogao bi reći: To je varka! Ti ne sviraš prave svetiljke! Njihov stvarni raspored ne krije u sebi nikakav koral. Prave svetiljke ovako zvuče: (Neko svira pravi raspored svetiljki.)

Ponovo sam hteo da se zamolim za nesumnju u sad-dešavanje. Kad je to trebalo napisati, zapleo sam se u nerazlikovanje zaista doživljenog na terasi od krivotvorenog doživljaja, u nerazlikovanje da li već pišem ono što sam tek nameravao, ili sam još uvek na terasi, zagledan u svetiljke. Da se ne bih dalje zaplitaao, ispričaću sve to u prošlom vremenu:

Gledao sam svetiljke na brdu i tražio pogodan završetak *Drugog pričinjavanja*. Pomislih da bi kao završetak odgovaralo kada bih u rasporedu svetiljki otkrio neki od koralā. Pošto se čuda retko događaju, zamislio sam da bi još čudnije bilo kad koral ne bih otkrio. Time raspored svetiljki prevaram da ne odustane od sadržavanja koralā.



III Sumnje

Dvoumim se kojem vremenu da se privolim prilikom pisanja *Trećeg pričinjavanja*, sad-dešavanju ili već-dogođenom. Čim se pitam - sumnjam da ću istrajati u uverenju da je pisanje u sadašnjem vremenu zaista sad-dešavanje. Verovanjem u postizanje sad-dešavanja, verovao sam da stvaram, a postigavši stvorenost verovanjem u postizanje sad-dešavanja, prestao sam da verujem u sad-dešavanje. Prisutno u pričinjavanju, verovanje je ulazilo i u stvorenost. Verovanjem postignutu stvorenost u prva dva pričinjavanja ne mogu ponoviti i u III. Verovanje se ne postiže naporom.

Moram dalje, iako mi je vera u sad-dešavanje mtrva. Jer, ugovorio sam sa sobom ovo pisanje još dok je bila živa.

Pošto sam neodlučan da li da se opredelim za sad-dešavanje ili za već-dogođeno, upotrebiću oba.

sad-dešavanje

(Niže propisano treba zaista izvršiti.)

Polazim na Akademiju.

(Zaista poći, ne samo zamišljati.)

Stižem na Akademiju.

(Zaista stići.)

Uzimam ključ i odlazim u sobu sa harmonijumom. Sedam za harmonijum.

(Zaista sesti.)

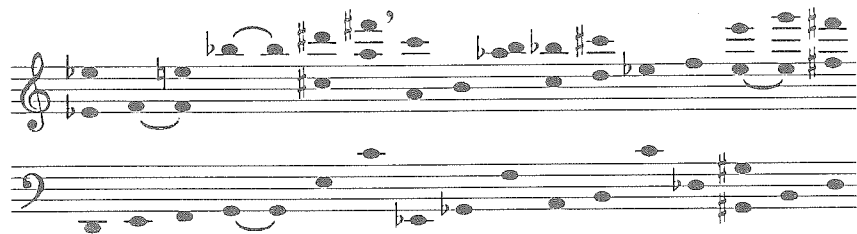
Prstima isterujem čistu silinu koja mi utoljava glad za ježenjem uz kičmu.

Ne pada mi ni na pamet da ovaj zvuk treba zapisati, a još manje - da tražim zvuk zbog zapisivanja.

Sviram što me ježi uz kičmu:

već-dogođeno

Običnog dana, čijeg se jutra ne sećam, otišao sam na Akademiju. Uzeo ključ i popeo se u sobu sa harmonijumom. Seo i digao poklopac. Obično me je harmonijumu privlačila nada da ću nešto iznaći kad zarijem prste u dirke. Ovog puta sam jedino nastojao da silinom zvuka pomerim sebe iz uobičajenosti. Bio sam gladan zvuka što izaziva ježenje uz kičmu. Nisam se trudio da ga upamtim radi zapisivanja, ono me nije zanimalo. Kada je kratkotrajno nalaženje dejstvenih zvukova prestalo, zapazio sam da se sećam odsviranog. I onda, možda iz navike zapisivanja ili iz želje da sačuvam zvuk koji me je ježio uz kičmu, zapisao sam ono što nisam svirao radi zapisivanja:



IV Oduzimanje

Od ovde čutog i viđenog treba oduzeti važnost koju izraženo ima za mene.

Oduzeti izgled koji imaju baš ovako ostvareni pričinjavanje, napor oko postizanja stvorenosti, mučenje oko moranja da se jasno iskaže ...

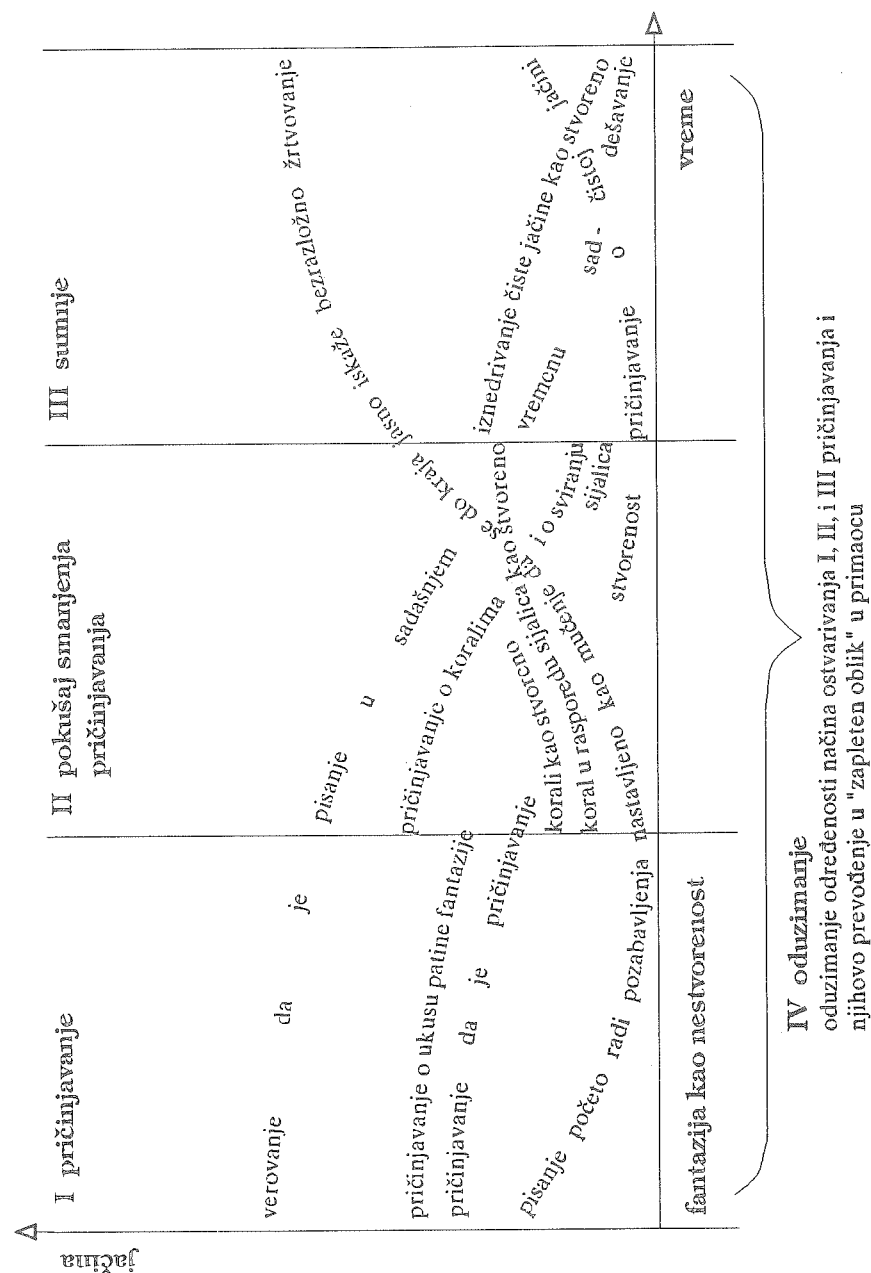
Oduzeti da su pričinjavanje, napor oko postizanja stvorenosti i mučenje oko iskazivanja - moji.

Ostaviti ono što posmatrač vidi u svemu ovome, što mu se obrazuje u predstavi.

Neka ostane ono što se može zaimati kao grudva smislova, značenja.

Neka pričinjavanje, stvorenost, mučenje, žrtvovanja postanu srodni onome što pruža bilo koji materijal od koga se nešto da načiniti.

Neka se sve to, već udaljeno od mene, u drugom prevede kao unutarnje zapleten oblik.



NEOKONSTRUKTIVIZAM LUMINO OBJEKTI I AMBIJENTI KOLOMANA NOVAKA

1. NEOKONSTRUKTIVIZAM

Neokonstruktivizam je zasnovan na konstruktivnim načelima građenja (konstruisanja, projektovanja) optičkih, svetlosnih (lumino), kinetičkih i programiranih vizuelnih struktura (slike, objekti, mehanizmi, ambijenti) nakon Drugog svetskog rata. Pojam neokonstruktivizam koristi se kao opšti zbirni naziv za konstruktivne tendencije neoavangarde i ukazuje na kontinuitet i razvoj konstruktivističke umetnosti od utopijskog konstruktivizma i konkretizma između dva rata do realizacije ideala sinteze nauke, tehnike i umetnosti posle Drugog svetskog rata u periodu visokog modernizma. Konstruktivizam i neokonstruktivizam dele zajedničko opredeljenje i ideale egzaktnog, konstruktivnog, metodološki zasnovanog i naučnim metodama podržanog stvaranja apstraktnog i konkretnog umetničkog dela. Dele i zajedničku ideologiju *projekta modernosti* kao ideala preobražaja društva kroz umetnički rad koji povezuje nauku, tehniku, ideologiju i umetnost u novo celovito delo (tehnološki Gesamtkunstwerk). Razlikuju se u sledećem:

1) konstruktivizam je pionirski pokret koga karakteriše evolucija i revolucija likovne (slikarske i skulptorske) apstrakcije od kubizma, preko geometrijske apstrakcije do konkretizma, a neokonstruktivizam polazi od konkretizma i likovnog formalizma razvijajući konstruktivne metode koje nisu zasnovane na evoluciji redukcije mimetičke umetnosti, već na stvaranju apstraktnih, formalnih, programiranih i kinetičkih vizuelnih, prostornih i vremenskih struktura,

2) konstruktivizam karakterišu geometrijske strukture izvedene iz konstruktivnih shema i zamisli arhitekture, mašinske tehnike ili klasične euklidske geometrije, neokonstruktivizam karakteriše pojam strukture izveden iz strukturalističke teorije, kibernetike i teorije informacija, a primenjen je na stvaranje optičkih i svetlosnih efekata, veštačkog kretanja ili generisanja elektronske i kompjuterske slike,

3) konstruktivizmu je svojstvena utopijska vizija o budućoj sintezi nauke, tehnologije i umetnosti, tj. većina dela avangardnog konstruktivizma su tek zanatski projekti i vizije potencijalne industrijske proizvodnje umetničkog dela, a dela neokonstruktivizma su konkretni uzorci i produkti industrijske visoke tehnologije i timске saradnje umetnika i tehničara, i

4) dok su za konstruktivizam karakteristični programski autopoetički manifesti u kojima umetnici proklamuju i objašnjavaju svoje vizije, intuicije, intencije, ciljeve i postupke, neokonstruktivizmu su svojstvena vizuelna istraživanja utemeljena na eksperimentalnim i teorijskim analizama konstruisanja vizuelnih umetničkih dela i njihove percepcije.

Začetnici neokonstruktivizma su konkretista Max Bill, bauhausovac Joseph Albers, kinetičar Nicolas Schöffer, postbauhausovac i istraživač optičkih fenomena Victor Vasarely i tada mladi umetnici kao što su Yaacov Agam, Pol Bury, Jesus Raphael Soto, Francois Morellet, zagrebačka grupa Exat 51, grupa španskih umetnika u Parizu Equipo 57, nemačka grupa Zero, francuska grupa GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuelle = Grupa za vizuelna istraživanja), italijanske grupe Gruppo T i Gruppo N, Ivan Picelj, Vjenceslav Rihter, Aleksandar Srnec, Juraj Dobrović, Vladimir Bonačić, Koloman Novak, Petar Milojević, Zoran Radović, itd. U neokonstruktivizmu se razlikuju četiri povezane tendencije:

1) kritička ideološka tendencija realizacije vizije modernog sveta koja se suprotstavlja umerenom modernizmu i umetničkom tržištu povezujući se sa idejama levice (pokret nove tendencije),

2) pronaučna tendencija usmerena na sintezu nauke, tehnologije i umetnosti (vizuelna istraživanja, kinetička, kompjuterska i kibernetička umetnost, kalifornijski pokret *umetnost i tehnologija*),

3) optička umetnost koja se zasniva na istraživanju i proizvodnji optičkih efekata, koja je fenomenološki usmerena, estetizovana i u ideološkom smislu neutralna (op art, optical art), i

4) ludistička umetnost okrenuta stvaranju ambijena za spektakl i pedagoških prostora za razvoj kreativnosti dece (pozni rad grupe GRAV i Julia Le Parca, Fridhelma Kleina).

Uobičajeno se smatra da su konstruktivizam i neokonstruktivizam netipični za modernu situaciju umetnosti u Srbiji. Netipičnost konstruktivizma i neokonstruktivizma za srpsku umetnost objašnjava se ukazivanjem na dominaciju intimističkih (između dva svetska rata) i umereno modernističkih (lirskih, fantastičkih, figurativnih i metafizičkih) likovnih pozicija. Takva globalna određenja ne mogu se prihvatiti kao tačna pošto postoje izvesni, makar i minimalni, proboji ka konstruktivnom i tehnološkom. Neokonstruktivističke produkcije, kao i kasnije postgeometrijske strategije, treba shvatiti kao asimetrične anomalije i obrte ka radikalnom modernizmu. Konstruktivizam je u srpskoj umetnosti između dva rata bio prisutan kroz zenitistički pokret: dizajn časopisa Zenit u priodu 1924-26, konstruktivistički kolaži Ljubomira Micića i Jo Kleka (koji je izvesno vreme živeo u Beogradu), pro-konstruktivistički manifesti Ljubomira Micića i dadaističko-konstruktivističke grafike Mihajla Petrova. Posle Drugog svetskog rata u Jugoslaviji Zagreb je bio centar nove konstruktivističke umetnosti (grupa Exat 51 i pokret *nove tendencije* 1961-73). Nekoliko beogradskih autora razradilo je neokonstruktivističke zamisli povezane sa dešavanjima novih tendencija i internacionalnim neokonstruktivizmom:

1) lumino kinetički objektni i ambijentalni eksperimenti Kolomana Novaka (*Kondenzatori vremena* (1961), *Svetslosni ambijent* (1968), *Lumino kinetički ambijent* (1973)),

2) mehanografski i svetlosni oscilatorni crteži Zorana Radovića (*Elektronski ornamentograf* (1970), *Laserski ornamentograf* (1973)),

3) kompjuterska grafika Petra Milojevića (*Putevi iluzije* (1967) i *Mladari u snegu* (1969)), autora koji je radio u Kanadi. Petar Milojević je kompjuterska istraživanja razvio kao naučno-umetnički projekt i teorijski je razradio zamisao kompjuterske grafike (*dinamičkog crteža*). Elementi dinamičkog crteža primenjuju se na bilo koju formu od geometrijske forme do forme flore (lista, grane). Crteži *Flore* nastali su iz slučajno odabranih elemenata, a realizovani su programskim jezikom Fortran. Kompjuter omogućava lako prelaženje iz dvodimenzionalne ravne predstave u trodimenzionalnu predstavu.

Neokonstruktivistički radovi beogradskih autora su:

1) ekspresivno neutralni,

2) programirani,

3) mehanički realizovani i

4) značenja zasnivaju kako na vizuelno-geometrijskom poretku samog dela, tako i na simboličkoj vrednosti dala kao predstave moderne tehničke civilizacije.

Vokovizuelni umetnik Vladan Radovanović realizovao je niz komada od papira koji su zasnovani na optičkim (op-art) i tekstualnim (vokovizuelnim) relacijama u duhu neokonstruktivizma tokom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih (*Veliki poliedar* (1968), *Kugla na sklapanje* (1971-74)). Beogradska konceptualistička Grupa 143 (1975-80) je pro i meta teorijske dijagrame i crteže sa strukturalnim sintaktičkim modelima uporedo razvijala pozivanjem na teorijsku konceptualnu lingvističku i semiotičku umetnost, ali i na konstruktivističku tradiciju formalnog (matematičkog) konstruisanja vizuelnih predložaka. Rad Grupe 143 imao je odlike post-konstruktivizma. Grupa beogradskih skulptora (Dobrovoje Krgović, Srđan Apostolović) pripadnika internacionalne tendencije nove skulpture, kao i umetnici tehno orijentacije (Mirjana Đorđević i Ivan Ilić) s pozicija post-istorijskih umetnika i protagonista *modernizma posle postmodernizma* su upotrebljavali, korigovali i razvijali pojedine aspekte, procedure, formalne koncepte i tehnološke medije karakteristične za apstraktnu umetnost, konstruktivizam i neokonstruktivizam. Njihov pristup se može nazvati hiper-konstruktivizmom i korigovanim ekstatičkim modernizmom.

2. KINETIČKA I LUMINO UMETNOST

Kinetičkom umetnošću se nazivaju umetnička dela koja se pomeraju ili kreću u prostoru ili stvaraju vizuelnu iluziju kretanja. Razlikuje se tri vrste kretanja u kinetičkoj umetnosti:

a) stvarno kretanje - mobilni, pokretno osvetljenje, mehaničko mašinsko kretanje,

b) virtuelno kretanje - reakcija posmatračevog oka na statične vizuelne podstake, tj. stvaranje optičke iluzije kretanja i vibriranja statičke vizuelne strukture, i

c) kretanje posmatrača ispred umetničkog dela ili manipulisanje delovima umetničkog dela čime ono menja svoj vizuelni oblik i prostorni položaj.

Ciljevi kinetičke umetnosti su:

- 1) razvoj apstraktnih i konstruktivnih tehničkih metoda u vizuelnom oblikovanju kretanja,
- 2) konstruisanje mehaničkih, svetlosnih i elektronskih sistema kao umetničkog dela,
- 3) omogućavanje aktivnog perceptivnog učešća posmatrača,
- 4) sinteza vizuelnih i dinamičkih veštačkih sistema u spektaklima, i
- 5) stvaranje ambijenta kao prostorno-vremenskog i vizuelnog promenljivog okružja.

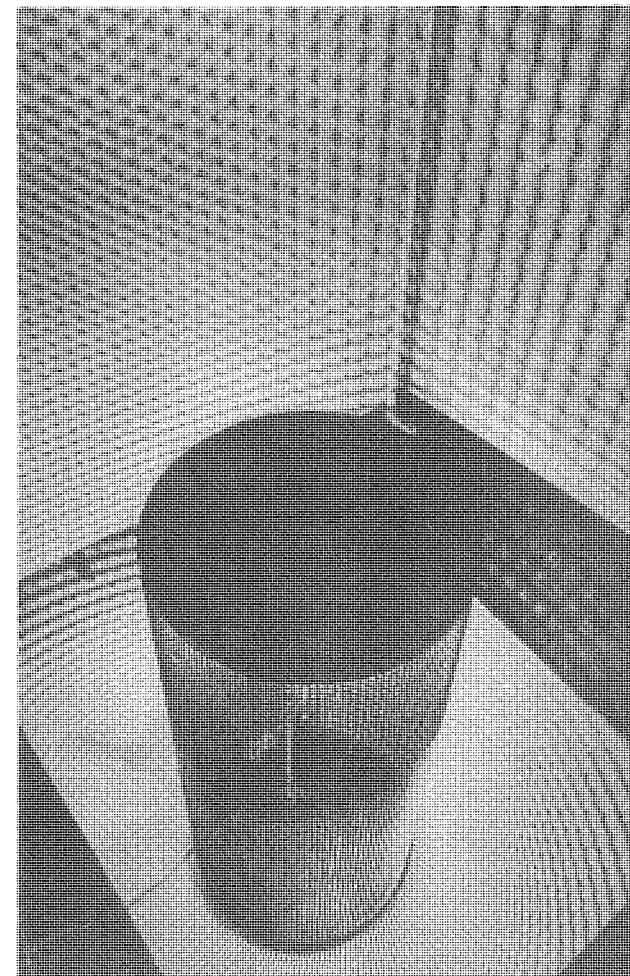
Kinetička umetnost je proširila zamisli skulpture i ambijenta uvođenjem vremenske komponente i transformacijom statičkog likovnog dela u dinamički svetlosni događaj ili mehanički dinamički objekt. Zamisli kinetičke umetnosti ukazuju na modernistički projekt tehničkog preobražaja i estetizacije savremenog sveta. Mobilima se nazivaju statične skulpture i objekti čiji elementi mogu da se pomeraju i premeštaju, čime se menja njihova struktura, prostorni raspored i vizuelni izgled. Robotom se nazivaju mehanička tela koja se kreću u prostoru i koja svojim izgledom i ponašanjem kibernetiski simuliraju kretanja ljudskog ili životinjskog tela. Kiborzi su mehanički i elektronski regulacioni sistemi koji su povezani preko interfejsa sa biološkim sistemima (organizmima). Luminoplastike su dinamičke skulpture i objekti čije mehaničko kretanje prouzrokuje kretanje svetlosti (dinamičke svetlosne efekte). Istorija kinetičke umetnosti se prati iz dva toka:

- 1) luminizam ili muzika boja, i
- 2) avangardni futuristički, dadaistički i konstruktivistički eksperimenati.

Luminizmom ili *muzikom boja* se naziva umetnost komponovanja i konstruisanja dinamičnih svetlosnih struktura. Luminizam je podvrsta kinetičke umetnosti pošto se zasniva na kretanju svetlosti. Smatra se da je luminizam nastao početkom XVIII veka kada je sveštenik Louis Bertrand Castel konstruisao svetlosne organe. Ruski kompozitor i teozof Aleksandar Skrjabin početkom XX veka je radio na povezivanju zvuka, svetlosti i pozorišta u celovit spektakl. Sa svetlosnim eksperimentima su oko 1910. radili futuristički pioniri apstraktnog filma Arnoldo Ginna i Bruno Corra. Značajni su eksperimenti iz dvadesetih godina Thomasa Wilfreda, Oskara Fischingera, eksperimentalne radionice u avangardnoj umetničkoj školi Bauhaus u kojoj su delovali Ludwig Hirschfeld-Mack, Josef Hartwig i Kurt Schwertfeger. Oskar Fischinger se nastanjuje u Kaliforniji 1936. gde zasniva školu *muzike boja* povezujući istočna mistička učenja i savremenu tehniku, a sa njim su sarađivali James Whitney, Jordan Belson, Harry Smith.

U manifestima futurizma zamisao fizičkog kretanja je proglašena suštinskim aspektom nove estetike. Zamisao pokreta je anticipirana u futurizmu i kroz slikarstvo simbolički i iluzionistički naznačena. Duchampov ready-made *Točak bicikla* (1913) je i kinetičko umetničko delo pošto se točak postavljen na stolicu može okretati. Efekat okretanja točka i svetlosnog poremećaja uključena je u zamisao i realizaciju ovog ready-made. Njegov rad *Rotaciona stakla (precizne optike)* (1920) grade pet staklenih diskova sa naslikanim koncentričnim krugovima koji rotiraju na istoj osovinu stvarajući neprekidnu strukturu koncentričnih krugova. Hans Richter je eksperimentisao sa svetlosnim fenomenima u apstraktnom filmu. Ruski konstruktivista Vladimir Taljin je *Spomenik Trećoj internacionali* (model, 1919-20) zamislio kao rotirajuću arhitek-

tonsku konstrukciju. Konstruktivista Naum Gabo je realizovao *Kinetičku skulpturu: stojeći talas* (1920) uvodeći vreme kao novi element u plastičke umetnosti. Moholy-Nagy je *Svetlosno prostorni modulator* (1922-30) realizovao kao složeni mehaničko-svetlosni sklop. Američki skulptor Aleksandar Calder je pred Drugi svetski rat konstruisao elastične skulpture koje je pokretalo strujanje vazduha.



Ambijent, 1967.

Razvoj kinetičke umetnosti posle Drugog svetskog rata započinje sredinom pedesetih godina obnovom konstruktivističkih ideja. Inicijalna izložba kinetičke umetnosti je *Pokret* održana u galeriji Denis Rene u Parizu 1955, na kojoj su učestvovali: Agam, Bury, Calder, Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely i Vasarely. Kinetička umetnost u neokonstruktivizmu nije više samo projekt ili model utopijskog dela, već tehnički moguć projekt koji odgovara društvenim proizvodnim moćima viskog modernizma. Nicolas Schöffer je razvio teoriju *spaciodynamizma* i koristio elektronske sisteme upravljanja za pokretanje skulptura. Jean Tinguely je za razliku od neokonstruktivista mašinskoj estetici pristupao sa ironijom stvarajući mašine koje same sebe uništavaju, koje pevaju, crtaju, nervozno se trzaju ili izbacuju lopte. Njegov rad se zasniva na istovremeno sistematičnom i iznenađujućem stvaranju ritmova mehaničkih aliteracija. Nemačka grupa Zero je zamisao kinetičke i lumino skulpture transformisala u ambijent umetničkog događaja (hopeninga) povezujući konstruktivne postupke, funkcije igre i ironijske sadržaje. Sa svetlosnim objektima i ambijentima eksperimentisala je francuska grupa GRAV zasnivajući svoj rad po uzoru na naučna istraživanja u koja su uključeni ludički efekti. Engleska slikarka Bridget Riley radila je sa slikama čija struktura valovitih linija izaziva iluziju vibracije površine, drugim rečima, ona je statičke poretke plošnih slikovnih gestalta upotrebljavala da bi iluzionistički proizvela efekat pokreta i vibracije. Takis je eksperimentisao magnetnim sistemima u kojima je privlačenje i odbijanje magneta prouzrokovalo kretanje strukture ili lebđenje metalnih komada. Le Parc je eksperimentisao mobilima i vibrirajućom svetlošću. Aleksandar Srnec je radio sa mobilima i luminoplastikom, a Koloman Novak sa svetlosnim objektima, instalacijama i ambijentima.

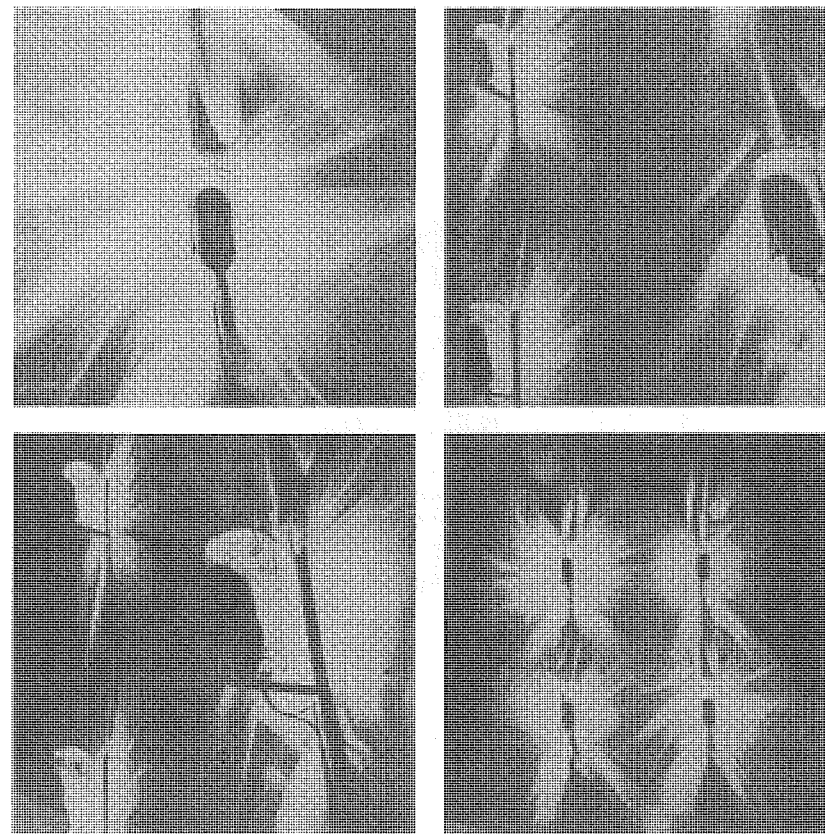
3. LUMINO OBJEKTI, AMBIJENTI I ROBOTI KOLOMANA NOVAKA

Konstruktivistički rad Kolomana Novaka zasniva se na konkretističkom pristupu svetlosti, prostoru, vremenu i mehanizmima. Njegov rad je konstruktivistički zato što radi sa artificalnim projektovanim i proizvedenim fenomenima. Rad je konkretistički zato što radi sa realnim doslovnim fenomenima (materija, prostor, vreme, pokret, svetlost). U užem smislu njegov rad pripada mašinskoj ili kinetičkoj estetici pokretne skulpture ili dinamičkog okružujućeg (ambijentalnog) prostora, a u okviru kinetičke umetnosti određen je terminima lumino plastika i ambijentalna umetnost. Određen je terminom lumino plastika pošto se bavi oblikovanjem veštačke projektovane svetlosti. U pitanju su dela ambijentalne umetnosti zato što se projektovana svetlost prostire i određuje pojavnost i izgled okružujućeg prostora. Njegov rad sa realnim prostorom i vremenom nije direktan, već je posredovan mehanizmima koji pokreću svetlosne izvore. Estetika mehanizma utvrđuje se od primarnog rotacionog elektro-mašinskog modela sa elektromotorom do robota upravljanih daljinskim upravljačem.

Novak je istraživanja započeo 1961. kada je realizovao *Kondenzatore vremena*. *Kinetički kaledioskop* (1962) je objekt u čijoj unutrašnjosti niz ogledala stvara iluzionističku sliku dubokih i umnoženih prostora. Tokom šezdesetih godina je

učestvovao na tri izložbe novih tendencija u Zagrebu (Tendencije 3, 4 i 5, 1965, 1969 i 1973) i na značajnoj internacionalnoj izložbi *Kinetika*, koju je organizovao Werner Haftmann u Muzeju dvadesetog veka u Beču 1967. Imao je osam samostalnih izložbi od 1962. do 1995. Imao je samostalne izložbe u Salonu Muzeja savremene umetnosti u Beogradu 1976. i u Galeriji KCBa u Beogradu 1995. Doo njegovih aktivnosti se vezuje za bečku neokonstruktivističku i eksperimentalnu umetničku scenu.

U Novakovom radu svetlosne konfiguracije variraju od amorfni struktura preko čistih geometrijskih superponiranih oblika do metaforičnih vizuelnih astralnih pejzaža. Na izložbi *Nove tendencije 3* 1965. godine izložio je prototipni rad *Kinematika varijabla*. To je bio prvi objekt sa pokretnim kružnim elementima čiji obojeni delovi stvaraju zahvaljujući programu koordiniranih prožimanja uvek drugačije vizuelne situacije. U realizaciji *Svetlosne orgulje* (1968) rešavana je sinhronizacija muzičkog i svetlosnog ritma, čime je evocirana transcendentalna tradicija muzike boja.



Lumino kinetički ambijent, ambijent, 1973.

Karakteristične su reference ka eksperimentima ruskog kompozitora Aleksandra Skrjabinina s početka XX veka. Serijom radova nazvanih *Lumino diskovi* (1968) načinjen je korak od objekta (svetlosnog kadra) ka ambijentalnom radu (svetlosnom ispunjenju prostora). Postavkom na IV trijenalu jugoslovenske likovne umetnosti 1970. prešao je u potpunosti na dinamička prostorna ambijentalna rešenja. Rad postaje aktivni modifikator prostora. Time se ukazuje na pomak od estetskog fenomena ka konkretnom prostornom fenomenu koji čini mogućim konkretno utopijski pristup arhitekturi i oblikovanju egzistencijalnih prostora. Jedna od Novakovih realizacija bila je ugrađena u konkretni arhitektonski prostor u naselju Zuckerkandlgasse u Beču. Realizacije za izložbu u Salonu muzeja savremene umetnosti u Beogradu imaju karakter vizuelnih istraživanja i programiranog istraživanja vizuelnih fenomena. Pri tome, on svoja rešenja daje jednostavnim kombinacijama elemenata i upotrebom jednostavnih mehanizama. Dominantno radi sa veštačkom svetlošću, mada je tokom boravka u Beču 1967. godine radio i na projektima sa prirodnim svetlom. Svetlosni odnosi se postižu različitim, često primarnim postupcima, odnošenja svetlosti, proreza i filtera, pokretnog izvora svetlosti i statičnog proreza ili pokretnog proreza i statičnog izvora svetlosti. Na izložbi u Galeriji Kulturnog centra u Beogradu marta 1995. Novak je izložio seriju zidnih objekata koji grade specifične ambijentalne situacije. Radovi su izvedeni jednostavnom mehanikom. Nastale prostorne situacije dekorativni su prostori potencijalno asocijativnih svetlosnih struktura. Svetlosne strukture se kreću od primarnih radijalnih shema do kompleksnih suočenja svetlosnih zrakova. Rad sa modelom lumino robota ambijentalne intencije je pomerio od ambijentalnog rada ka performansu (spektaklu).

Ako se Novakov rad retrospektivno prati od 1961. godine (od visokog modernizma i neokonstruktivizma) ka devedesetim godinama (vremenu postmodernih tehnestetika) tada se može postaviti sledeći niz transformacionih deskripcija:

1) njegov rad započinje kao emancipacija modernog umetnika - od slikara ili skulptora ka slikarstvu svetlosti i slikarstvu pokreta, ka sintezi svetlosti i zvuka,

2) tokom druge polovine šezdesetih rad se uspostavlja kao radikalno modernistička praksa neokonstruktivističkog definisanja objekta, mobila, lumino-kinetičke situacije i svetlosnog ili lumino ambijenta, a ideje racionalnog konstruisanja se utvrđuju kao suštinske modernističke procedure građenja umetničkog dela,

3) rad je definisan kao vizuelno istraživanje mehaničkih, svetlosnih i perceptivnih sistema,

4) rad ima odlike sinteze prostorno-svetlosnih i perceptivnih sistema u artificalne konkretne i asocijativne situacije (situacija je stanje objekta i njegove optičke okoline, događaj je sistem čulnih efekata sa naglašeno vremenskim karakterom, ambijent je prostorni totalitet definisan svetlosnom situacijom ili događajem),

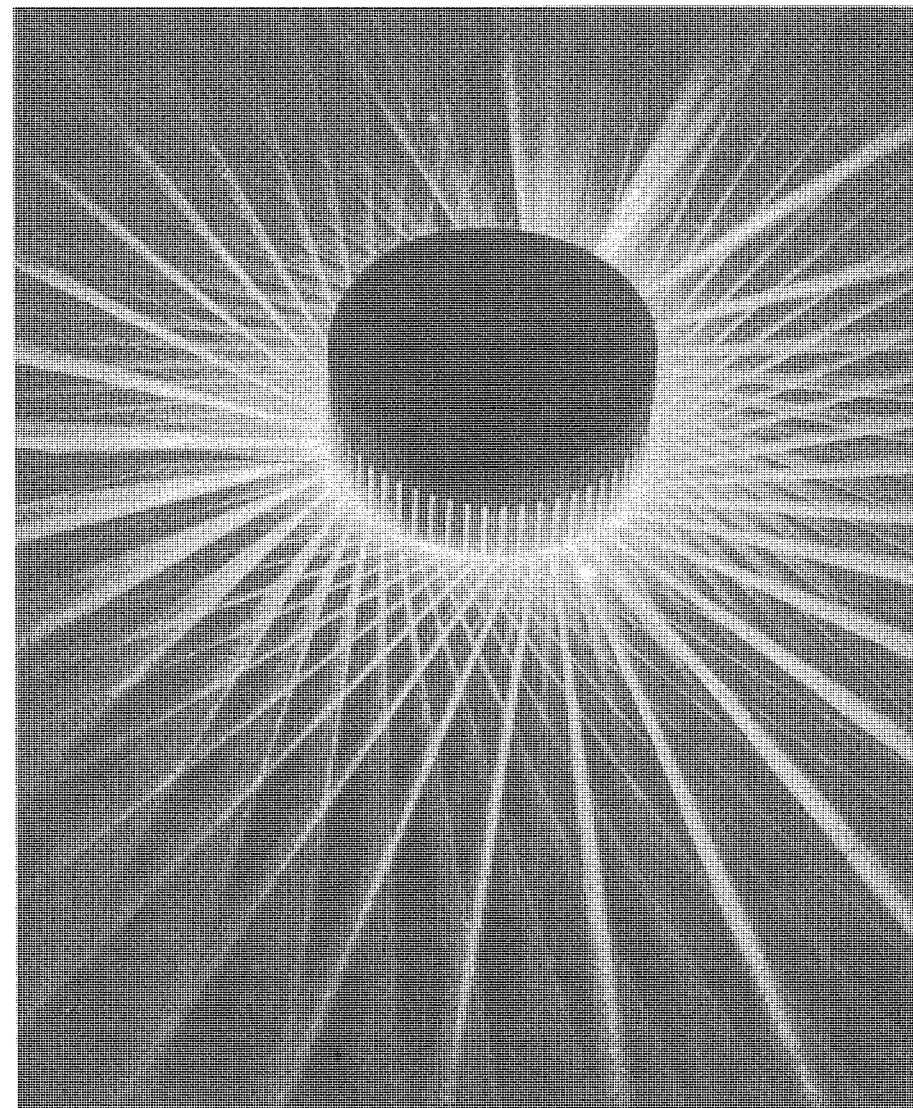
5) umetnički rad se uvodi u arhitektonske sisteme kroz relativizaciju granica utilitarnog i estetskog prostora,

6) danas, posle iskustva postmoderne, njegov rad se ukazuje kao:

a) opsesivno održavanje i razvijanje velikih modernističkih tema,

b) naglašavanje ludističkih aspekata lumino kinetičke situacije, ludizam postaje njegov dominantni svet,

c) jednostavni mehanizmi i efekti elektro-mehaničkih-svetlosnih sistema zadobijaju romantično alegorijske karakteristike u dobu ekranskih digitalnih simulacija.



Lumino-disk, kinetički objekt, 1973.

Novakovi radovi na fascinantnan način alegorizuju pomak, preobražaj i premeštanje ontologije umetnosti i kulture tokom poslednje tri decenije. U trenutku kada je započinjao svoj rad on je sebe redefinisao u umetnika-tehničara impersonalizujući svoje intuicije, gestove i optičke produkte. U šezdesetim njegov rad je izgledao kao otuđeni tehnicistički produkt ekstremne ili radikalne modernosti. Danas u devedesetim njegov rad, gotovo magijski, alegorijski i romantično *primitivan*, kao da nas vraća elementarnim suštinskim fenomenima umetnosti (svetlosti, pokretu, strukturiranju).

Njegova tehnologija realizacije je arheološka i zato se ukazuje kao uzvišeni romantični gest. On iz ludističkog prelazi u sublimno. Posmatrao sam ga dok je na otvaranju izložbe pokretao lumino-robota. To nije bila tehnologija to je bila igra, ali igra je postajala opsesija, a opsesija magija. Promenu u doživljaju njegovog rada, koji se suštinski (ontološki, morfološki) nije mnogo menjao tokom poslednjih trideset godina, naglašavamo da bi se ukazala čudesna interakcija umetnosti i kulture. Umetnost i kultura se ogledaju jedna u drugoj, ogledanje asimetrija...

LITERATURA:

- *Nova tendencija 3*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1965.
- *Tendencije 4*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969.
- Ješa Denegri "Svetlosni objekti Kolomana Novaka", Umetnost br. 17, Beograd, 1969.
- Boris Kelemen "Prije i oko nove tendencije" iz *IV beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970.
- Oto Bihalji-Merin "Vreme svetlost pokret" iz *Posle 45 - Umetnost našeg vremena I*, Mladinska knjiga, Ljubljana Beograd, Zagreb, 1972.
- *Tendencije 5*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.
- Ješa Denegri "Koloman Novak", Umetnost br. 52-53, Beograd, 1977.
- Ješa Denegri "Nove Tendencije - poreklo, karakter i značenje pojave", odeljak "Neokonstruktivizam i neokonkretizam", iz *Kontinuitet umetnosti konstruktivnog pristupa u Jugoslaviji 1951-1973 - Sveska 2: Nove tendencije (1961-1973)*, doktorska disertacija, Filozofski fakultet, Beograd, 1987.
- Žan Bodrijar *Drugo od istoga - Habilitacija*, LARIS, Beograd, 1994.
- Novak Koloman *Lumino-ambijenti '95*, Galerija Kulturnog centra, Beograd, 1995.
- Ješa Denegri "Moderni umetnik u postmodernom dobu", Reč br. 8, Beograd, 1995.

TYPOEZIJA, PERMANENTNA UMETNOST, AKRITIČKA KRITIKA I PARALELNE REALNOSTI, KRITIČAR NA DELU I POSTPEDAGOGIJA BILJANA TOMIĆ

0. KRITIKA I UMETNOST - UVODNA TEZA

Delovanje Biljane Tomić treba razumeti u dvostrukosti kritičara (katalizatora-saučesnika) i umetnika (produkcionog aktera). Kada se njen rad nazove umetničkim, ne misli se na disciplinarnu kategorizaciju, koju daju termini slikar, skulptor, performer, video ili ambijentalni umetnik, naprotiv, misli se na snažni impuls šezdesetih da se bude akter, delatnik i prevratnik u svetu umetnosti i kulturi. Drugim rečima, ukazuje se na relativizaciju i otvaranje disciplinarnih granica, na prelaženje iz domena u domen (iz umetnosti u kritiku, iz kritike u umetnost). Između umetničkog dela i diskursa kritike nastaju međuslojevi i preklapanja. Kada se kaže da se kritički rad Biljane Tomić može odrediti terminima katalizator ili saučesnik misli se na umetnost kao *pojačanu i izraženu* situaciju i događaj, a ne kao na proizvodni proces. Kasne šezdesete bile su nestabilno vreme otvorenih koncepata, lako promenljivih granica (kontura) i nespontanog suočenja razlika.

Ideje (duh epohe) kasnih šezdesetih dovele su do univerzalnog poetičkog, ideološkog i etičkog principa u radu u Nemačkoj Josepha Beuysa, u Sloveniji Marka Pogačnika, u Britaniji grupe Art&Language, u Italiji Germana Celanta, u Srednjoj Evropi Haralda Szeemanna, u Sjedinjenim Državama Lucy Lippard, a u Beogradu Biljane Tomić. U pitanju su različite sudbine i konkretni društveni odnosi, ali i blizak zahtev da umetnost bude nešto više od proizvodnje dela, odnosno, u pitanju je zahtev da umetnost bude svet umetnosti u svojoj egzistencijalnoj i duhovnoj kompleksnosti. Može se reći da umetnost nije samo ono što se pojavljuje pred okom, već i znanje istorije umetnosti, atmosfera teorija umetnosti, karakteristične egzistencijalne situacije, emocionalni naboji, hipotetičke konstrukcije, fantazmi i fikcionalizacija svakodnevice. Biljana Tomić je još od ranih *aktivnosti* (rad u Galeriji 212, Tribina mladih), afinitete (saradnja sa grupom OHO) pažnju (kreativni potencijal) usmerila na artikulaciju sveta umetnosti.

Njena specifična decentrirana pozicija aktera i saučesnika remeti tipičnu društvenu podelu rada u svetu umetnosti. Delovanje Biljane Tomić započinje u kasnom modernizmu, u trenutku kad je neoavangardni utopijski potencijal mega-projekata bio zamenjen efektima konkretnih individualnih bihevioralnih utopija (individualnih mitova) postavangardne umetnosti (od konkretizma ka procesualnoj i konceptualnoj umetnosti). Tada nije bilo bitnih razlika između kritičkog (posredničkog), teorijskog ili diskurzivnog (interpretativnog, ideološkog) i produktivnog (stvaralačkog) rada. Umetnik i kritičar su akteri scene (sveta) umetnosti i svojim delanjem, aktivizmom, ponašanjem ili moćima konceptualnog predočavanja izražavaju, provociraju, prikazuju i produkuju umetnost (umetnost kao život, umetnost kao svet, umetnost kao paradigma). Umetnost kao život ekstatička je ideja radikalnih modernističkih tendencija koje medijskoj autonomiji visokog modernizma (zapadnih društava) i anemiji umerenog modernizma (dominantnog za socijalističku kulturu) suprotstavljaju ideju egzistencijalnog projekta. U radu Biljane Tomić karakteristična je ambivalentnost estetike i etike. Umetnost kao svet realizovana je kroz zamisao i egzistenciju umetničke grupe (OHO, KÔD, (Э, Grupa 143) ili galerije (Galerija 212 i Galerija SKCa). Svet umetnosti se produkuje kroz kreativnu kolaboraciju kritičara, umetnika i publike-saučesnika. Umetnost je u radu Biljane Tomić kao paradigma (skup uverenja, metoda izražavanja, vrednosti prosuđivanja i oblika ponašanja jedne grupe praktičara) označavala podudarnosti između konkretnog sveta umetnosti u nastajanju i specifičnih internacionalnih umetničkih tendencija (kôdovi internacionalne umetnosti, duh vremena).

Registar (dijapazon) kritičkih ili umetničkih akata Biljane Tomić obuhvata saradnju sa umetnicima (konstituisanje mikro ili makro sveta umetnosti), rad sa dokumentarnim materijalom (između kritičke činjenice i dokumenta kao umetničkog dela), produkciju izvesnih umetničkih radova (pisma, tekstovi, typoezija, fotografije), kritičko-umetničku artikulaciju prakse i primarnog interpretativnog jezika grupe umetnika (OHO, KÔD, (Э, Grupa 143, redakcija likovnog programa SKCa 1979-80, umetničke radionice posle 1980) i razvijanje implicitne estetike alegorijskog i simboličkog minimalizma. U svim ovim produktivnim situacijama njen pristup je imao odlike bića na sceni sa direktnim ili indirektnim aspektima, markuzeovskim rečima, novog senzibiliteta. Njen bazični stav je da zadatak kritičara nije da aposteriori interpretira ili institucionalno naddeterminiše umetničku situaciju, već da bude inicijator, promoter i saučesnik nastajanja, barem u jednom trenutku, novog sveta umetnosti. Ambicija, senzibilitet i moć da se pokreću mehanizmi želje sveta umetnosti aspekti su utopijskog moderniteta, koga se Biljana Tomić nije nikada odrekla (koji nije prevazišla). Ona je duh utopije ili novog senzibiliteta šezdesetih transfigurisala kroz burne i kataklizmične sedamdesete, osamdesete i devedesete godine.

Ovom kratkom raspravom razmotrićemo neke karakteristične pozicije i evolucije rada Biljane Tomić.

1. TYPOEZIJA

Typoezija je vizuelno poetska praksa koja gradi topografske, tipografske i likovno-grafičke strukture sa slovima gde slovo ili zadržava svoju slovno-znakovnu funkciju ili postaje vizuelni znak ili apstraktna vizuelna struktura. Pojam *typoezija* Biljana Tomić je uvela 1969. godine, da bi iz okvira letrizma,



Typoezija, letraset slova na papiru, 1969.

vizuelne i konkretne poezije izdvojila znakovnu vizuelnu praksu koja ostvaruje perceptivno polje pesničkog prizora i time redefiniše tradicionalnu pesmu kao jezički zapis u grafičku vizuelnu strukturu. U pesmama Biljane Tomić slovo će biti prepoznatljivo kao konvencionalni znak premešten u nekonvencionalni kontekst gde zadobija eksplicitnu likovnu vrednost. Vizuelna struktura je minimalistička, pošto je zasnovana na primarnim vizuelnim znacima i njihovim odnosima, ukazivanjem na proces redukcije konvencionalnog jezičko-znakovnog zapisa. Postupak je metapoetski zato što se polazi od postojećeg fonetskog pisma prirodnog jezika i radi sa njim kao sa materijalom pesničkog stvaranja. U pitanju je produkcija (dizajniranje) optičkog poretka vizuelnih nosilaca značenja. Naznačena je tanka *crvena granična linija* između označitelja i znakova poezije.

Termin poezija u radu Biljane Tomić ima šira određenja od disciplinarnih i paradigmatičkih odrednica pesništva i lirike, a to znači da se reinterpreativno nadovezuje na tradiciju intertekstualnog i interslikovnog avangardnog eksperimenta sa slikovnim i tekstualnim kontekstima i produktima. Postoji još jedan moment, a to je zanimanje za jezik kao za materijal konkretnog i procesualnog rada, a ne za semantičke efekte. Svest o jeziku kao materijalu, o njegovim nosiocima značenja (ili označiteljima), kao karakterističnim elementima umetničkog (ne pesničkog i ne lirskog) rada aspekt su velikog revolucionarnog zahvata kojim je moderna pokušala da dođe do onog suštinskog elementa (Heideggerov *bitak*, Russellovi i Wittgensteinovi *atomske stavovi*, samo po sebi i za sebe delo umetnosti pionira apstraktnog slikarstva) na kome se temelje svi jezici (efekti prikazivanja, izražavanja, komunikacije). Radikalni pristup typoezije korespondira kako italijanskoj vizuelnoj poeziji i njenim interesovanjima za teoriju informacija, tako i metafizičkoj reističkoj poeziji slovenačkog pokreta i grupe OHO.

2. PERMANENTNA UMETNOST

Permanentna umetnost je zbirni naziv za umetničke akcije s kraja šezdesetih godina koje povezuju neoavangardističke vizuelne eksperimente i postavangardnu procesualnu i konceptualnu umetnost. Transformacija (preobražaj) neoavangardnih pozicija u postavangardne suštinski je doseg rada Biljane Tomić u kasnim šezdesetim.

Neoavangarda je zbirni naziv za eksperimentalne, istraživačke, ekscesne i kritičke umetničke pokrete i individualne prakse umetnika posle Drugog svetskog rata. Neoavangarda uključuje sledeće pokrete:

1) neokonstruktivistički pokreti: ambijentalna umetnost, vizuelna istraživanja, kibernetička umetnost, kinetička umetnost, kompjuterska umetnost, laserska umetnost, optička umetnost, nove tendencije, strukturalni film, tehnološka umetnost,

2) neodada i neodadaističko usmerenje pop arta,

3) fluksus,

4) hepening,

5) novi realizam,

6) nemačka grupa Zero,

7) pokreti i oblici verbo-voko-vizuelnih istraživanja: letrizam, konkretna poezija, vizuelna poezija, patern tekst, vokovizuel.

Termin *neoavangarda* označava 'drugu' avangardu, pri tome se razlikuju sledeće oprečne i međusobno suprotstavljene interpretacije:

1) avangarda prvih decenija XX veka smatra se izvornim originalnim pionirskim umetničkim radom, a avangarda posle Drugog svetskog rata avangardom iz druge ruke i rimejkom prve avangarde,

2) avangarda posle Drugog svetskog rata vidi se kao realizacija i konkretizacija utopija i projekata ranih avangardi,

3) neoavangarda se opisuje kao poslednja avangarda, i

4) neoavangarda je specifičan i relativno autonoman skup pokreta i individualnih učinaka u periodu između 1950. i 1968. koji sa visokim i poznim modernizmom grade kompleksnu sliku estetičkih, umetničkih i ideoloških oblika, rešenja, zamisli i projekata modernosti.

Avangarda je prethodnica modernizma, a neoavangarda je kritička i ekscesna praksa u okviru dominantne modernističke kulture. U konkretnim realsocijalističkim uslovima neoavangarda je ekscesna i kritička umetnost. Ideološki i estetski ona prevazilazi granice umetnički neutralne i autonomne ume-reno modernističke umetnosti i kulture koja je zamenila socijalistički realizam.

Postavangarda je termin kojim se označavaju umetnički pokreti, grupe i individualne analitičke, kritičke, parodijske i simulacijske strategije dovršenja, kritike i drugostepene (meta) upotrebe modernističke i avangardističke umetnosti i kulture. Za razliku od avangardi (idealistička utopija) i neoavangardi (konkretna utopija) postavangarda je postistorijski *kompleks pojava* koji dekonstruiše i time stvara arheologiju modernizma, avangardi i neoavangardi. Postavangardne umetnosti pretražuju svetove umetnosti, ali ne proizvode totalizujući smisao epohe, već nihilistički teže da teorijski ili praktično pokažu da je svaki epohalni smisao ideologije, estetike ili psihologije fikcija proizvedena radom jezika ili kompleksnih semioloških praksi. Rana postavangarda delovala je krajem šezdesetih i tokom sedamdesetih na prelazu visokog u pozni modernizam anticipirajući postmodernu svest i kulturu. Ona se zasniva:

1) na kritici modernističkih dogmi o autonomiji umetnosti,

2) na relativizaciji medijskih granica i disciplina zasnovanih na jednom mediju, na primer, pop art narušava granicu visoke i popularne kulture, minimalna umetnost uspostavlja specifične ni-slikarske-ni-skulptorske objekte i instalacije,

3) na relativizaciji umetničkog dela (objekta), njegovim svođenjem na materijalni ili energetske fenomen (anti form umetnost, siromašna umetnost, postminimalna umetnost), na oblike ponašanja (akcionizmi, body art, performans, umetnost ponašanja) i tekstualne i dijagramske modele (konceptualna umetnost),

4) na formulisanju intertekstualnih i teorijskih modela, analiza i rasprava u svetu i institucijama umetnosti, čime je napravljen obrt od modernističke

umetnosti kao 'sveta umetnosti bez teorije' u teoriju razvijenu u svetu umetnosti koja povezuje diskurse umetnosti sa diskursima teorijskih disciplina (lingvistike, semiotike, filozofije, političke teorije).

Rana postavangarda nastala je u duhovnoj klimi zapadne intelektualne nove levice (neomarksizma kritičke teorije), jezičkih filozofija (od analitičke filozofije do poststrukturalizma) i pojedinačnih prodora u ezoterična učenja Istoka i Zapada.

Zamisao *permanentne umetnosti* uvedena je kao spoj (prelazni model) između neoavangarde i postavangarde. Pod permanentnim se razume procesualni karakter rada i njegovo širenje na različite medijske, umetničke i životne oblike izražavanja. Po Biljani Tomić permanentna umetnost je procesu-alna, konkretna i totalna umetnost. Procesualno označava promene u oblicima izražavanja i ostvarivanje direktnih akcija i događaja u prostoru i vremenu. Konkretno označava direktni i doslovni rad sa materijalnim, prostornim, vremenskim i životnim oblicima bez posrednih simbolizacija, pripovesti i naracije. Totalno označava težnju ka celokupnom umetničkom delu (Gesamtkunstwerk) u kome će se suočiti i objediniti različite umetnosti, mediji i oblici ponašanja. Izložbu permanentne umetnosti Biljana Tomić je priredila 1968. u Galeriji Ateljea 212 u Beogradu. Na izložbi su bila zastupljena dela optičke umetnosti, minimalne umetnosti, konkretna i vizuelna poezija, eksperimentalni film, improvizovani spektakli i koncerti kompjuterske i elektronske muzike. Učestvovali su: Jiri



Permanentna umetnost, fotografija, 1968.

Kolar, Timm Ulrich, Max Bense, Milenko Matanović, Ljerka Šibenik, Juraj Dobrović, Dušan Otašević, Marko Pogačnik, itd. Povodom izložbe ona je objavila manifest:

PERMANENTNA umetnost
 umetnost PROCESA
 KONKRETNA
 TOTALNA
 umetnost AKCIJE
 umetnost DINAMIKE
 umetnost ENERGIJE
 umetnost POKRETA
 PROMENLJIVA
 FLEKSIBILNA I KREATIVNA
 PERCEPTIVNA
 AUDITIVNA
 EKSKLUZIVNA
 INTERNACIONALNA
 REVOLUCIONARNA
 PRISUTNA
 umetnost PROLAZNIKA
 umetnost URBANOG
 AMBIJENTA
 PROSTORNA
 reč
 DEPOETIZIRANA
 zvuk
 EKSPERIMENTALAN
 slika
 DEPERSONALIZIRANA
 predmet
 ANTI-umetnost
 PERMANENTNA umetnost
 plastička-vizuelna-verbalna-vokalna
 TRANSMISIONA
 PANKOMUNIKATIVNA

Struktura teksta pokazuje pomake od manifesta ka sticmentu, drugim rečima, od profetskog govora velikog projekta u impersonalni lični govor. Pored toga, u tekstu se suočavaju dva različita žargona: žargon neoavangarde (velikih projekata) i postavangarde (personalnih projekata). Na primer:

1) termini totalna, konkretna, revolucionarna, anti-umetnost ili pankomunikativna izrazi su neoavangarde, a

2) termini permanentna umetnost, umetnost procesa, umetnost akcije ili depoetizirana izrazi su postavangarde.

Karakteristična razlika se može uočiti u poređenju manifesta permanentne umetnosti (prelaznog diskursa između neoavangarde i postavangarde) i definisanog konceptualističkog steitmenta objavljenog u ljubljanskim *Problemima* 1971. godine:

ideja = delo = komunikacija

ideja = iskustvo = sistem

ideja = utopija = realnost

Manifest permanentne umetnosti imao je performativnu strukturu, to znači da se značenja ostvaruju izgovaranjem-ispisivanjem-čitanjem, a ljubljanski steitment ima tautološku strukturu, što znači da se iskazi redukuju do propozicija, a propozicije do sistema formula.

3. AKRITIČKA KRITIKA I POSTPEDAGOGIJA

Oblici kritičkog rada i ponašanja kritičara na delu, karakteristični za delovanje Biljane Tomić, mogu se izvesti iz zamisli *akritičke kritike*. Akritička kritika je metod kritike zasnovan na organizacionom, dokumentarnom i impersonalnom prikazivanju rada umetnika. Termin je uveo italijanski kritičar Germano Celant 1970. da bi ukazao na zahteve koje siromašna i konceptualna umetnost postavljaju pred kritičara. On je pošao od teze Susane Sontag da svaka subjektivna interpretacija umetnosti i umetničkog dela predstavlja nasilnički akt. Osnovni zadatak kritičara je da dokumentuje dešavanja sveta umetnosti, a ne da analizira, intepretira i vrednuje umetnička dela. Kritičar kao i umetnik nije zaokupljen etičkim i estetičkim karakterom svog objekta, već vlastitim činjenjem i delovanjem u konkretnim umetničkim i društvenim uslovima. Kritika nastupa zajedno sa umetnošću, pošto želi da sarađuje, a ne da bude povlašćena interpretativna disciplina izvan aktuelnog sveta umetnosti. Kritički rad zadobija novu delatnu dimenziju, umesto da prosuđuje ili utvrđuje, kritičar postaje saučesnik u artikulaciji novog pokreta ili koncepta umetničkog istraživanja i izražavanja. Međutim, kritika ne postaje umetnost, već se ustanovljuje kao dokumentaristička praksa koja sakuplja podatke o radu umetnika ili pokreta. Kritika podstiče umetnost i dolazi do njenih produktivnih granica. Ona izaziva njen govor, a odbacuje svoj govor. Ona nudi dokumentarno i informacijsko delovanje koje omogućava direktno shvatanje umetničkog delovanja. Nova sredstva kritike nisu više samo reč, već i film, fotografija, knjiga, magnetofon, časopis, izložba, predavanje. U duhu akritičke kritike krajem šezdesetih i ranih sedamdesetih godina delovali su Seth Siegelau, Lucy Lippard i Biljana Tomić.

Kritička pozicija Biljane Tomić u odnosu na akritičku kritiku može se interpretirati sledećom shemom:

1) pre nastanka akritičke kritike Biljana Tomić je elaborirala postupke i oblike ponašanja neoavangardnih kritičara (novih tendencija i vizuelne poezije),

2) kroz zamisao permanentne umetnosti stvorila je dovoljno široku osnovu za rad koji striktno ne mora biti stvaralački (umetnički) i interpretativni (kritički), već bihevioralni i procesualni,

3) ona nije više pratilac umetnika, već saučesnik umetnika,

4) u žiži interesovanja umetnika i kritičara nije umetničko delo, već svet umetnosti,

5) iz zamisli bihevioralnosti i procesualnosti nastaje zanimanje za dokumentarno i doslovno praćenje umetničkog rada (katalog *Galerija 212* iz 1968. i tekst o Grupi OHO, Umetnost br. 21, 1970).

Pokazalo se da je iskustvo akritičke kritike za svoje protagoniste postalo temeljno usmeravajuće iskustvo. Na primer, Siegelau je prestao da se bavi kritikom posle *prvog talasa* konceptualne umetnosti, a danas u retrospektivnim studijama konceptulne umetnosti on je istorijski-interpretativno tretiran na sličan način kao što su tretirani akteri (konceptualni umetnici). Lucy Lippard je svoje strategije dokumentarnog rada usmerila na istraživanje ekscentričnih tema (savremena umetnost i umetnost praistorije), marginalnih grupa (umetnost žena, meksikanaca i vijetnamskih veterana). Germano Celant je ostao u *vodama* visoke umetnosti, ali je ideju akritičkog indeksiranja razvio do precizne, prepoznatljive i efikasne strategije za istraživanje postmoderne kulture (post-siromašna umetnost, ne-ekspresionizam). Biljana Tomić je zamisao akritičke kritike zadržala u domenu visoke umetnosti, pri čemu je bazični model dokumentarnog i saučesničkog rada razvila u dva smera:

1) estetički nivo, ka idejama minimalističkog simbolizma: delo ostvaruje značenjske efekte kroz primarne forme (objekti, instalacije, performansi, video radovi) koje su osnova za realizacije kompleksne transcendentalne vrednosti u rasponu od arhetipskog i alegorijskog do tehnološkog (njena podrška umetnicima kao što su Marko Pogačnik, Zoran Belić W, DeStil Marković, Dejan Damjanović, Mirjana Đorđević, Ivan Ilić nije slučajna, ma koliko se radilo o umetnicima različitih generacija i orijentacija),

2) postpedagoški nivo, usmerenje ka idejama radionica: postpedagoški pristup se zasniva na pomaku od saučesnika ka učitelju, pri čemu se realna umetnička situacija galerijskog (izložbenog) rada konstituiše kao oblik učenja umetnosti.

Postpedagoški rad se ne zasniva na instituciji škole, već na instituciji galerije i artikulacije individualnog, grupnog ili generacijskog rada kroz zahteve galerije kao reprezentata sveta umetnosti. Pri tome, umetnik učestvuje u konstituisanju specifičnog istorijskog sveta umetnosti i kroz njega uobličava i razjašnjava (stiče samosvest) svoju poetiku. Postpedagoški rad se ne zasniva na fantazmu učitelja i sledbenika, već na konvenciji kolaborativnog stvaranja umetničkih intuicija i kreativnog mikrosveta umetnosti. Tipičan modernistički svet umetnosti se zasniva na umetniku-stvaraocu koji iz neprozirnosti svojih intuicija (prirodno, neznano, podsvesno ili slučajno stečenih prećutnih uverenja) gradi umetnost. Umetnik je, Pollockovim rečima, kao priroda. Tipičan konceptualni umetnik svojim praktičnim ili teorijskim radom iznosi kritiku *prirodnih* intuicija pokazujući da su one intenzionalne ili ekstenzionalne vrednosti i uverenja koje implicitno (prećutno) ili eksplicitno (preko javnih pravila) umetnik i kritičar stiču tokom svog školovanja ili stupanja u svet umetnosti. Tipičan postmoderni svet umetnosti se zasniva na umetniku-proizvođaču ili

umetniku-producentu koji iz prozirnosti (konvencionalnosti, medijske i istorijske posredovanosti) sveta umetnosti gradi svoja uverenja, stavove i namere. Za modernog umetnika intuicije su nešto unutrašnje, za konceptualnog umetnika one su teorijski ili ideološki konstrukt, a za postmodernog umetnika one su nešto spoljašnje podložno potrošnji. Biljana Tomić je kroz radionice i rad sa mladim umetnicima (studentima ili završenim slikarima i skulptorima) ukazala na specifičan ne-tičan pristup: navesti umetnika da ospolji svoje intuicije i da prepozna uslove i okolnosti u kojima ih on/ona (kao subjekt konkretnog sveta umetnosti) preuzima, stvara i napušta. Njene radionice se nisu toliko zasnivale na tehničkoj obuci i stilskom kôdiranju koliko na povratnom efektu problematizacije umetničkih intuicija na formalna rešenja. Ako pogledamo učinke dve poslednje generacije umetnika sa kojima je radila (kraj osamdesetih i početak devedesetih: nova skulptura, tehnoumetnost), videćemo da su formalna rešenja proizašla iz kritike postmodernih eklektičnih, mimikrijskih, fikcionalnih, narativnih i simulacijskih intuicija. To znači da interesovanje za primarne forme, egzaktnu tehnološku izradu i kompleksna simbolička značenja ne proizlazi iz vizuelnih ogledanja formi (stilskih kôdova), već iz menjanja kompleksne mreže intuicija kojima umetnik stvara svoj subjekt, svet i delo. Suštinske promene *fenomena objekta* nisu posledice jednostavnih promena morfologije objekta, već kompleksnih uverenja i značenja izvedenih iz intuicija koje jedna grupa saradnika-praktičara proizvodi produkujući, makar i trenutni svet umetnosti.

4. PARALELNE REALNOSTI

Paralelne realnosti su model interpretacije avangardne, neoavangardne i postavangardne umetnosti posredstvom parova suprotnosti (privatno-javno, utopijsko-trivijalno, sveto-profano) kojima se opisuje složena i protivrečna realnost savremene umetnosti.

Zamisao paralelnih realnosti Biljana Tomić je razvila tokom kasnih sedamdesetih godina. Njen postupak se zasniva na sledećim pretpostavkama:

1) smisao interpretacije istorijskih avangardi, neoavangardi i postavangardi nije u postignuću novog znanja, vrednosti i značenja, već u omogućavanju kreativne atmosfere za aktuelnu (trenutnu) umetničku situaciju,

2) definisanje pojma, prirode i duhovnosti umetnosti ostvaruje se kroz paralelnost etičkog i estetičkog projekta, tj. paralelnost konkretnog života i idealiteta utopije,

3) značajno utopijsko umetničko delo savremene umetnosti je reduktivno primarno delo (slika, instalacija, performans) koje istovremeno pokazuje formalni likovni aikonički minimalistički poredak i arhetipska univerzalna značenja.

Zamisao paralelnih realnosti koja se podtekstualno i danas nalazi u estetsko kritičkom gledištu Biljane Tomić formulisana je u dva teksta pisana 1976. i 1978. Oba teksta nose naziv "Paralelne realnosti". Prvi tekst je pisan u formi ličnog steitmenta (govor kritičara u prvom licu) o aktuelnom stanju, dok je drugi pisan kao skup indeksa (indeksiranja) istorije umetnosti.

Prvi tekst sadrži retorički *glas* koji projektuje estetsko etičke identitete. Tematizuje se pet 'situacija':

- 1) o vremenu,
- 2) o realnosti,
- 3) o biću,
- 4) o umetnosti i
- 5) ja=ja.

U tekstu se paradoksalno suočava visoko modernistički eliotovski glas i analitička redukcija iskaza na stav (sintagmu) karakteristična za konceptualnu umetnost. Pogledajmo dva primera (odlomka):

- (1) o vremenu
negativno vreme rađa pozitivno vreme
u negativnom vremenu isijava pozitivno vreme
u pozitivnom vremenu spušta se tama negativnog
prevaga osećanja negativnog vremena - realitet represije i otuđenja
prevaga osećanja pozitivnog vremena - svest samoodređenja
nalazimo se u prelaznom periodu - neovremenu - dogmatskom
početak na kraju na početku
prožimanje duhovnih supstancija istoka i zapada
vreme je nosilac duhovnih ciklusa - preobražaja - određuje tokove
razuma, svesti i mišljenja u realnosti /sada/ u vremenu i
- (3) o biću
duh - duša - stupanj saznanog
energija duše - stupanj etičkog



Paralelne realnosti, fotografije i tekst, 1976.

energija osećanja - stupanj čulnog
 proces saznanja - proces približavanja istini - čistom mišljenju
 istina je u nama - izvan nas
 opasnost formalizovanja mišljenja - negacija
 usaglašavanje duha, duše i osećanja.

Tekst paradoksalno anticipira osećanje preloma moderniteta, odnosno, dvostruku prirodu jugoslovenskog konceptualizma kao umetnosti koja je istovremeno krajnja instanca modernizma i instanca (zametak, nulta tačka) postmodernizma. S druge strane, tekst konceptualizuje ukus kritičara do formule paralelizma formalnog i simboličkog. Tekstom je data globalna konceptualna shema specifičnog tipa dela koje Biljana Tomić uzima u obzir kao kritičar.

Drugi tekst projektuje novu situaciju tada još neizgovorene (neizgovorljive) postmoderne kroz uočavanje potencijala istorijske akumulacije u aktuelnost (aktuelnu umetničku scenu). Dok je u prvom tekstu aktuelnost bila još horizont mogućeg sveta umetnosti i umetnika, u drugom tekstu istorija se akumulira u aktuelnost da bi se pokrenule i problematizovale krizne tačke poznih sedamdesetih godina. Istorija se ukazuje kao *druga realnost* od koje se očekuju efekti na aktuelnoj sceni: "istorija i teorija umetnosti kao mogućnost praćenja duhovnih kretanja u vremenu" i "ispitivanje značenja u postkonceptualnim pojavama u umetnosti: prema značenju, prema formi, prema sadržaju". Preciznije se određuju nivoi (nijanse, registri) značenja koja se očekuju u i od umetnosti:

značenje kao saznanje modela, procesa, struktura
 značenje kao aspekt, sadržaj, stav
 značenje kao simbolički ili meta-jezik
 značenje kao određenje svesti, mišljenja, ponašanja
 značenje kao etičko određenje

Iz datih osnova moguće je konstruisati jednu istoriju modernosti, pošto modernost više nije bila TU. Tu liniju grade: Giotto, Klee, Maljevič, Mondrian, Kandinski i Družina u Šempasu. Konstruisanjem istorijske linije jedne moderne, stvarajući pomak od moderne ka postmodernoj, Biljana Tomić je dovršila svoj razvoj pozicija kritičara kao saučesnika (šezdesete i sedamdesete godine) i započela formulisanje pozicije kritičara (galeriste) kao postpedagoga u osamdesetim i devedesetim godinama.

LITERATURA:

- *Permanentna umetnost - Arte Permanente*, katalog Ateljea 212, Beograd, 1968.
- Biljana Tomić "Šta smo radili u Fjunalbu", Rok br.1, Beograd, 1969.
- "Iz izveštaja gospode Šefke Cobelj komesara jugoslovenske izložbe na Bijenalu u Veneciji", Rok br. 1, Beograd, 1969.
- Želimir Košćević, Biljana Tomić "Typoezija", *Tendencije* 4, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1969.
- Biljana Tomić "Grupa OHO", Umetnost br. 21, Beograd, 1970.
- Biljana Tomić "Konceptualna umetnost" i "Konkretna i vizuelna poezija", *IV Beogradski trijenale jugoslovenske likovne umetnosti*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1970.
- Germano Celant "Za akritičku kritiku", Novine galerije Studentskog centra br. 24, Zagreb, 1971.
- Biljana Tomić, ..., Problemi št. 101, Ljubljana, 1971.
- Biljana Tomić "Typoezija", Problemi št. 105, Ljubljana, 1971.
- Ješa Denegri, "Germano Celant i problem akritičke kritike", Izraz br. 4-5, Sarajevo, 1972.
- Vladan Radovanović *Vokovizuel*, Nolit, Beograd, 1987.
- Biljana Tomić "Paralelne realnosti", Katalog 143 br.3, autorsko izdanje, Beograd, 1977.
- Biljana Tomić "Paralelne realnosti", Seminar (zbornik), Studentski kulturni centar, Beograd, 1978.
- Miško Šuvaković "Typoezija Biljane Tomić " iz *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990*, Galerija ULUSA, Beograd, 1989.

DEO II

KONCEPTUALNA UMETNOST

TEKSTUALNOST TEKSTA SLOBODAN TIŠMA

PROLOG

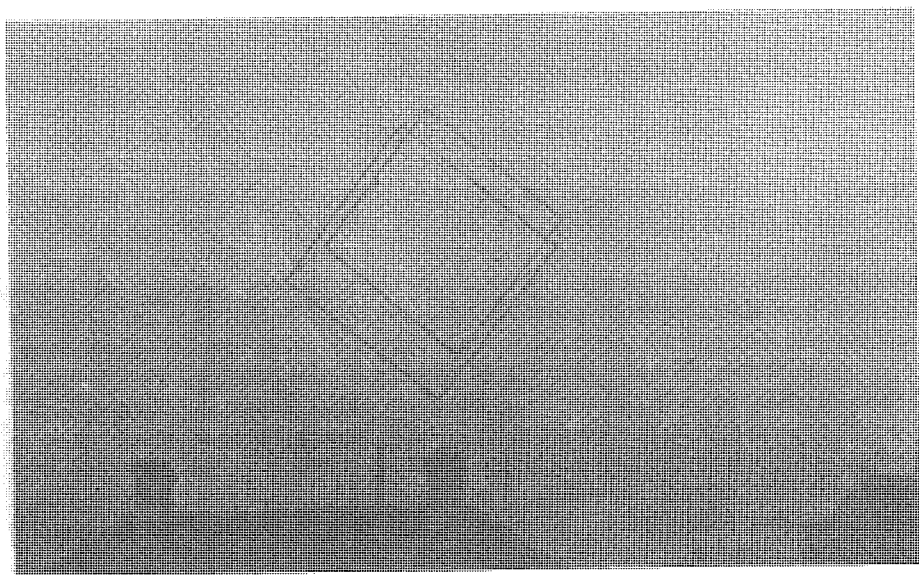
Tekstovi i pesme Slobodana Tišme središnji za specifičnu paradigmu novosadske konceptualne umetnosti i avangardne produkcije teksta s kraja šezdesetih i sedamdesetih godina danas su gotovo nepoznati i nedostupni. Skepticizam, estetika čitanja, etika odbijanja i individualni otpor pripadnosti, obeležavaju rad niza umetnika koji su na prelomu šezdesetih u sedamdesete stvarali i produkovali *scene jezika*. To su, da spomenemo samo neka imena, Mangelos, Darko Kolibaš, Iztok Geister Plamen, Slobodan Tišma. U pismu koje prethodi tekstu koji se otvara pred vama, Tišma zapisuje: "Sakupio sam nekako ove tekstove, zahvaljujući jednom prijatelju koji radi u Biblioteci M. S. Ponovni susret sa sopstvenim delima, ili, možda, nedelima, posle toliko godina, nije bio baš očaravajući".

1. NEZADOVOLJSTVO U TEKSTU

Kada je Russell u razgovoru s Wittgensteinom uzviknuo "Logika je pakao!" ili kad je Wittgenstein u procepima filozofske analize konstatovao da je bavljenje filozofijom mučenje.... Iza svakog od razgovora s Tišmom, a to se zatim prenelo i na čitanje njegovih tekstova i pesama, odzvanjalo je "Poezija je pakao!" i "Pisanje teksta je mučenje!". Iza prividnog mira, elegancije stiha, jasne strukturiranosti misli, lucidnih obrta diskursa, egzistiraju prostori obračuna, lomova, traganja za znakom, pokušaji, mucanja, intelektualni cinizam, religiozna posvećenost hermetizmu teksta, razgradnja tradicije poezije i ponuda glasu muza.

Slobodan Tišma je rođen 1946. godine u Staroj Pazovi. Studirao je na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu. Pisao je poeziju. Bio je član Grupe KÔD i (E KÔD (1970-1971). Realizovao je radove na zemlji. Crtao je autoportret na pločniku. Obesio je konturu kocke iznad ulice. Provlačio je bojenu vrpцу kroz zgradu Tribine mladih. Produkovao je konceptualnu umetnost. Suočavao se s granicama umetnosti i života. Pokušavao je da s drugim KÔDovcima dosegne do *nevidljive umetnosti*.

Na keju pored Dunava napravio sam u oktobru '70. *Autoportret*. Tog istog dana preselio sam se u Beograd i tamo živeo sve do marta 1972, kada sam se vratio u Novi Sad. Od tog proleća moja osnovna umetnička aktivnost je bilo svakodnevno odlaženje u jednu šumu pored Dunava. Na kori jednog stabla bio je urezan neprimetan krstić za koji sam jedino ja znao; svaki put kad bih došao u šumu bacio bih pogled na njega. Kada je Dunav nadolazio, šuma je bila poplavljena. Čekao sam kada će voda tako nadoći da krst bude pod vodom, ali to se nikada nije dogodilo. Kada bi duvao jak vetar, iz šume bih posmatrao talase. Početkom proleća, ili krajem, svirao sam tamo u frulu. U to vreme bio sam pod uticajem mitskih pripovesti o Aricijskom Gaju, o Balderu i o Atisu. Takođe, u šumi je bio i veliki panj kome smo Svetlana Belić i ja poklanjali posebnu pažnju. U istoj šumi je '73. Svetlana Belić snimila film koji se zove "The Wood of Souls" i u kome sam učestvovao kao glumac. U šumu sam odlazio redovno sve do jeseni '76. Posle to više nije bilo moguće, jer je šuma bila posečena. Jednog oktobarskog dana te godine otišao sam na Dunav i video da ljudi seku šumu. Pitao sam ih ko im je dao dozvolu ili ko im je to naredio. Smejali su se. Na drugoj strani Dunava, u Kameničkom parku, bio je jedan dvestogodišnji hrast kojeg sam preko leta obilazio; on je takođe posečen. Na jezeru, u blizini tog hrasta, Svetlana Belić je napravila još jedan film u kome sam takođe učestvovao. Druga osnovna umetnička aktivnost, koja je trajala paralelno s prvom tokom nekoliko godina ('72-'77), bilo je svakodnevno pijenje Coca Cole



Kocka, instalacija, Katolička porta, Novi Sad, 1970.

ispred samoposluge na Limanu. U toj akciji sa mnom je učestvovao i Čeda Drča. Povremeno bi nam se pridružili Svetlana Belić i Mirko Radojičić.

Tišma je u stalnim obrtima i prekidima. Tu su godine rocka, bendova, muzike, Lune, okretanja ljudima i rasipanja ljudi. Rasipanje vodi danas monologu, koncentraciji na skriveni zapis, traženju prirode govorećeg/zapisujućeg bića teksta i pesme, religioznosti smeštenoj između hedonističke lenjosti i plemenite distance otpadnika koji je izdržao.

Ako lagano prelistavate i vremenom se udubljujete u Barthesovo *Zadovoljstvo u tekstu*, a zatim u sebi ili naglas čitate Tišmine stihove, opažate da se Tišmina ekonomija diskursa opire zadovoljstvu u tekstu. Barthes je pisao da je zadovoljstvo u tekstu onaj trenutak kada telo nastavlja svoje sopstvene ideje, jer telo nema iste ideje kao on. Barthesovo zadovoljstvo u tekstu kroz izlaganje teksta sa strukturom čiji su članovi diferencirani, relativno slobodni (otvoreni za alternativu, i, shodno tome, neizvesnost), svodljivi (to je rezime) i rastegljivi (da se među njim mogu beskonačno umetati drugostepeni elementi) udovoljava, puni, prožima, prenosi iz kulture, iz perversija kulture, praksu pisanja i čitanja. Tišma razara ono što struktura čiji su članovi diferencirani, relativno slobodni, svodljivi i rastegljivi, nudi kao subjekt teksta, subjekt pesme, subjekt uživanja u pisanju i čitanju. Na primer u belešci uz tekst "Kao neko" on piše:

Sve što u jednom iskazu može biti subjekt, objekt, predikat nije reč. Imenice nisu reči. Kuća, na primer, nije reč ili je to manje od drugih. Takođe glagoli, možda nisu reči. Pridevi? Prave reči su na primer KAO, GDE, ILI, UVEK, SA. Ja uvek kažem: spolja gledano. Šta to znači? Ovo je zamišljeno spolja ili iznutra. Ali ne do iskaza. Spoljašnjost je neusmerena i nevezana. To je bilo ispoljavanje. Jezik nije SVE. Za ovu belešku ne mogu preuzeti odgovornost. Sve što je u njoj, verovatno je pogrešno i besmisleno i još gore od toga: proizvoljno. Ja lupam i ja sam sada sasvim izbezumljen. Ponižena još odavno, KAO je jedna reč mnogo zlostavljana i pogrešno korišćena sve do dana današnjeg. Suviše autoritativno sa moje strane.

Šta Tišma čini u belešci za tekst "Kao neko"? Razara, a razaranje je stupanj koji nadilazi deridijansku sofisticiranu i crotičnu dekonstrukciju zapadne tradicije. On razara subjekt teksta, subjekt koji se uspostavlja kao hipoteza u radu teksta, da bi time što je označitelj postao znak, bio potvrđen kao subjekt ne samo tekstualnosti već i metafizike. Time što se on (subjekt) pojavljuje kao hipoteza on je dat rečima i zato Tišma oduzima ime 'reč' rečima, ostavljajući da su reči samo one reči koje ne nose ime (KAO, GDE, ILI, UVEK, SA). Oduzevši tekstu subjekt kao u ogledalu, Tišma se suočava s oduzimanjem subjekta tekstu, sa subjektom koji oduzima tekstu subjekt: sa Slobodanom Tišmom. U pitanju je suočenje koje je skeptički čin, jer sumnja u oduzimanje subjekta tekstu, a time i sam tekst, pripada području koje je Wittgenstein odredio sintagmom "O čemu se ne može govoriti, o tome treba ćutati". Ili, ako se pozovemo na lakanovsku tradiciju, tada oduzimanje subjekta i sumnja u subjekt koji oduzima hipotezu subjekta tekstu, pripada transferu, pokretanju realnosti nesvesnog, a kako je jezik već dat u nesvesnom, to

je pokretanje realnosti jezika. Jedina realnost jezika je uklještenje između napora da se govori i napora da se čuti.

Beleška uz tekst "Kao neko" je tekst (statement) konceptualne umetnosti: Tišmina fenomenologija teksta korespondira analitici Roberta Barrya, Lawrencea Weinera, Victora Burgina. Ali, beleška uz tekst "Kao neko" je u provokativnim relacijama i s prošivenim bodovima književnosti. Tišmin skepticizam je sinhrono skepticizam konceptualnog umetnika i nezadovoljstva koje je prožimalo i Mallarméov predgovor, reći ćemo, spisa "Bacanje kocke nikada neće poništiti slučaj" (1897). Tišma je napisao:

Za ovu belešku ne mogu da preuzmem odgovornost. Sve što je u njoj, verovatno je pogrešno i besmisleno i još gore od toga proizvoljno.

u skrivenom dijalogu s Mallarmeom:

Najviše bih volio da se ova Napomena ne čita ili da se, prelećena, čak zaboravi; ona, veštog Čitaoca, uči malo čemu što je izvan njegove pronicljivosti: ali, može zbuniti bezazlenog pre nego što spusti pogled na prve reči poeme kako bi ga sledeće, raspoređene kako jesu, dovele do poslednjih, budući da je jedina novina u razućenosti čitanja.

Dijalog s Mallarméom u igri (vitgenštajnovski pojam jezičke igre) konceptualne umetnosti anticipira smisao *mesta* teksta među tekstovima, tj. smisao transformacije značenja i transformacije od teksta kao deskripcije ili objašnjenja u tekst produkcije.

2. OZNAČITELJI TEKSTA

U pesmi "Ponedeljak: voda" (iz neobjavljene zbirke "Svod Bit Reke", 1972-73) čitamo stihove:

Razbijen vetar otvara prozore
u ogledalo uleće koje ga
zaledi
koje se umnoži.

U poemi "Vrt (kao) To" (1977) piše:

Kako to je to
u sebi
ako nije to
uvek

a u tekstu "Kao neko" (1970) nižu se reči i fragmenti sintagmi:

- 1) kao neko
- 2) ili prema istom
- 3) kako
- 4)
- 5) (da, a)

Šta je locirano u svakom od ovih navoda pesme, poeme, teksta? Locirane su reči bez subjekta, upravo prazno mesto: 'koje ga zaledi', 'koje se umnoži', 'to je to', 'kao neko', 'kako', praznina na četvrtom mestu (4) teksta "Kao neko", 'da, da'.

Reči 'koje', 'to', 'kao', 'neko', 'kako', 'da' i sama praznina bez reči, ukazuju na mesto i funkcije označitelja. Funkcije označitelja teksta su anticipacije smisla, jer, pisao je Lacan, označitelj po svojoj prirodi uvek anticipira smisao, razotkrivajući unekoliko unapred njegove razmere.

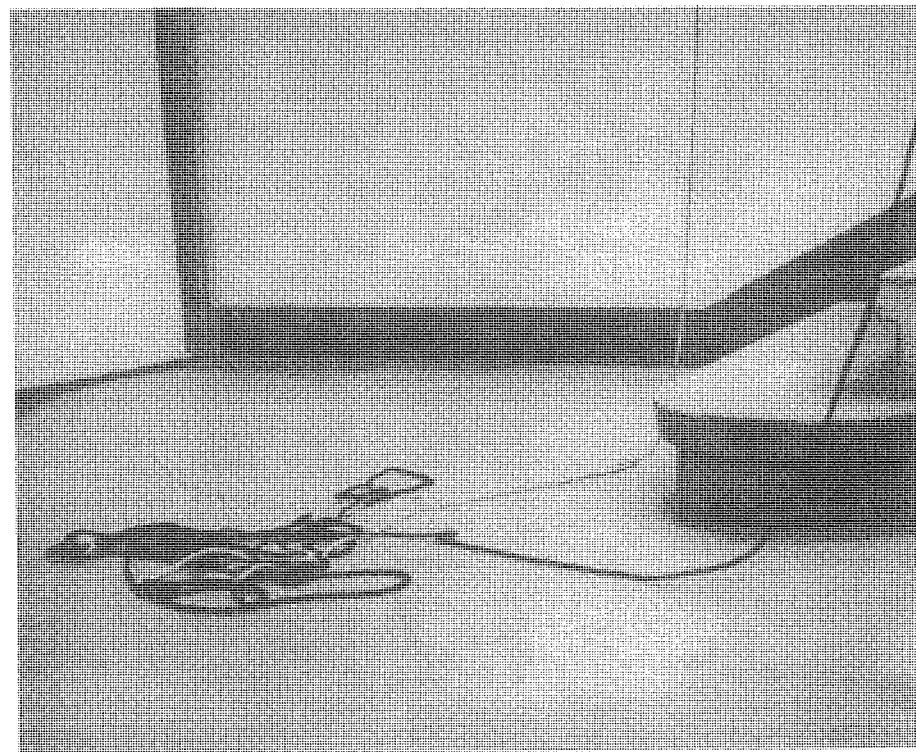
Kada je zapisano 'uleće koje ga zaledi' ili 'koje se umnoži' ili 'to je to' ili 'kao neko' klizanje značenja koje neosporno upravlja potencijalnom beskonačnošću produktivnosti pesničkog teksta (značenja teksta) zaustavljeno je *prošivenim bodom (le point de caption)*: označiteljima. To su napetosti koje potiskuju iz sveta književnog (poetskog) diskursa u svet konceptualne umetnosti.

Analiza Tišminih pesama i tekstova ukazuje, formalno, na tri slučaja:

1) tekstovi, tj. pesme, koji idu ka *biću* i *fenomenologiji* poetskog diskursa, postajući sam taj diskurs,

2) tekstovi, tj. pesme, koji idu ka suočavanju značenjske produkcije i prošivenih bodova (označitelja koji zaustavljaju beskrajno klizanje značenja), i

3) tekstovi koji se mogu nazvati *teorijski objekti* pošto fenomenologiju teksta nude da bi oku uma otkrili mehanizme teksta, da bi pokazali, kao što je to Joseph Kosuth nagovestio, da je definicija umetnosti (teksta) umetnost (tekst).



Crna i žuta vrpca, Tribina mladih, Novi Sad, 1970.

Tekstovi, tj. pesme, koji idu-vode ka biću i fenomenologiji poetskog diskursa, postajući sam taj diskurs, ukazuju na autonomiju diskursa u simboličkom prekrivanju označiteljskih praznina (Mallarmé je pisao o ulozi beline). U primeru koji sledi, pesma "Cveće na podu", diskurs pesme je diskurs prekrivanja označiteljske topologije u građenju gotovo ikoničkih slika koje zadobijaju simboličke vrednosti. Da bi čitalac došao do označiteljske topologije, mora da se upusti u arheološku avanturu, da uvek korakne iza, iza, iza:

Mesec u suncu. Senke
pobodene bele lale
u vrata vrta. *Zefir* sleden
u poljupcu. U trouglu
Logosa voda sazvežđa.
Rukav da nađe nežni
zaspao je sneg.
Sunce u mesecu,
cveće na podu *cijankalij* u knjizi
Voda ulazi u zamak zamak u *stereotip*.
Ishitri u lugu *demon*
za vratima veliko nebo

Zefir. Demon. Logos.
Cijankalij. Stereotip

Aeaoaeaoaeaoaeao

Logika simbola je jedan svet (kontekst), a logika označitelja sasvim drugi. Na primer, deo stiha "Mesec u suncu" može biti čitan:

- 1) metonimijski: Mesec je u suncu (predmet u predmetu),
- 2) metaforično: Mesec je u suncu (telo u telu / možda erotska dimenzija),
- 3) alegorijski: Mesec je u suncu (jedan svet je u drugom, možda i alhemijska dimenzija).

A, geometrija označitelja, koja prodiere u svako označeno od primera do primera i od čitanja do čitanja, kazuje sasvim formalno da su u pitanju dva označitelja S1 i S2. S1 nagoveštava S2, tj. nagoveštava da je tekst strukturiran kao jezik, da potencijalna kombinatorika označitelja otvara smislove i čini mogućim i metonimijsko i metaforično i alegorijsko čitanje, a čitanju je poreklo nesvesno koje ne samo da je strukturirano kao jezik, već je i jezik među jezicima.

Tekstovi, tj. pesme, koje idu ka suočavanju značenjske produkcije i prošivenih bodova koji zaustavljaju potencijalno beskrajna klizanja značenja, zasnivaju se na paralelizmu dva glasa (ili tipa diskursa):

- 1) diskurs koji produkuje beskrajna klizanja značenja, prekrivajući označiteljsku topologiju, i
- 2) diskurs koji otkriva (možda i simulira) označiteljsku topologiju.

Već u prethodnom primeru "Cveće na podu" naznačena je opozicija potencijalne značenjske produkcije i označiteljske topologije suočavanjem stihoa:

Zefir. Demon. Logos.

Cijankalij. Stereotip

koji beskrupulozno pokrivaju totalitet zapadnih semantika (samo zapisati Logos, znači zapisati Sve, Apsolut i Bog), i kubofuturističke kručonihojske označiteljske sheme stiha:

Aeaoaeaoaeaoaeao.

U pesmi-poemi "Vrt (kao) To" zamisao opozicije je dovedena do eksplicitne sheme dva paralelna diskursa. I kao što je semantika opozicija bitna, bitan je i prostorni paralelizam zapisa dva različita diskursa:

San dve porodice. Prizor	Kako to je to
U Baroknoj sobi	u sebi
Vrt. Klizanje	ako nije to
Na jezzeru	uvek

Ako se pozovemo na metaforični okvir, tada su pred nama dva *rastera* (=mreža): raster naracije i simbola (koji pripoveda) i raster shematizma označiteljske topologije (koji se upisuje i ne pripoveda već razotkriva pravu prirodu jezika). Ono zastrašujuće što se ukazuje u ovom paralelizmu, nije naracija fantazma, već rasep jezika na uobičajenu pojavnost jezika skrivanja i retku pojavnost jezika koji pokazuje svoju prirodu jezika. U pitanju je rasep koji karakteriše i slikarstvo rastera Maljeviča, Mondriana, Rymana, Reinhardta, Martinove, Sola Le Witta, itd.

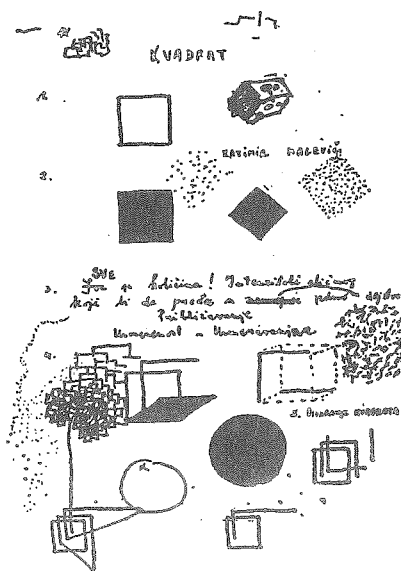
Razmatrani tekst "Kao neko" teorijski je objekt po tome što fenomenologiju dela nudi i eksplicira kao primer mišljenja u/o umetnosti, a ne kao produkt rada umetnosti (poezije, tekstualnosti, konceptualne umetnosti). Teoretičnost teksta "Kao neko", ne teoretičnost u eksplanatornom već u demonstrativnom smislu, definiše ga kao tekst konceptualne umetnosti. U ovakvim tekstovima sve je napisano. Sve je napisano, a to ga i čini *teorijskim objektom*, da bi pisanje bilo pokazano kao *režija* i gomilanje tragova, znakova i brojeva pisanja, da bi bila pokazana međutekstualnost, tj. materijalno telo teksta i besede i jezika, odnosno, da bi samo pisanje (kao nizanje) bilo pokazano. Dimenzije Tišminog tekstualnog eksperimenta ulaze i u domen relacija s tekstualnim eksperimentom autora oko pariskog časopisa *Tel Quel*, odnosno, s analizom i eksplikacijom složenih strukturalnih aspekata ekonomije označavanja u praksi pisanja (pisanje pisanja).

3. KRATKA NAPOMENA O NETEKSTUALNOM

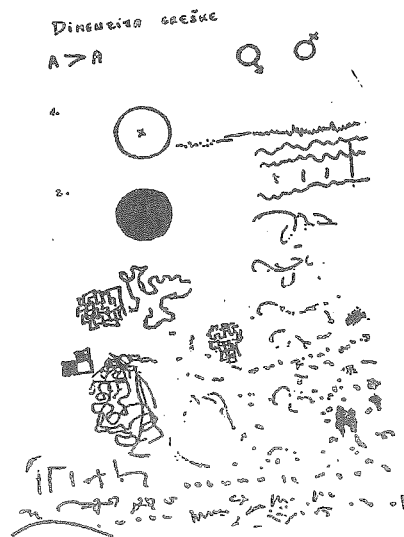
Zadržaćemo se na tri netekstualna Tišmina rada koja bacaju svetlost na pitanja teksta: "Kocka" (1970), "Kvadrat Kazimira Maljeviča" i "Dimenzija greške". U prvom koraku radovi ukazuju na Tišmine afinitete: relacija sa Mallarméovom kockom i relacija sa Maljevičevim kvadratom.

“Kocka” je žičana kontura kocke (ivica kocke) obešena iznad ulice na visini od 9 metara. Smeštanje kocke, platonističkog idealiteta, u konkretni urbani prostor deo je sistema neoavangardnih strategija intervencije, ali, to je i bacanje kocke koje nikada neće poništiti slučaj. “Kocka” pokazuje da je rasprava moguća između teksta (Mallarmé) i vantekstualnog (Tišma). Ukazivanje da je rasprava moguća, utvrđivanje je hijerarhije diskursa o diskursima: ne suočavaju se samo primeri (doživljaj primera), već i znanje o mestu primera u hijerarhijama diskursa svetova umetnosti.

“Kvadrat Kazimira Maljeviča” i “Dimenzija greške” lociraju, mada ne istražuju, tanku graničnu crtu topologije crteža i topologije teksta. Radovi pokazuju da su topologije označitelja i njihovih geometrija tekstualnosti i crteža slične, mada ne i identične. Nema poklapanja teksta i crteža, uvek se ispušta nešto (Pas Tout), postoji manjak koji upravlja razlikama zapisujućeg i crtajućeg bića. Postoji manjak koji Lacan određuje rečima “Nema polnog odnosa”. Na MESTU razlike teksta i crteža Tišma uspostavlja (ili simulira) paralelizam koji će biti ekspliciran u tkanju teksta pesme-poeme “Vrt (kao) To”. Uspostavljanje konceptualne sheme paralelizma na mestima Ne-Celog i sprovođenje kroz različite fenomenološke okvire dela (tekst, pesma, crtež, instalacija) zapravo je ispitivanje granica jezika. Tišmino nezadovoljstvo je između jezika i nejezika u tekstu: *necelonecelonecelonecelonecelo*.



Kvadrat, crtež i tekst, 1970.



Dimenzija greške, crtež i tekst, 1970.

LITERATURA

- a)
- Slobodan Tišma: “Kvadrat Kazimira Maljeviča” i “Dimenzija greške”, Index br. 201, Novi Sad, 1970.
 - Slobodan Tišma: “Kao neko”, Index br. 207-8, Novi Sad, 1970.
 - Slobodan Tišma: “Knjiga svečnjak krov”, LMS, Novi Sad, 1970.
 - Slobodan Tišma: “Ostaci o plivanju”, LMS, Novi Sad, 1970.
 - Slobodan Tišma: “Cveće na podu”, LMS, Novi Sad, 1971.
 - Slobodan Tišma: “DOK (JONA)”, Polja, Novi Sad, 1972.
 - Slobodan Tišma: “Prst. Pod”, Delo br. 10, Beograd, 1972.
 - Slobodan Tišma: *Svod Bit Reke* (neobjavljena zbirka pesama, rukopis), 1972/73.
 - Slobodan Tišma: “Vrt (Kao) To”, LMS, Novi Sad, 1977.
 - Slobodan Tišma: “Kameni vetar: Kipovi”, Glas omladine, avgust 1977.
 - Slobodan Tišma: “San u Malcontento baru (Ahil, Orfej, Hipolit)”, Polja, Novi Sad, 1977.
 - Slobodan Tišma: “Sakralna umetnost Slikarstvo-Kiparstvo” (1972) prvi put objavljeno u antologiji tekstova “Scene jezika”, ULUS, Beograd, 1989.
- b)
- Mirko Radojičić: “Aktivnost grupe KÖD”, katalog *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
 - Miško Šuvaković: *Scene jezika / Uloga teksta u likovnim umetnostima / Fragmentarne istorije 1920-1990*, I i II ULUS, Beograd, 1989.
- c)
- Filip Solers: “Semantički stupnjevi jednog savremenog teksta”, Delo br. 12, Beograd, 1969.
 - Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, Logos, Sarajevo, 1987.
 - Žak Lakan: *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
 - Radoman Kordić: “Psihoanalitička prevara”, Posebne sveske LMS, br.2, Novi Sad, 1987.
 - Rolan Bart: *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975.
 - Rolan Bart: *Sad, Furije, Lojola*, Zodijsak, Beograd, 1979.
 - Stefan Mallarme: *Poezija*, Nolit, Beograd, 198.
 - Stephan Mallarme: *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj*, Teka, Zagreb, 1976.
 - Rosalind Krauss: “Girds” iz *The Originality of The Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, 1985.

PRILOG --- DNEVNICI SLOBODANA TIŠME - nemoguće istorije & scene jezika -

0.

Rad novosadskog pesnika Slobodana Tišme (1946) pripada mitskim *nemogućim istorijama* postavangarde. Delovanje je započeo krajem šezdesetih u istraživanjima i akcijama konceptualne umetnosti (grupa KŌD, 1970-71). Razvijao je tekstualnu praksu nevizuelne apstrakcije ("Kao neko", 1970): iz jezika je govorio o biti jezika. Zatim, život u gradskoj komuni. Pisao je proto-jezičku ili konceptualnu poeziju ("Vrt (kao) to", 1977). Zatim, rok L'astrada i Luna. Danas piše dnevničke beleške.

Na slovenskom jugu, na prelazu šezdesetih u sedamdesete, delovala su tri pesnika koji su *mogli od jezika sve* - Iztož Geister Plamen, Darko Kolibaš i Slobodan Tišma su, svako na svoj način, prešli prag jezika. Plamen je pokazao da je svaki subjekt teksta objekt jezika u skladu sa reističkom doktrinom. Kolibaš je poeziju transfigurisao (preместio) u područje intertekstualnosti označiteljske stvari jezika. Tišma je reinterpretirao ontologiju moderne poezije gradeći od poezije i iz poezije koncentrične hermeneutičke krugove prelaženja iz metafore ili alegorije (diskurzivnih slika) u metajezike i iz metajezika (jezika o granicama jezika, jezičke igre sa granicama jezika) u prvostepene *diskurzivne slike* bića od jezika.

1.

Šta osigurava i podržava postojanje teksta? Da li postoji neki početak koji mu prethodi? Kako hijatus (zev) između poezije i proze opstaje kao govor u prvom licu? U početku je bilo uzbuđenje, a kada ga čitamo, imamo utisak da je u početku bila nelagodnost. Ali, njegov kôd je čisti kartezijanski kôd specifikatora, semantičke mašine koja ulazi u jezik i u jedini svet koji je za pisca moguć: svet od jezika. Čitam:

4. januar 1989.

Grund. Osnova.

Da li postoji? Ne postoji.

Postoje samo relacije, odnosi.

Svaki jezik je Meta-

Svaki jezik govori o drugom jeziku,

a ne o predmetu ili

pak samo o sebi.

Njegovo kruženje od poezije kroz prozu do diskursa subjekta koji govori u prvom licu je kruženje interpretacije koja od jezika interpretacije izuzetne uobičajenosti života pravi književnost. On pravi književnost upravo na samom mestu odsutnosti književnosti i to je varka kojoj pribegavaju oni koji *brujanju jezika* ne mogu pobeći. Slobodan Tišma nije mogao pobeći jeziku ni u konceptualnoj umetnosti, ni u bučnom roku, ni u makrobiotici, ni u jednoobraznosti svakodnevice... Čitam:

Zašto sam prestao da pišem, da se bavim umetnošću?

Zato što nisam mogao da razlikujem umetničku praksu ili praksu pisanja od politike. Ne kažem da je to isto, ali meni se tako ukazivalo, što je bilo izvor teških sumnji. Umetnost kao i politika pripada području volje za moć.

Što znači da je ona samo proizvod lukavosti.

Manifestuje se kao igra (nadvladavanje) i prevazilaženje

Usavršavanje do konačne praznine i samorazaranja.

Objektivacijski nivo.

SHIT.

Tišma gradi zamku u jeziku od jezika i čitaoca uvodi u lavirint bića od jezika. Njegove sumnje su *tvari* pesničkog diskursa. To je ona fina suptilna stvar jezika koju je davno osetio Wittgenstein dovršavajući filozofiju *Tractatusom*.

2.

Čitamo pismo koje nas uvodi u *Dnevnik*:

Dragi Miško, šaljem ti, najzad, ove zabeleške iz dnevnika. Tu ima par tekstova koji se mogu nazvati pesmama, zatim nešto snova i dnevnih razmišljanja, opisa nekih stvarnih situacija. Sve to daje neku sliku kako sam živio jedno vreme. Dnevnik sam istrajno vodio oko dve godine. Rezultat je nekoliko stotina stranica, što je, ipak, prilično malo. Ovo je jedan odlomak. Pravi dnevnik bi trebalo da pokriva barem desetak godina. Ja ga, doduše još uvek vodim, ali sam prilično štedljiv, da ne kažem škrt ...

Uručeno pismo je *privilegovani prolaz u zabranjeni grad* zapisa o jednom životu koji pokazuje i govori da je zapis o životu pesnika Slobodana Tišme. Govor u prvom licu nije introspekcija, niti ispovest, ali ni revizija jedne lične i izuzetne istorije. Čitamo:

Čitao sam malu biografiju kineskog pesnika Li Taj Poa.

Očigledno da je bio opsednut pijanstvom.

Razmišljao sam o tome da ne bih smeo da ostavljam tragove svoje nesavršenosti, intelektualne bede, pa i moralne.

Trebalo bi sve spaliti.

Ali ne, to uopšte nije važno šta će neko misliti o meni.

Koliko ima takvih kao što sam ja, ili pak savršenih ljudi, perfektnih u svakom pogledu, pa šta?

Tišmi je veoma stran Freud, možda bi želio da bude blizak Avgustinu, izmiče Kafkinom tragičnom grču i suprotan je Mannovoj društvenoj superiornosti, on prolazi kroz *životnu igru zeva jezika Wittgensteina*. Kada zapisuje "Sasvim sam se odvikao od pisanja. Čini mi se da ne mogu ništa da izrazim, saopštiti. Nijednu misao ne mogu da uobličim. Nemam snage, Ali to nije važno." on nas uvodi u središte *igre jezika*, upravo na ono mesto gde može biti rajski vrt savršenstva (*vrt kao to*), ali i zmijsko klupko užasa (*dimenzija greške*). Jezik postoji kao (prava) književnost tek kada dođe do granice materijalne osnove besede i do granice ispunjenja sopstvenog smisla. Tišma zapisuje *jezičke igre*, skrivene šifre i odsutne poruke govoreći o svom skromnom i povučenom životu pišućeg bića. Dok njegov

prijatelj i sadrug iz konceptualističkih vremena Miroslav Mandić pokušava da svet (celokupni svet bića i nebića evropskih drumova) pretvori u svoje umetničko delo (komad), Tišma živi gotovo neprimetno na Limanu (jedan deo Novog Sada) pokazujući, tek retkim izabranicima, kako životna igra jeste, zaista i u potpunosti, jezička igra. On ne govori o svojoj nemoći pisca, odnosno, o svojoj moći Stvaraoca - ne, on nas suočava sa nestajanjem poezije i proze u dnevničkom zapisu svakodnevice koja zadobija jedini smisao time što je poezija i proza. Njegov paradoks nije u prevlasti ironije ili epistemološkog i etičkog nihilizma, mada zapisuje:

27. februar

Ali budizam kaže: Ne!

Iako nema Boga, ništa nije dozvoljeno, ili tačnije,

Iako nema Boga, ništa nije preporučljivo.

Irischer Fruhling.

Njegov paradoks je *pozno-barokni sjaj* simboličkog preobražaja ekstenzionalnog (prozirnog) jezika književnosti u neprozirnost koja otkriva samo telo simbolnog:

Vrbe pored Dunava su tako nežno zelene

Setio sam se Ljubavi

Svetlozeleno u Duši

Zlato je zeleno

Svetlost je zelena.

ili

21. mart

Poslepodne sam malo skoknuo do šume.

Kada sam silazio, osetio sam neki miris,

neverovatno blag. Pokušao sam da pronađem

od čega je, ali nikako nisam mogao da utvrdim.

Zeleni miris, svetlozeleni, beličastozeleni.

Miris dragog kamena. Miris smaragda.

Tako nekako.

Išao sam dalje između drveća. Osetio sam

miris vode, bivalo je hladnije.

Došao sam do drveta i zagrlio ga.

Malo sam pevao.

Kada sam se vratio, mirisa je nestalo.

Povukao sam se pred večernjom svežinom.

On radi sa krugovima preobražaja simbolnog u imaginarno i imaginarnog u realno jezika. On radi sa erotikom kruženja u i od jezika.

3.

Tišmina poetika je poetika postavangarde: zrelog jezika. Ovde ne želimo reći da je jezik Slobodana Tišme zrelo jezik ili da je on dostigao pesničku zrelost. Njegov diskurs je uvek bio savršeni jezik i privilegovani prolaz u jezik književnosti: i danas i pre dvadeset godina. Njegova poetika je postavangardna

zato što se na rušilačkim temeljima utilitarnih prozirnosti jezika prepušta radu jezika u njegovoj najkompleksnijoj formi preobrata interpretativnog diskursa u diskurs simboličkog prekrivanja. Poenta nije u čistoj emociji, čvrstoj naraciji ili lucidnoj duhovitosti, već u moći da se fragmenti i holizmi jezika književnosti transformišu u značenjski prekrivač prekrivanja u kome se nazire telo simbolnog. On je prošao kroz dril direktnog avangardističkog formalizma i purizma i sada je on Tišma koji ne radi sa jezikom, već je on Tišma koga radi jezik (brujanje, simbolizacije, intertekstualnosti, ispovesti, misaoni eksperimenti, itd). Kada kažemo da je Tišmin diskurs u svetu zrelog jezika to znači da je on (kao subjekt i pišuće biće) rađen (ili barem suočen) sa lavinom TU prisutnih civilizacijskih diskursa (književnosti, mita, logike, umovanja, ispovesti, ...). Njegov diskurs je uzglobljen u jeziku koji je od izmaglice jezika. Tišmina naracija nije pripovest, već je naracija od jezika koji gradi simbolno na mestu imaginarnog, a to znači ona gradi atmosferu jezika (životne igre u jeziku), jednom rečju *svetovezika*. Tu nema traganja, otkrića, postignuća, Svetog Grala ili istine - tu je samo jezik u svojoj raskošnoj protežnosti telesnosti:

8 maj

Daydream: Pronaći nekog

kada si već mislio da si ga

izgubio zauvek

Tražio si ga danima i nisi mogao

da se pomiriš sa tom nepodnošljivom

činjenicom da ga više nikada nećeš videti

A onda jednog poslepodneva sedeći

potpuno izgubljen

ugledao si ga

kako posle prolećnog pljusk

gazi barice kraj auto-puta

Bio je to Dečak-pas

Ili dečak zvani Pas

Uteha zagrljaja, božansko milosrđe

Ili hemija ljubavi pod bezimenim praznim nebom

koje nam je osporavalo bilo kakvo prepoznavanje

Ipak, ili baš zato

Uprkos svemu, to je on, to sam ja sam

Ja izgubljen u večnosti

Ja i Pas, ja biće psa

Ja napušten od sveta, od univerzuma

Ja koji sam nestao, ali postoji nada

da ću biti pronađen i ponovo rođen

i ponovo izgubljen

Tišma je prešao prag jezika naracije. Svet je postao jezik narativnog uobličjenja intenzionalnih likova. Nema istovetnosti, nema reference, već pretapanja ekstenzionalnih fragmenata u intenzionalne projekcije od jezika.

OZNAČITELJI MOČVARE I OZNAČITELJI TEKSTA SLAVKO BOGDANOVIĆ

Govorim o knjizi *Močvara* Slavka Bogdanovića. Pred okom uma i umom oka je knjiga nastala 1970. u Novom Sadu. *Močvara* je rad (delo) konceptualne umetnosti. *Močvara* govori o tome kako je nastala. Objasniću svaku od navedenih rečenica.

1. KA KNJIZI

Govoriti o spisu *Močvara* kao knjizi znači govoriti o statusu spisa u postajanju knjigom. Bogdanovićeve knjige je knjiga umetnika. Knjiga umetnika je specifična knjiga različita od filozofske knjige, knjige pesama, knjige ispunjene pričama, knjige iz biologije ili atomske fizike, odnosno, lingvistike. Knjiga umetnika je medij (sredstvo, oružje/oruđe, metodološki okvir, način prezentacije/komunikacije) umetnosti, slično kao što su slikarstvo, skulptura, fotografija, film, performans, mediji umetnosti. Posredstvom prostorne i fenomenalne konfiguracije kakva je knjiga, umetnik se nudi oku uma i umu oka.

Knjiga umetnika pripada arsenalu transfera. Transfer je pokretanje realnosti umetnosti, kao što je u psihoanalizi transfer pokretanje realnosti nesvesnog. Ne postoji samo ono što umetnik namerava da učini od knjige. Postoji i ono što umetnik želi (hoće) da knjiga učini od njega. (Lacan kazuje: "Abraham je, recimo, hteo biti potpuna majka".)

Ako govorimo o knjizi umetnika tada možemo izneti izvesnu istoriju koja nas vraća avangardnim strategijama sa intermedijalnim: od almanaha *Plavog jahača* na početku veka, preko hauhaus-knjiga ili knjiga-pamfleta-letaka ruske avangarde, do zenitističkog, dadaističkog i konstruktivističkog krika-besede Micića, Aleksića, Kosovela... Ako govorim o knjizi umetnika, tada moram izneti i istoriju pristupa ili rada Slavka Bogdanovića.

Zadržaćemo pogled na radu *The medium is message* (1970). Na sedamnaestoj strani prve knjige Tolstojevog *Rata i mira* izvučene su tri krivudave-vibrirajuće linije koje prate delimično arbitrarno izabran prostor između reči. Tkanje teksta, materijalna potpora besede, razbijena je u tri trake - normativna i utilitarna sintaksa teksta podređena semantici pisanja-čitanja

romana je razbijena i fragmentirana uvenjem vantekstualnih sintaktičkih elemenata (linija). Krivudava linija je novi označitelj, koji preuređuje celokupno značenjsko polje teksta prošiveni bod (*point de capition*). Preobražaj strane sa tekstom *Rata i mira* i Slavkovim linijama pripada poretku označitelja kao takvog. Nikakva akumulacija, nikakvo slaganje, nikakva suma značenja ne mogu mu dati za pravo. Pred nama se dešava dišanovska (Duchampova) operacija proglašavanja ready-madea: strane knjige *Rat i mir* za delo Slavka Bogdanovića. Sinhrono, intervencija unošenja novog označitelja čini Tolstojevu stranicu različitom od Tolstojevih stranica (Nema metajezika!) i čini Bogdanovićevu stranicu hijerarhijom sintakse (Ima metajezika!).

U tekstu objavljenom u novosadskom *Indeksu* (br. 201, 27.maj 1970)

Bogdanović piše:

1
zapisacu mojih 200 ideja
tih 200 ideja cu sabratu knjigu koja ce se zvati
200 ideja
5
preko izduvne cevi autobusa stavite gazu i duvajte unutra dok se autobus
ne raspadne zbog pritiska
11
stavicu ekser na čelo i raspaliti čekićem po ekseru
13
ova ideja je projekt
projekt ima tri faze
prva faza
izrada elaborata o kopanju stotinak bunara u mom dvorištu u bosutu
druga faza
izdavanje elaborata u obliku knjige
tiraž bi bio 1000 primeraka
treća faza
spaljivanje svih primeraka knjige i rukopisa na nasipu pored dunava (...)
20
otici cu u deliblatsku peščaru da rasčerečim jednog vuka
21
pronaći cu svoj veltdurhšaug
27
njivu na kraju jovanića šora u bosutu počecu da kopam
biće to rupa velika jedan hektar
42
prodaću svoj leš za 120 hiljada i za te pare kupiti eksere
42a
gledacu kako ti ekseri rđaju na kiši (...)
51
zakopaću se do pasa u zemlju
samo ce mi noge biti napolju (...)

75

bilo bi divno prošetati konja kroz galeriju matice srpske

83

napraviću zatvorenu odnosno otvorenu knjigu

prirodno reč je o istoj knjizi

Zapisane rečenice iskazuju intenciju umetnika, ali one su i izvršenje (meta) intencije umetnika. One su performativne. One su koncept u onom smislu u kome konceptualna umetnost uvodi i definiše koncept. Koncept je jezički (govorni ili pisani) nacrt ili zamisao koja se konstruiše umesto vizuelnog, predmetnog, prostornog i vremenskog fenomena - upravo kao što je jedan drugi konceptualni umetnik zapisao:

1) Umetnik može da realizuje rad.

2) Rad može da realizuje bilo ko drugi.

3) Nije nužno da rad bude realizovan.

Svaka od ovih mogućnosti ima svoju vrednost i svaki put odgovara intencijama umetnika. Slučajni primalac treba tačno da odredi uslove realizacije rada. (Lawrence Weiner, 1969)

A tekst *Porez na promet* (Index br. 202, Novi Sad, 21. X 1970) je eksplicitna demonstracija prvostepene (jezičke) upotrebe metadiskursa. U pitanju su fragmenti i iskazi pravnog diskursa upotrebljeni u formi statementa umetnika. Reći da nema metajezika, odnosno, da svaki metajezik može postati prvostepeni jezik komunikacije znači da je tekst društveni prostor. To što je tekst društveni prostor znači da ne ostavlja ni jedan govor bezbednim, idealnim i nedodirljivim. Subjekt teksta ne može da bude u položaju sudije, gospodara, analitičara, ispovednika, dešifratora. Zadržimo pogled na prva četiri stava (od ukupno osam) teksta:

1

bio je poznat još

u antičkom dobu

u srednjem veku zaboravljen

da bi se 1916 ponovo javio

u nemačkoj

i potom naglo razvio i

raširio u evropi /

istini za volju

porez na promet je

u srbiji uveden još

1881 ukinut pa

ponovo uveden 1891

ali je to

ostalo bez odjeka u evropi

2

objekt poreza na promet

je obavljeni

promet robom koji

podleže ovom

poreskom obliku

3

po svojim karakteristikama

ovo je posredni porez

naplaćuje se od

poreskog obveznika

ali se prelivanjem

taj teret prenosi

na poreskog destinataru

po pravilu krajnjeg potrošača /

samo izuzetno može

da se ne dogodi prevaljivanje

Paradoks upotrebe pravnog diskursa u funkciji diskursa umetnika je u tome što se subjekt (umetnosti) uvek upisuje u diskurs, pa se upisuje i u diskurs prava/gospodara iz koga je isključen. A to znači da diskurs prava/gospodara u činu umetnika postaje označitelj potencijalno otvoren drugim mogućim značenjima (upisima subjekta).

Zatim: Šta *Močvara* jeste? Ona (*Močvara*) je analiza i to analiza, znači razlaganje do nedeljivih, Russell je pisao atomskih, elemenata jezika. Nasuprot Russellu strukturalisti bi govorili o nultoj vrednosti OZNAČITELJA. Označitelj je nulti stupanj teksta, potencijalni završetak teksta i potencijalni početak svih drugih tekstova. *Močvara* je analiza i to analiza koja znači uspostavljanje i sprovođenje razlaganja reči močvara do razine znakova:

MOČVARA

(Pretpostavke, postupak)

1. Metodom ličnog zapažanja u okviru reči MOČVARA traže se znakovni sklopovi koji imaju semantičko značenje. Ti novi sklopovi podvrgavaju se istom postupku. Razlaganje se vrši dok MOČVARA ne ostane na razini znakova.

2. Polazna pozicija je proizvoljno odabrana i, u MOČVARI, ona izgleda ovako:

2.1. Semantička vrednost polaznog slovnog (znakovnog), sklopa, po sebi, za poduhvat nije bitna.

2.2.1. - imenice: nominativ singulara

2.2.2. - glagoli: infinitiv

2.2.3. - zamenice: nominativ singulara

2.2.4. - pridev: nominativ singulara, maskulinum

2.2.5. - uzvici

2.2.6. - prilozi

2.2.7. - veznici

2.3. U MOČVARI se ne zanemaruje akcentska vrednost slogova. Tako, jedan slog može biti akcentovan na različite načine, ukoliko se time dobijaju nove semantičke vrednosti.

3. Čitalac u MOČVARI može:

3.1. Da ispravi greške, kojih ima bar 10 %

3.2. Da bolje sistematizuje MOČVARU

3.3. Da metodom ličnog zapažanja uvede nove reči u sistem i time ga bitno izmeni (obogati)

3.4. Da podvrgne postupku reči, iz MOČVARE, i u oblicima drugačijim od opisanog pod 2.

3.5. Da matematičkom analizom apsolutno rasčlani MOČVARU

3.6. Da uradi još mnogo što-šta

Ali kako ovde shvatiti to pismo: pismo razlaganja reči močvara. Upravo tako, doslovno. Pismom razlaganja reči močvara označavamo sve one materijalne oslonce koje svaka konkretna beseda uzajmljuje od jezika. *Močvara* se bavi isključivo materijalnim osloncima koje svaka konkretna beseda uzajmljuje od jezika (govorećeg i pišućeg bića). Bogdanović je ovde prinuđen da napusti polje znaka, da metne u zagrade () značenje, čime od znaka... postaje označitelj, moment kome je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna tačka koja se otvara primanju različitih smislova.

Samo godinu dana kasnije nastaju *Zakovane knjige* (1971), knjige drugih autora koje su ekserima prikovane za zid. U pitanju je:

1) princip ready-madea (preuzet je produkt Drugog),

2) procedura intervencije koja time što je zakivanje pokreće lavine simboličkog rada (rada Simbolnog: od zakivanja Hrista na krst, pa nadalje),

3) transformacijom knjige (sintaktičko-semantičke pojavnosti u funkciji čitanja) u predmet (pojavnost predmeta u funkciji vizuelne percepcije).

Time što je baratao različitim pojavnostima onog za knjigu (što stoji u knjizi), samom predmetnošću knjige i kontekstima knjige, Bogdanović je izgradio eksplicitnu hijerarhiju meta-knjiga: knjige o knjizi koje su knjiga. Bogdanović pokazuje od rada do rada da svaka knjiga ima strukturu koja se vidi tek iz druge knjige (drugog pristupa knjizi). Ono što koncept ispušta, iskazuje ready-made, ono što ready-made ispušta, iskazuje analiza, a ono što analiza ispušta, iskazuje mitska gestualnost zakivanja.

2. O KONTEKSTU

Močvara je spis nastao u Novom Sadu 1970. godine. Pripada liniji konceptualne umetnosti : konceptualnoj produkciji grupe KÔD, konceptualnoj produkciji sa aspektima internacionalnog jezika (tautologija, analitičnost, autorefleksija). Ona sadrži izvesnosti i neizvesnosti svojstvene za civilizacijske fragmente slovenskog sveta i još uže za duhovnu atmosferu Novog Sada.

Šta bi to bila duhovna atmosfera Novog Sada, kada znamo da je *Močvara* nastala na marginama zvanične kulture, kad znamo da je Bogdanović bio otpadnik-anarhista, da je bio hapšen zbog umetnosti!... U pitanju je impuls (prodor, rez) kroz jasne i diferencirane aksiologije šta umetnost jeste ili nije, šta se u umetnosti može, a šta se ne može, gde su granice umetnosti i života, politike,

etosa. Govorimo, ne o duhu vremena, već o duhu male zajednice ili grupe otpadnika, koji kao neki novi označitelj, transformišu perceptivno, značenjsko i duhovno polje. Upravo je taj novi označitelj, lakanovski rečeno *prošiveni bod*, bila grupa KÔD (Slobodan Tišma, Slavko Bogdanović, Mirko Radojičić, Miroslav Mandić, Janez Kocijančič, Branko Andrić i drugi).

Šta su izvesnosti i neizvesnosti fragmenta slovenskog sveta u nastajanju i delovanju umetnosti. To zapažamo početkom veka u ruskoj avangardi, dvadesetih godina u *Zenitu* i dadi, a šezdesetih i sedamdesetih u konceptualnoj umetnosti. *TO* - to je izvesna eklektičnost koja suočava i sučeljava različite kontekste u jednom delu ili jednom svetu umetnosti. Priselite se, Maljevičeve suprematističke slike i diskursi nastaju na čvorovima i presecima književnog formalizma primenjenog na carstvo vizuelnosti, teozofskih uvida i kontemplacije četvrte dimenzije, boljševičke revolucionarne retorike, itd. Oko uma i um oka opažaju i čitaju Bogdanovićeve radove kroz referiranja književnom slovenskom formalizmu, strukturalističkom razumevanju celine i elementa, odnosno, konceptualističkoj tautologiji, ispraznosti i analitičnosti.

(Komentar / napomena: Kada je Slavko pročitao tekst o *Močvari*, tezu o relacijama sa slovenskim svetom je prokomentarisao anegdotom iz zatvora. Kada je bio u zatvoru, pitan je koje je nacionalnosti. Odgovorio je Sloven!).

Reference ka književnom slovenskom (ruskom) formalizmu ukazuju na niti koje nas vode ka pesničkoj redukciji Hlebnjikova ili Kručoniha:

a e u

e e u

ili e

U pitanju je redukcija naracije na materiju jezika, znaka ili znakovnosti na označitelj... Pokazuje se da reč, slovo ili znak imaju svu onu fenomenalnu složenost koju ima glina za vajara, boja za slikara, masa asfalta za slikara enformela, koža ljudskog tela za body-artistu, itd. Rad sa označiteljima (materijalnošću reči, slova ili znaka) po svojoj prirodi uvek anticipira smisao razotkrivajući unapred njegove razmere.

Strukturalizam otvara Bogdanovićevom spisu kontekste ili svetove koji polaza od onoga što se u lingvistici smatra logikom prirodnog govora regulisanog normama utilitarnog opštenja i transformišući ih, ispituje potencijalnu beskonačnost teksta. Reći da je tekst produktivnost, znači reći da tekst pretpostavlja kao svoju taktiku osujećenje deskriptivnih orijentacija jezika i uvođenje postupaka koji stvaraju prostor za puni razmah njegovih generativnih moći. Uporedite tekst koji čini reč:

močvara

i tekstove izvedene iz reči močvara:

ava

avar

am

amor

ar

3. KONCEPTUALNA UMETNOST

Močvara je delo (ili rad) konceptualne umetnosti. Konceptualna umetnost se temelji na intencijama umetnika da prihvati razne teorijske konstrukcije kao umetnička dela. U *Močvari* su objekt (reč močvara) i metode (analiza = razlaganje, rasvetljavanje) preuzete iz domena lingvistike i semiotike. Pazite! *Močvara* nije doslovno sprovedeni ready-made. Nisu preuzete gotove (zgotovljene) lingvističke sheme ili procedure i proglašene za umetničko delo. Radi se o složenijoj kombinatorici. Zamisao umetnosti (koncept umetnosti) je proširen na objekte (reči) i operacije (lingvističko-semiotička analiza) koji uobičajeno ne pripadaju umetnosti. Cilj naznačene strategije nije proizvodnja estetski kontemplativnog objekta, tj. teksta, tj. knjige, tj. umetničkog dela, koji se izlaže u galeriji ili muzeju. Sada smo došli do srca-središta konceptualne umetnosti: "U osnovi je konceptualne umetnosti da su stvaranje umetnosti i neke vrste teorije umetnosti često isti proces". (Art&Language, 1969)

4. O AUTOREFLEKSIJI

Močvara je spis koji govori o tome kako je nastao. Jednom prilikom je Cvetan Todorov formulisao zapažanje koje ulazi u intencionalnu, strukturalnu i aksiološku usmerenost umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina:

Umetnost dvadesetog veka otkrila je to prastaro svojstvo umetnosti - delo priča o sopstvenom stvaranju. Ono što jedno platno iznosi, to je kako je izvedeno: tekst kako je napisan.

Autorefleksija, to što delo priča o sopstvenom stvaranju, u konceptualnoj umetnosti je postalo kontinuum objekta-smisla-subjekta istraživanja, stvaranja, činjenja, proizvodjenja, drugim rečima, transfera umetnosti.

Ako listate spis u obličju knjige nazvan *Močvara* zapažate jasnu/egzaktanu konceptualnu strukturu umetničkog dela zasnovanog na autorefleksiji:

a) pretpostavke i postupak - metodološke naznake predpostavki, koncepcija i formulacija rada, tj. predlog za rad je njegov teorijski kostur (struktura, mapa ili mreža);

b) realizacija pretpostavki, što uvodi fenomenologiju jezičkog materijala, tj. u fenomenologiju označitelja. Pri tome, pretpostavke, postupak i rezultat realizacije pretpostavki i postupka pričaju o sopstvenom nastajanju i transformisanju.

BELEŠKE:

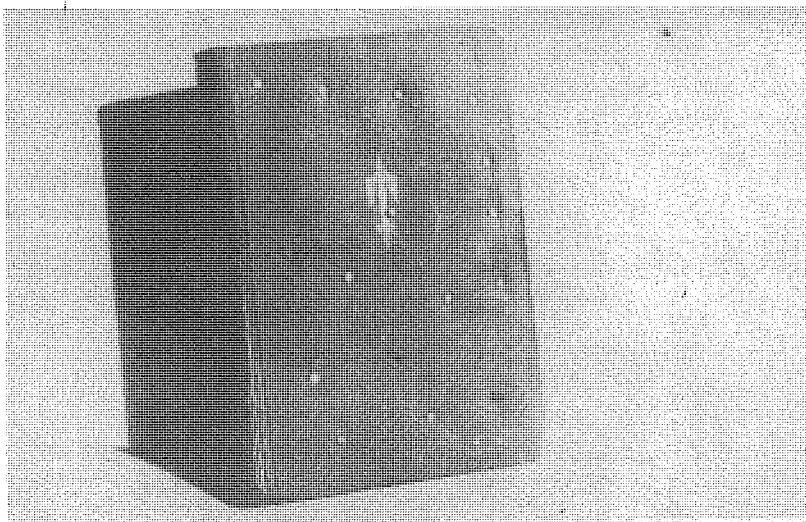
- (a)
 - Slavko Bogdanović Dada, tekst, Index br. 201. Novi Sad, 1970.
 - Slavko Bogdanović Dada, "Porez na promet", Index br. 202. Novi Sad, 1970.
 - Slavko Bogdanović, *Močvara* (1970), rukopis, 1970. Novi Sad
 - Slavko Bogdanović, "Umetnost (danas), umetnik (stvaralac), učesnik (autor)/teza" (1970), objavljeno u *Scene jezika / Uloga teksta u likovnim umetnostima / Fragmentarne istorije 1920-1990 / Analogija tekstova umetnika*, ULUS, Beograd, 1989.
- (b)
 - "Konceptualna umetnost", Polja br. 156. Novi Sad, 1972.
 - Miško Šuvaković, *Primeri analitičkih radova*, SKC i Galerija Nova Beograd-Zagreb, 1978.
 - Mirko Radojičić, "Aktivnost grupe KÔD", *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb 1978.
 - Miško Šuvaković, *Scene jezika* (I deo), ULUS, Beograd, 1989.
- (c)
 - *Marksizam * Strukturalizam / istorija, struktura*, Nolit, Beograd, 1974.
 - Slavoj Žižek *Znak*označitelj*pismo Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*, Mladost, Beograd, 1976.
 - Slavoj Žižek "Od 'prošivenog boda' do nad ja", *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984.
 - Žan Lakan, *Spisi* (izbor), Prosveta, Beograd, 1983.

PRILOG — FRAGMENTI I BELEŠKE O PESMAMA SLAVKA BOGDANOVIĆA

1.

Slavko Bogdanović je započeo rad u umetnosti kao konceptualni umetnik. Njegovi rani radovi s kraja šezdesetih i početka sedamdesetih su bili anarhističko-ekscenčni, naglašene gestualnosti, intermedijalni i konceptualni. Bogdanović je pisao pesme koje su postajale tekstovi i projekti intenzionalnih strukturacija objekta. Tekst je govorio o mogućem/potencijalnom umetničkom radu (kopati rupu, praviti knjigu, spaljivati knjigu, izlagati Sunce i Zemlju, itd), tekst je bio govor o namerama umetnika, a sa knjigom *Močvara* postao je analitički lingvističko-semiotički rad sa materijalnošću jezika. S druge strane, ekspresivni gest zakivanja knjiga ekserima je pokretao lavinu arhetipskih potencijalnih prodora iza jezičkih utilitarnih konvencija. Knjiga je bila sam predmet (u fenomenološkom smislu), operaciono područje gestualnog mixed-media rada, ali mogla je da bude i alegorija Hristovog tela, odnosno, uništeni, obeščašćeni i destruirani predmet visoke kulture. U odnosu na moju interpretaciju zakivanja knjiga kao potencijalne alegorije Hristovog raspeća, Slavko je ponudio sledeći (kritički) komentar:

“Ja sam ih jednostavno zakivao. Stoga raspeće kao konotacija može stajati samo kao posredno izvedena paradigma. Inače to nisam imao u vidu. Zakovana knjiga je, u kontekstu drugih radova, možda objašnjiva kao odustajanje od prethodnih iskustava: potreba da se naslage obrazovanja, običaja, obzira, političkih pritisaka, strahova - sve prihvaćeno spolja kao lično



Zakovana knjiga, knjiga objekt, 1971.

iskustvo - otkloni (i, možda, zatvori u jednu, neku vrstu, Pandorine kutije) da bi se čisto, oslobođeno (ispražnjeno) Biće izložilo dejstvu probranih iskustava (uticaja). Da bi se ispraznila šolja koju je neko drugi napunio čajem. Da bi se mogao piti svoj čaj. Da bi se pronašao sopstveni Bog.”

U tom kontekstu bi se mogla pronaći jedna linija (gradacija) sačinjena od:

- The medium is the message
- T - T'
- Otvorene knjige
- Zatvorene knjige
- Zakovane knjige
- Močvare. (napomena: u pitanju su Slavkovi protokonceptualistički i konceptualistički radovi).

U tom sledu prvo je tekst poslužio za reističku igru, a onda knjiga. Kraj svega je svakako *MOČVARA*, kao konačna destrukcija, dekompozicija reči, ali i kao početak, jer je dekonstrukcijom reči stvorena knjiga (dakle jedna nova kompozicija-konstrukcija). Krug iskustava je, time, bio zatvoren.” Razlika Slavkovog osećaja (i poštovanja izvorne intencionalnosti rada) i mojih interpretacija njegovih radova je razlika umetnosti i kulture, individualnog čina i kolektivne semantičke transfiguracije. Kultura radi tako što pojedinačna, autonomna, posebna i neponovljiva značenja života suočava sa svim drugim značenjima sinhronije i dijahronije TU prisutnosti. Jedno značenje postoji tako što ukazuje na druga značenja. Suočeni su reistički zahtev da se dosegne sama stvar (TU prisustvo gesta, predmeta, jezika) i kulturološki zahtev drugostepenih ili n-to stepenih simbolizacija u funkcionalnim kontekstima kulture. Protokonceptualizam je bio iskorak iz kulture visokog modernizma (kulture posredovanih značenja, iskustava, emocija, ekspresija, simbolizacija) ka realnoj TU prisutnosti (često i tautološkoj prisutnosti) samog predmeta, direktnog značenja, neposrednog iskustva, neposredovane emocije, čiste ekspresije i jednoznačne simbolizacije. Traženje označitelja, nultog pisma, performativnog glasa i dematerijalizovanog objekta umetnosti bilo je u funkciji dosezanja ishodišta (nultog stadijuma kulture), zapravo, mogućnosti da se kultura ponovo izgradi da se simbolizacija započne od samog početka.

Sećam se jedne Slavkove pesme (teksta) iz *Studenta* - mešale su se psovke i imena političara. Ranih sedamdesetih je to bio ekscen bez presedana. Za izvesne autore dekonstrukcija jezika nije samo dekonstrukcija estetskog, već i korak u užas političkih moći u i iza jezika. Slavko je bio osuđen i zatvorom kažnjen zbog umetnosti. Danas on zapisuje sledeći komentar: “Ne znam koliko je potrebno insistirati na činjenicama u vezi sa zatvorom. To je pitoreskni detalj lične sudbine, koji jeste u vezi, ali nisam siguran da zaslužuje neku posebnu pažnju. Može ići kao ilustracija ‘olovnih vremena’. Neki u poslednje vreme u takvoj vrsti činjenica veoma nastoje (eksplicite ili implicate, tj. nesvesno), što mi se čini u najmanju ruku neukusnim (maroderskim). Ta vrsta činjenica se stavlja u kontekst operacionalizovanih nekakvih dnevnopolitičkih interesa. Ja to nikada nikako ne bih želeo, jer, pored ostalog, tako bi i priča o meni i mome radu dospela u ravan na kojoj je pogonsko gorivo mržnja, a porivi one vrste o kojima je Werner Hercog napravio lepi film *Aguirre, gnev božji* predstavljaju moderni brod koji nas vozi u prostore nepostojanja. Ja nemam osećanje mržnje. Mislim da sve

stvari stoje na svome mestu. Epizode treba odložiti u fajlove. Idemo dalje (ako idemo). Ponekad se, samo, sa setom, možemo setiti dobrih starih vremena (vremena naše mladosti), u kojima, eto, ima i takvih pitoresknh detalja." Detalji života, smrti, umetnosti, radosti, besa, strasti, zatočeništva,... za neke umetnike su beznačajni. Mi ne moramo znati ništa o seksualnosti, religiji, ideologiji ili životnim epizodama Julija Knifera - njegovi meandri su meandri po sebi u začaurenosti i modularnosti same pikturalne konceptualizacije prirode slikarstva. Život meandra je sačinjen od monada slikarstva i izvan je života ćelija. Ali kada se umetnost pravi od čestica života, fragmenata egzistencijalnih modusa ideologije, svakodnevice, ekscesa, ..., tada faktografski podaci (epizode) ukazuju na atmosferu jedne autentične gestualnosti. Zatvor ne čini Slavkovu umetnost ni boljom ni važnijom, u pitanju je jedan indeks koji govori o baršunastoj materiji koja je okruživala njegov rad (portret umetnika u mladosti). Stari Grci su osluškivali brujanje prirode, pisao je Barthes, a moderan čovek osluškuje brujanje jezika. Zaglušujuća buka brujanja jezika, tutnjava označiteljske lavine, jeka zvona ili eksplozija?!

2.

Novije pesme Slavka Bogdanovića nastale osamdesetih se na prvi i drugi pogled razlikuju od njegovih protokonceptualističkih i konceptualističkih radova. U pitanju su sofisticirane simbolizacije (simbolizujuće integracije) samo-posmatrajućeg glasa koji iz brujanja jezika govori o brujanju jezika profinjenim slikama, metaforama na granici alegorizacije, simboličkim radom koji se ukazuje kao mimezis simboličkog... To nisu jednostavne pesme. U njima se metafizika teksta pesme, metafizika određena odnosom pesme i sveta o kome je pesma, zamenjuje metafizikom simboličke diskurzivne slike koja je o simboličkim diskurzivnim slikama. On zapisuje "Idi / u armagedon / Jer armagedon je / tajni predeo " ili "Amerika / sanja / Četvoropreg" ili "Nekada / U doba renesanse / Bio sam pas u Pomeraniji / I gledao golube kako lete". Diskurzivne slike u uhu ka oku (OHO) čine se poznatim, i pročitanim. One su mimezis mimezisa - rad jezika, rađeni jezik. One su bliže Derridi nego Aristotelu i zato iz reda u red iščitavamo da je pisanje, pesničko pisanje, prag iza koga je svet jezika. One su bliže Derridi pošto su mimezis postojećih kulturoloških simbolizacija i mimezisa kulture. Slavkove sintagme, fraze, metafore, alegorije, diskurzivne slike ili diskurzivna atmosfera su od diskursa ne od odslikavanja sveta (što bi bila Aristotelova koncepcija mimezisa). Na tom pragu su Mallarme, a tu negde je i Bogdanovićev prijatelj (kôdovac) Slobodan Tišma.

3.

Ako Bogdanovićev konceptualistički rad opišem kao kretanje od prvostepenosti književnog teksta ka drugostepenim i N-to stepenim diskursima o umetnosti, tada su njegove novije pesme inverzije višestepenih metadiskurzivnosti

konceptualne umetnosti u prvostепенost pesničkog rada. Istovremeno su one i izmicanje direktnom realističkom provokativnom činu umetnika. Hijatus između konceptualističke *Močvara* i zaista pesničkog *Polje fenomena* ili drugih pesama iz osamdesetih je govor rascapa i zeva između jezika koji teži atomskim modusima jezika (fragmentu, znaku, označitelju), kao i njihovoj autorefleksivnoj interpretaciji, i jezika, koji zna da idealnog atomskog modusa nema, i zato bira ili je izabran da govori u slikama o onome o čemu se ne može govoriti. Teško je razaznati da li pesnik bira jezik (modernost) ili jezik bira pesnika (postmodernost).

Ako nas je razbijanje reči 'močvara' suočilo sa samom materijom od koje je jezik, čitanje pesama iz ciklusa *Polje fenomena* i drugih pesama suočava nas sa

MOČVARA

slavko bogdanović

novi sad

1970.

MOČVARA (pretpostavke, postupak)

1. Metodom ličnog zapažanja u okviru reči MOČVARA traže se znakovni sklopovi koji imaju semantičko značenje. Ti novi sklopovi podvrgavaju se istom postupku. Razlaganje se vrši dok MOČVARA ne ostane na razini znakova.
2. Polazna pozicija je proizvoljno odabrana i, u MOČVARI, ona izgleda ovako:
 - 2.1 Semantička vrednost polaznog slovnog (znakovnog), sklopa, po sebi, za poduhvat nije bitna.
 - 2.2.1 - imenice: nominativ singulara
 - 2.2.2 - glagoli: infinitiv
 - 2.2.3 - zamenice: nominativ singulara
 - 2.2.4 - pridevi: nominativ singulara, maskulinum
 - 2.2.5 - uzvici
 - 2.2.6 - priloz
 - 2.2.7 - veznici
- 2.3 U MOČVARI se ne zanemaruje akcentska vrednost slogova. Tako, jedan slog može biti akcentovan na različite načine, ukoliko se time dobijaju nove semantičke vrednosti.
3. Čitalac u MOČVARI može:
 - 3.1 Da ispravi greške, kojih ima barem 10%
 - 3.2 Da bolje sistematizuje MOČVARU
 - 3.3 Da metodom ličnog zapažanja uvede nove reči u sistem i time ga bitno izmeni (obogati)
 - 3.4 Da podvrgne postupku reči, iz MOČVARE, i u oblicima drugačijim od opisanog pod 2.
 - 3.5 Da matematičkom analizom apsolutno raščlani MOČVARU.
 - 3.6 Da uradi još mnogo što-šta.

beskrajnom mutacijom materije jezika u produktivne moći transfiguracije jezika. *Močvara* je pripadala vitgenštajnovskom puritanizmu koji je vodio konceptualizaciji granica (dosega) jezika, a *Polje fenomena* pripada kasno-bartovskoj, solersovskoj i deridijanskoj (poststrukturalističkoj) eksploziji jezika iza granica jezika, gde je sve upravo sam jezik ili od jezika. Ono što je izvan jezika, neizrecivo, postoji samo u nedoslovnosti slika koje jezik stvara i nudi našem i vašem uhu, oku i mozgu. Granica jezika nije od žice i betona, kao što nije ni od dodira nebitka i bitka, prisustva i odsustva, ona je od jezika i samo jezikom moguća.

Kada Bogdanović zapisuje "ti uvek boraviš u svome svetu / tajanstveno skrovište / beskrajne prošlosti / svemirske uspomene / skrovište vremena ..." on prelazi put od vitgenštajnovske nemosti (ćutanja), preko borhesovskog lucidno-lavirinskog i arhivarskog brbljanja u diskurzivnim slikama do deridijanskog praga koji kroz književnost (poeziju) traga za pragom samog govora i zapisanog glasa. Ako smo ukazali na Borhesa, tada za Bogdanovićeve stihove ima bitnu ulogu i slikovno polje hermetičkih slika Leonida Šejke (vrtovi, terase, skladišta). Zatvoreni narativni ili piktoralni svetovi gustog simboličkog ispunjenja čvorovi su njegove pesničke produkcije.

Polje fenomena je diskurzivno polje, ali diskurzivnog polja nema izvan ruke koja zapisuje, jezika (organa), uha, oka i mozga, govori nam zapisujuće biće. Jezik ima više od jedne granice i jeziku pesme pripada više od jednog organa.

4.

Subjekt pesme nije Bogdanović. Bogdanović ima udela u kauzalnom lancu nastajanja pesme, on je autor, ali ne i subjekt. Subjekt je diskurs pesme koji prelazi iz jedne pesme u drugu, iz jednog jezika u drugi, iz jedne umetnosti u drugu umetnost. Ali sve ne teče glatko - jezik je rapav, postoji i kontratransfer između pesme i pesnika, kao što postoji između pesme i pesme, pesme i zakucane knjige na zidu ili atomskog modusa *Močvare* i narastajućeg brujanja semantike pesama iz osamdesetih godina i *Polja fenomena*.

Subjekt pesme je intenzionalni okvir izgubljenih i pokidanih referencijalnih lanaca pesme i sveta. Subjekt je hipotetički, on ostaje hipoteza i kada označitelji pesme, sada već prekriveni značenjima, postaju znak. Ako se novije Bogdanovićeve pesme shvate kao znak (ili struktura znakova) one su ogledalni-znak deridijanskog mimezisa zasnovanog na kolažu i montaži diskurzivnih slika. Tu prisutne semantizacije sinhronije i dijahronije poezije ili tekstualnosti. U pitanju je suptilni rad sa diskurzivnom slikovnošću poezije koja se iz poezije Drugog indirektnim putevima podrazumevanja, znanja, prepoznavanja i koincidencija prenosi i odslikava u odslikavanju odslikavanja u pesmi Bogdanovića. Drugi nije bilo koji drugi, već Drugi jezika, možda i samo biće jezika. Sumnjam da biće jezika postoji, ali Bogdanović ga nagoveštava i tematizuje, a ja ga mogu razumeti tek kao prirodu intenzionalnosti ili intenzionalnu prirodu jezika koji pismom postaje poezija.

Kada Bogdanović zapisuje "krećem se / mirujem // mislim / krećem se / mirujem // u svim pravcima / u istom smeru", tada je subjekt kretanja, mirovanja i

mišljenja subjekt koga tvore reči (papirnati subjekt) krećuće, mirujuće pesme koja je misleća. Pesma je od pesme, a ne od Bogdanovića, Bogdanović može biti samo naspram pesme u otporu i hrapavosti kontratransfera zapisivanja. Bogdanović u pesmi "Uspomena" zapisuje "U početku bejaše formula / dezoksiribonukleinski KOD". Reč *KOD* u istom času zapisivanja i iščitavanja ima tri značenja i tri značeca subjekta:

- 1) KOD genetike,
- 2) KOD teorije jezika (semiotike, informatike) i
- 3) KOD Slavkove istorije - misli se na ime konceptualističke grupe KOD čiji

je suosnivač bio.

Tri različita KODa u jednom zapisu imaju nešto od rizomske shematike Deleuzea i Guattarija!? Reći da je značenje znaka, reči, sintagme, teksta ili pesme rizomatično znači da je u semantičkoj igri (jezičkoj igri životne aktivnosti) više od jednog značenja. Višak značenja je i višak funkcija i više različitih konteksta, zapravo rizomatično klupko koje se odmotava i mrsi pred našim čitajućim okom.

5.

O značenjima i smislu novijih Bogdanovićevis pesama.

Pesma je izgrađena od značenja, drugim rečima, značenja pojedinih unutar jezičkih slika (konkretna, potencijalna ili fiktivna reference) su materijal dekonstrukcije i strukturiranja u narativni sklop pesme. Ne postoji koherentno značenje pesme, već pojedine značenjske punktuacije u strukturalnim odnosima. Fragmenti, diskurzivni izrazi, konstrukcije, kolažno-montažne korespondencije, diskurzivne slike i diskurzivne slike u postajanju simbolom:

- 1) imaju svoja autonomna (ishodišna) značenja ili zadobijaju značenja svojim mestom u strukturi diskursa,
- 2) imaju moć prikazivanja aktuelnih ekstenzionalnih objekata mogućeg sveta ili fiktivnih (potencijalnih, nemogućih) intenzionalnih objekata uma i jezika, i
- 3) imaju funkciju pokazivanja ili ukazivanja (indeksna funkcija) na svoje mesto i ulogu u diskursu, ali i u diskursima sveta poezije (intertekstualnost kao indeksna funkcija poetskog teksta).

Ne postoji konzistentan kriterijum značenja pesme, međutim postoji konzistentan kriterijum smisla pesme. Smisao pesme je različit od specifičnih značenja od kojih je pesma. To znači da je smisao pesme drugostepeni okvir održavanja nekonzistentnih značenja od kojih je pesma. Specifična značenja pesme definišu ono KAKO pesme, a smisao ZAŠTO pesme. U pesmi "Doxa" stihovi "Neon / Lagana muzika / Krzna // Video" ne grade pripovest 'o', već stvaraju diskurzivnu atmosferu, a diskurzivna atmosfera ne proizlazi iz sintagmatskog toka, već iz značenja koje nosi svaka pojedina reč odnoseći se sa svakom drugom. Smisao pesme je različit od značenja pojedinih reči. *Polje fenomena* je moguće zato što je od značenja: "on / apsolutni / gospodar svih boja / svetlosti / i / tame / on gleda" ili "samo / ukrotitelj lavova / može proći". *Polje fenomena* jeste zato što postoji nadređeni smisao (smisao drugog reda) koji specifična značenja iz istorije književnosti i kulture preobražava u baš TU konkretnu opstajuću pesmu. Naslov ciklusa pesama *Polje fenomena* daje šifru

nadređenog drugostepenog ustrojstva smisla: specifična značenja pesama ne grade utilitarni tok značenja, ne grade teorijsku piramidu jezika o jeziku ili rasuti govor neurotičara, već autonomna i međusobno nekonzistentna značenja određuju strukturu polja. Polje je horizontalna povezanost analogna povezivanju čvorova u ribarsku mrežu ili topografskih tačaka (pozicija) u mapu. I još nešto, to nije bilo koje polje - u pitanju je polje fenomena. Ako se za pesmu ili ciklus pesama kaže da je polje fenomena to znači da se pojedinačna i specifična značenja mogu razumeti kao fenomeni, kao ono što se pojavljuje i pojmovnost koja prati to pojavljivanje. Značenje stiha nije sterilni sintaktičko-semantički uzorak, već nešto što kao jezik ispunjava svet svojom pojavnošću, učinkom, efektima.

6.

I na kraju, par reči, o mestu Bogdanovićeve poezije u srpskoj, jugoslovenskoj, novosadskoj ili sveslovenskoj poeziji.

Kao mladić on je bio veoma blizak nultom pismu i pesničkoj supremaciji označitelja kubofuturiste Kručoniha, kasnije sa novim pesmama približio se mitosu zaumnog i egzotičnog Hlebnjikova. Da, upravo tu negde između Hlebnjikova i Francuza Mallarme ukazuje na Borhesa. Ishodišta Bogdanovićeve poetike su u punom smislu reči formalistička, a to znači da on na jedan eklektičan (slovenski) način povezuje autonomiju jezika (od označitelja do diskurzivne slike), mitsku simbolizaciju jezičkog potencijala i ideološki anarhizam razaranja utilitarnih moći jezika. On u konceptualističkim tekstovima i novijoj poeziji, različitim sredstvima, čini istu stvar: razara moć utilitarnog jezika očekivane svakodnevice. U ranim primerima u pitanju su totalizujuće konkretističke destrukcije, a u novijim pesmama on radi sa jezikom koji prekoračuje granice jezika (metaforom, alegorijom, hermetizujućom diskurzivnom slikom, simbolom o simbolu, naracijom naspram simbola, itd.).

U srpskoj poeziji Bogdanović pripada novosadskom avangardističkom pesničkom krugu koji se proteže od Tucića, do Tišme i Kopicla. Novosadski avangardisti imaju izuzetno mesto u srpskoj posleratnoj poeziji, s jedne strane, oni su doveli do prekida sa visokim eliotiskim estetizujućim modernizmom Pope i Pavlovića, a sa druge strane, oni su pokazali da je prava priroda poezije priroda jezika. Jezička orijentacija novosadskih avangardista je alternativa dominantnoj mitomanskoj i narodnjačkoj poeziji (Bečkovića, Simovića) koja vileniše našom pesničkom scenom. Druga scena, rekao bi Freud, realna je scena naših života. Bogdanovićeve poezija je poezija druge scene. Njihov pesnički eksces (novosadskih avangardista) pokazao je da glasovi Kodera, Kostića, Mitrinovića, Stefanovića, Rastka Petrovića, Micića, Poljanskog, Monija de Bulija... imaju svoj puni istorijski okvir i ispunjenje. Umetnost nastaje iz umetnosti, smisao umetnosti je u uvek novom čitanju novog ili drugog pisanja koje kroz kontratransfere diskursa čini mogućim i smislenim istoriju i nas same (koji smo od teksta) u tekstu.

U jugoslovenskim okvirima rana Bogdanovićeve poezija-tekstualnost korespondira reističkoj ispraznosti fenomenologije jezika Iztoka Geistera Plamena, a kasniji stihovi, postmodernističkoj intenzionalnoj narativnosti odslikavanja simbola u

diskursu i diskursa u jeziku Borisa Novaka. Tekstualni eksperimenti Darka Kolibaša i Zvonka Makovića sa početka sedamdesetih godina pripadaju istoj istorijskoj matrici i epohalnom horizontu Bogdanovićevih intencija/intuicija. Jugoslovenska komparativistika može biti uzbudljiv intelektualni posao - svakako za to treba imati nešto hrabrosti, nešto malo smisla za humor i poverenja u činjenice.

Premeštanje diskursa tekstualnosti od poezije do teksta i od teksta do poezije određuje subjekt pesme (papirnatog subjekta) i autora u njihovim činovima, u njihovoj sudbini, u njihovim odbijanjima, u njihovim zaslepljenostima, u njihovim uspesima i u njihovoj kobi bez obzira na njihove urođene darove, društveno iskustvo, bez obzira na karakter, seks ili smrt. Uvek postoji razlika između subjekta pesme i autora.

Poverenje u činjenice.

Sinhronijska pripadnost različitim kulturološkim svetovima (od slovenske formalističke tradicije, internacionalnog konceptualizma, jugoslovenske i srpske poezije, odnosno novosadskog avangardističkog kruga) Bogdanovićev rad primarno određuje

socijalizma — »teški socijalizam«, drugi je posvećen takođe ranom razdoblju socijalizma sa stanovišta njegovih tekovina i naličja, a treći u fokus analize uzima pretpostavke tehnološke samoupravne integracije. Takva struktura knjige nametnula je autoru nekoliko bitnih metodoloških pitanja karakterističnih za sintetičke studije jednog tematskog područja koje je brojnim nitima vezano za fundamentalne društvene odnose pojedinih istorijskih epoha razvika civilizacije, smenjivanja društveno-ekonomskih odnosa, složene dijalektike između proizvodnih snaga i proizvodnih odnosa. Tehnološki proces, naime, pokazuje da je čoveka, armiju ne-kvalifikovanih i polukvalifikovanih radnika, u početku činio pukim dodatkom mašine da je rad radnika ličio njegove duhovne komponente, a vlast kapitalista ili njihovih agenata, temeljio na eksploataciji radnika i dominaciji privatnog vojinskog monopola. U kritiku takvog stanja rada i proizvodnih odnosa re-produkuju se dalekosežni materijalni uslovi za nastajanje novih proizvodnih snaga: prodor naučno-tehnološke revolucije čija je materijalna oskocina kibernetička mašina i automatija.

Prvi metodološki problem — otkrivanje zakonite veze između razvika proizvodnih snaga i promena proizvodnih odnosa — rešen je za period prodora naučno-tehnološke revolucije tako što se smatra da »kibernetička mašina nije samo najizrazitiji predstavnik novih proizvodnih potencijala (pod. D. D.). Ona, the medium is the message № 1 slavko bogdanović krd 1970.

kao najdinamičniji, najrevolucionarniji činilac, povlači za sobom, kao što redovi koji slede pokazuju, ceo jedan novi lanac. Ona je temelj za uspostavljanje potpuno nove strukture proizvodnih, pokretačkih snaga društva, i izaziva kvalitativne promene u karakteru rada, ljudskih sposobnosti, prirode društvenih veza koje se uspostavljaju. Postaje moguć razviti novog tipa društvene proizvodnje (pod. D. D.), nazvaćemo je »integralna proizvodnja« koja u jedinstvenu celinu sabira sve one strane, sve one komponente, koje su u ranijim oblicima proizvodnje predstavljale međusobno razdvojna, posebna područja ljudske delatnosti: materijalna proizvodnja, duhovni rad-nauka, obrazovanje, upravljanje i odlučivanje, informacije» (str. 16).

Kako u osnovi nautnog upravljanja leže informacioni procesi koji čine jezgro kibernetike, to informatika omogućuje optimalna rešenja postavljenog cilja na egzaktinim osnovama. Ali, »novi lanac« društvenih zbivanja tehničkih inovacija, novih socijalnih veza time se ne završava. Nauka, naime, postaje direktno proizvodna snaga, ključni faktor celokupnog procesa. On razrešava prvobitno metodološki problem studije ide dalje. Odgovara se na pitanje šta čini radnika, kakav je radnik u modernom tehnološkom procesu, bolje reći, kakva je funkcija čoveka čija se delatnost »uporno povećava u oblast istraživanja, projektovanja, kontrole i upravljanja.« Stvaraju se materijalne pre-

kao kosmopolitski iskorak na scenu sveta (mada je i svet od jezika): "Ono što smatram posebno važnom karakteristikom čitavog rada, ne samo svog, već čitave naše intelektualne generacije, a umetnika posebno, jeste KOSMOPOLITIZAM i, što se sada naročito jasno vidi, odsustvo bilo kakvih nacionalnih preokupacija, anacionalnost. To ne bi trebalo zaboraviti. Verujem da su prostori naših interesovanja bili takvi da se mogu porediti sa nastojanjima da se otkopaju temelji civilizacije, hrišćanstva, temelji Bića, uopšte. Nas su zanimali principi na kojima počivaju kulture. To je razlog da je ovaj rad (ne govorim o svome radu, već o aktivnosti KÔDa i drugih avangardnih grupa i pojedinaca u Jugoslaviji tog vremena) odražavao duh našeg vremena u kome smo živeli. Verujem da smo pripadali GLOBALNOM SELU. Bili smo njegovi stanovnici i mi smo to znali, a znali smo i druge stanovnike (iz drugih zaselaka) koji su takođe znali da pripadaju GLOBALNOM SELU i da znaju da mi znamo da smo njegovi stanovnici. Bili smo s njima u vezi i savršeno svesno i mirno smo gradili jednu plemenitiju, globalnu Utopiju. Nasuprot tome, nacionalizam (podrazumeva se da je reč i o drugim supernacionalnim fenomenima - šovinizmu, nacionalsocijalizmu i sl.) nema prijatelje. Jedan nacionalizam, svojim Bićem, potire drugi nacionalizam. Vreba njegove slabosti. Nastoji da ga uništi. Nacionalistički lideri su zapravo kondukteri nacionalnog voza za nigdinu. Nacionalnog voza za mitove. Za crnu rupu. Nacionalnog voza kao mesta implozije bića. Nacionalizam je uvek protiv VAN i uvek beskrajno za UNUTRA. Nacionalizam je protiv civilizacijskog integralizma. Itd. Ima li smisla dalje se udubljivati u sve to? (...) Jednom sam napisao stih (objavljen u sarajevskim *Licima*): NA KRAJU SVETA OTVOREN PROZOR. Jednom sam izašao kroz prozor u Novom Sadu. A sada mi se čini da sam kroz isti taj prozor na kraju sveta, na kraju krajeva, lagano, neosetno izašao u ništavilo. Može se još jedino osetiti ljubav prema apsurd. Trebalo bi da imam bar 700 godina pa da to bude normalno osećanje. Ovako je problem motivacije postao osnovni egzistencijalni problem. Ili se treba, ipak, nadati da u Ništavilu nečega ima? Da Bog negde, kao što mnogi govore, u dubokoj tami Prostora, ipak sedi na prestolu i čeka zgodan momenat da se pojavi i ispuni Prazninu? Ipak, treba imati na umu, da, dok ima pitanja, moraju se tražiti odgovori. Makar i u Ništavilu. Tamo gde nam se čini da stvarno ničega nema."

KOMENTAR:

Prvu verziju teksta "Fragmenti i beleške / O pesmama Slavka Bogdanovića" napisao sam kao uvod u čitanje njegovih pesama za *Treći program RB*. Slavko je napisao komentare o mojim "Fragmentima" i ja sam ih uključio u drugu razrađenu verziju teksta.

PROŠIVENI BOD I PREKRIVANJE ZNAČENJA MIRKO RADOJIČIĆ

0. UVOD

Rad Mirka Radojičića na fascinantna način konstituiše 'prošivene bodove'¹ konceptualne umetnosti. Njegove produkcije (lutanja) od procesualne umetnosti i tekstualne prakse konceptualne umetnosti, preko rada sa simbolizacijama arhetipa i topologijama prirodnih formi, dosežu do mentalnih i sakralnih pojavnosti kasnog 'baroknog' konceptualizma i do rizomatičnih preplitanja označivačkih ekonomija znanja i želje. Radojičićev rad karakteriše zev ka/oko ili iz/o remek delu. Njegova produkcija je mala i diskretna, gotovo na granici opstajanja, jedan rad na tri do pet godina. Međutim, svaki komad je priča za sebe: baš to - pojava remek dela. Upravo kako je Lacan u *Četiri osnova psihoanalize* zapisao: "Nema topologije kojoj nije potrebno da se oslanja na neku veštinu."

Radojičić je jedan od osnivača grupa KÔD i (3 KÔD². Posle kratkotrajnog bavljenja procesualnom umetnošću, intervencijama u prirodnom i urbanom prostoru i performansu, on se tokom 1970. godine okreće tekstu i tekstualnoj analizi: konceptualnoj umetnosti. Radovi iz tog perioda su izlagani na nekoliko značajnih izložbi konceptualne umetnosti: Sedmi pariski bijenale mladih (1971), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* (Salon MSU, Beograd, 1971), *At the Moment* (Zagreb, 1971), *In Another Moment* (Galerija SKCa, Beograd, 1971), itd. Kao i drugi saučesnici grupa KÔD i (3, Radojičić je radio na Tribini mladih u Novom Sadu na organizovanju izložbi (izložbe *Zenita*, Juraja Dobrovića, Trbuljaka, Mangelosa, itd), razgovora i uređivanju nekoliko publikacija. Uredio je poseban tematski broj časopisa *Polja* posvećenog konceptualnoj umetnosti (br. 156, 1972) u kome su bili tekstovi Josepha Kosutha, grupe Art&Language, Catherine Millet, Marka Pogačnika, Victora Burgina, Vladimira Kopicla, Sol Le Witt. Podučavao je gramatiku u daktilografskoj školi, bio lektor u Dižonu, Bukureštu i opet u Dižonu. Prevodio je sa francuskog i na francuski, prikazivao knjige i časopise. Saradivao je u ZzIPu na izložbama i publikaciji *Mentalni prostori*, jedan od seminara ZzIPa posvećen Lacanu (*Žak Lakan i teorija umetnosti*) priredio je za objavljivanje u Letopisu. Danas izučava francuske spise Ljubomira Micića i Branka Ve Poljanskog. Danas kada pišem ovaj tekst (25. avgust 1991) možda je u Dižonu ili Parizu ili negde između Belgije i Jugoslavije, možda je u Nevesinju ili Novom Sadu. Duh koji luta, označitelj u igri zaturenih značenja ...

Prekrivanje (označitelja) je ovde precizan izraz: bilo da poprima društvenu formu pokrivanja polnih organa ili religiozni postupak prekrivanja svetog, odnosno,

pokrivanja/prekrivanja prazne topologije prirode brujanjem glasova kulture (simbolizacija kulture); upravo čin prekrivanja mobilise energiju civilizacije.³ Drugim rečima, prekrivanje označitelja pokazuje kako kultura radi: kako nastaje/nestaje istina. U radovima sa primitivnim jezicima linija, kao i u radovima sa topologijama prirodnih oblika (krug-cvet) ili kulturom prekrivenih simbolika (Dogena-Mesec) Radojičić u traženju remek dela traži gospodara jezika, mada mu negde iz daljine (razdaljine koja se proteže između hercegovačkog pejzaža pod svetlošću mesečine i univerzitetskog diskursa spekulativne psihoanalize) gospođa Kristeva uzvikuje "Nema gospodara jezika!"⁴

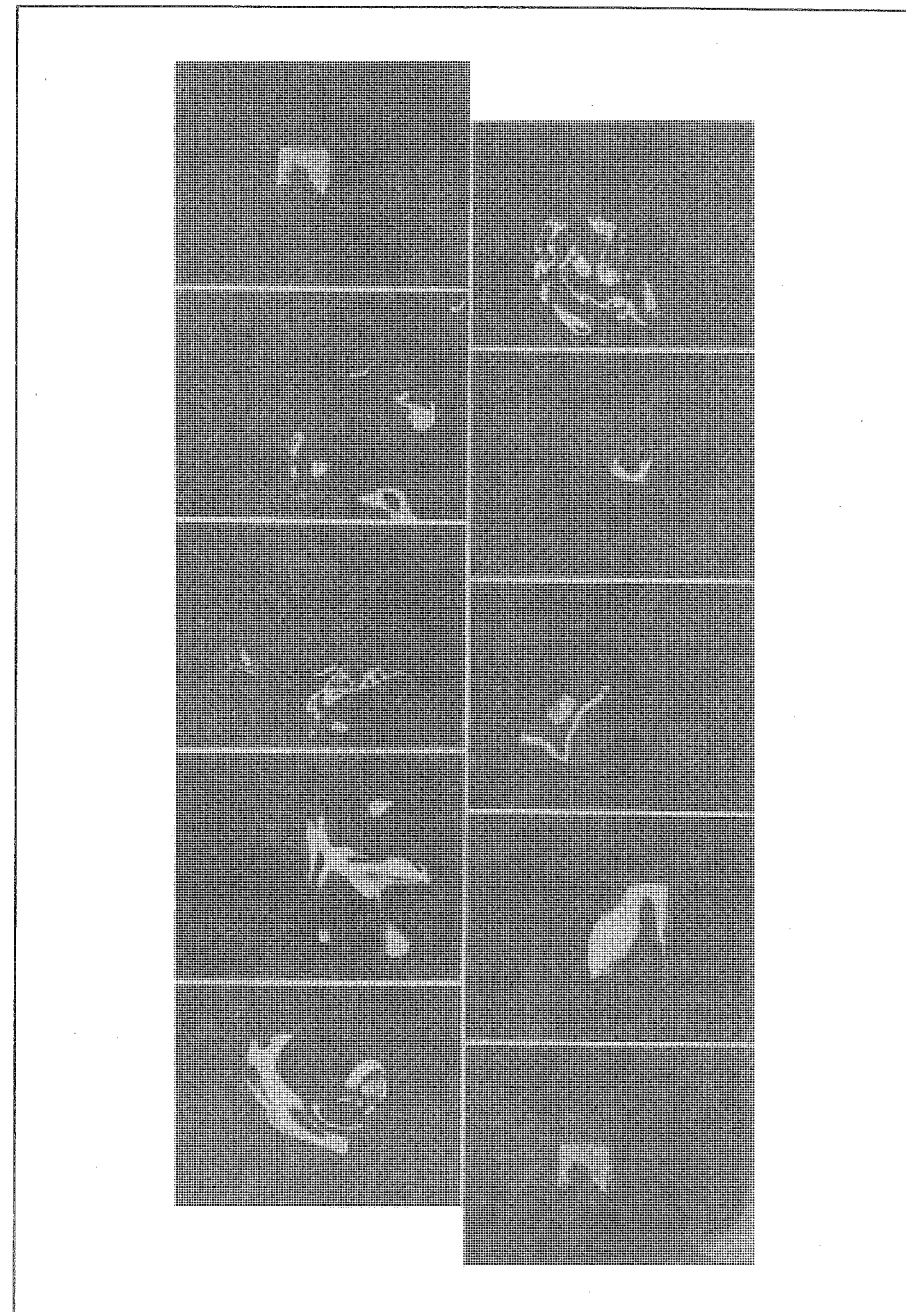
Ukazaćemo na tri perioda i smisla okvira rada (evolucija) Radojičića:

1) primeri tekstualne prakse iz 1971. godine,
2) primeri istraživanja prirodnih morfologija i topologija oblika transfiguracija prirode, započeti crtežima iz 1971, a razvijeni do zaokruženog projekta nakon 1975. i

3) primeri kompleksnih značenjskih modela 'baroknog' konceptualizma tokom osamdesetih godina.

Ovo nije striktna tipologija, već pre orijentaciona mapa putovanja i snalaženja u jednom od vrlova umetnosti.

Kako se naše razmatranje kreće oko shematike prekrivanja označitelja ukazaćemo na samom početku na jedan rad koji može biti središnji, koji može biti upravo lociranje ne-prekrivenog označitelja, lociranje nulte pozicije/časa rada sa označiteljima. U pitanju je rad *Bez Naziva*⁵ (1-9 sekvenci, fotografije, 1978). Rad čini devet fotografija procesa. Prva fotografija prikazuje lik umetnika koji fotografiše sa vrha bunara površinu vode u bunaru - snimio je svoj odraz u vodi. Druga, treća, četvrta, peta, šesta, sedma i osma fotografija su snimci odraza u zanjihanoj površini vode - lik se gubi do apstraktnih odraza invarijanti i varijanti svetlosti da bi se smirivanjem površine vode ponovo ukazao i bio prikazan devetom fotografijom. Kako Ja učiniti mogućim? Upravo u onemogućenoj identifikaciji lika, gubljenju lika (gestalta ili možda ambijentalne strukture invarijantata lika nad vodom) pojavljuje se označitelj: besformna, bez-značenjska, prazna materija u talasanju, odsutnog smisla, odstranjenih simbolizacija ... Ovde treba sa stanovišta nultog stepena označitelja objasniti ulogu fotografije, koja pored teksta i crteža igra bitnu ulogu u Radojičićevom radu. Fotografija, za razliku od teksta (pisao je Barthes u *Svetloj komori*⁶, knjizi koju je Radojičić preveo sa francuskog na srpskohrvatski), a dodaćemo i od crteža, koji iznenadnim učinkom samo jedne reči, odnosno, crtice ili tačke može napraviti prelaz jedne rečenice ili konture sa deskripcije na refleksiju, odmah daje detalje koji čine samu gradnju 'etnološkog' znanja. Za razliku od teksta ili crteža u čijoj osnovi je proizvodnja (tehne, znati da) prvostepenog preobražaja jednog predmeta u drugi predmet, belog lista papira u ispisani/isrtani list papira, fotografski proces je slučajnost (i pored oka i prsta fotografa) koja jednu površinu (prekrivenu emulzijom) preobraća u drugo stanje površine fizičkim-hemijskim tokom nezavisnim od uma iza oka. Drugim rečima, dok crtež i tekst izlaze iz drugostepenog diskursa pozadinskih intuicija preobražaja materije u proizvodnji, dotle fotografija (ma koliko bila režirana i ma koliko bila pod kontrolom autora) zahteva naknadnu drugostepenu intervenciju (naknadno pridodatih intuicija) koja od ogledalne slike pravi svetlosni zapis analogan



1 - 10, Fotografije, 1975.

zapisu teksta ili škrabanju crteža. Upravo to Barthes kazuje kada naglašava slučajnost fotografije: "Budući da je svaki fotos slučajan (a time i van smisla), fotografija može označavati (težiti nekoj opštosti) samo ako uzme masku." Ovo što govori Barthes (u retorici metafora) jeste definicija znaka:

1) fotos je van smisla - znači da je fotos označitelj, a

2) težnja ka nekoj opštosti i uzimanje maske jeste semijoza nastajanje znaka prodorom označitelja u označeno.

Radojičićev rad upravo razvija tubivstvujuću logiku označitelja: između prve i devete fotografije (koje su znaci lika u odrazu, autoportreta umetnika u mladosti ili tragovi intuicija i intencija umetnika) odvija se oscilovanje znaka u označitelj (slučajnost bez smisla transfiguracije površine vode i mutacije površine sa emulzijom) i označitelja u znak (ponovo ustanovljenje lika koji daje smisao identifikacije transfiguracija i mutacija ogledalnog lika). Maska je teška oblast fotografije (Barthes). Radojičićev rad nakon nekoliko (ekscesa, proboja) zbacivanja maske do odsutnosti smisla pojavnosti označitelja radi sa stavljanjem maske: beskrajnim varijacijama, slučajevima, modusima, medijacijama ... prekrivanja označitelja. Suočene su topologije prirode i topologije kulture.

1. TEKSTUALNI RADOVI I KONCEPTUALNA UMETNOST

Tekstualnu praksu konceptualne umetnosti determinišu zahtevi da je tekst objekt-umetnosti na mestu vizuelnog ili prostornog dela i da je tekst drugostepena (N-to stepena meta) rasprava prirode umetnosti, paradigme umetnosti, sveta umetnosti, itd. Za konceptualnu umetnost na prelazu iz šezdesetih u sedamdesete godine, posebno anglosaksonske autore (Kosutha, Art&Language, Burgina, Weinera, Barrya) karakteristična je redukcija teksta na tautološke i analitičke iskaze, odnosno, rad sa propozicijama umetnosti, pri čemu su fenomenalnost teksta i rad jezika zanemareni (podvrgnuti strogoj redu jednoznačnosti dokumenta). Za Radojičića, kao i za Tišmu, Kopića, Bogdanovića, ..., potencijal fenomenalnosti teksta i rada jezika bio je doseg, pri čemu su tautološki i analitički iskazi (propozicije) bili sredstvo. Oni su na izvestan način anticipirali zamisao *Nevizuelne apstrakcije* koju je početkom osamdesetih razrađivao Ian Wilson definišući prirodu nereferencijalne (intenzionalne) tekstualnosti.⁷ Ukazaćemo na Radojičićeve radove *Tekst 1* i *Tekst 2* iz 1971. godine.

Tekst 1 pisan je u formi iskaza stavova, što duuguje tradiciji manifesta/steitmenta (govora umetnika u prvom licu). Tri su konteksta bitna za razumevanje *Teksta 1*⁸:

1) čitanje Wittgensteinovog *Tractatusa*, kao i zanimanje za granična područja filozofije jezika i filozofije semiotike - naglasak je na idealnim jezicima *Tractatusa*:

Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik egzistiraće autonomno. U tom slučaju jezik je umetnost.

2) lociranje polja relacija govora/pisma jezika i vizuelnih strukturacija (vizuelnih jezika) - u pitanju je polje hermeneutičkog kruženja između lingvističkog (kao svojstva umetničkog rada) i semiotičkog (kao svojstva umetničke prakse):

Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika. Govor, time i pisana reč (u manjoj meri) je jezik koji je nametnut: najmanje je logičan od svih jezika. (Logički strog jezik postoji - to je ćutanje, izvan govorno.) Moji radovi otuda polaze od jednog drugačijeg jezika: vizuelnog - linija. Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje, ono će zatim postati primenjeno - strogost i logičnost do kojih dođem primeniću na pisani i govorni jezik.

3) opertavanje kontekstualnih (smislaonih) okvira konceptualne umetnosti, drugim rečima, definisanje šta, kako i zašto konceptualna umetnost jeste (ontološko pitanje) i kako ona funkcioniše kao diskurs među diskursima i vizuelnostima:

1) Umetnost čine umetnička dela.

2) Konceptualna umetnost ne sme se ograničiti samo na dela.

3) Konceptualna umetnost je ispitivanje prirode umetnosti njom samom.

4) Ono kako umetnička dela jesu jeste jezik.

5) Ono zašto umetnička dela jesu jeste poredak jezika - njegova logička strogost.

8) Umetnost jeste mogućnost jezika.

9) Konceptualna umetnost jeste ispitivanje mogućnosti jezika.

10) Za konceptualnu umetnost relevantne su sve discipline za koje je jezik relevantan.

11) Jezik je.

12) Konačni rezultati konceptualne umetnosti ('dela') neodvojivi su od procesa kojima se došlo do njih.

13) Dela konceptualne umetnosti nisu dela - to su radovi, rađeno.

Tekst 2 je teorijski objekt. Teorijski objekt je specifično proceduralno sredstvo konceptualne umetnosti: primer ili uzorak teorijskog promišljanja, analize, deskripcije, objašnjenja, interpretacije ili spekulacije ponuđen je posmatraču (svetu umetnosti) na onaj način na koji se nudi umetničko delo. Teorijski objekt može biti tekst, fotografija, instalacija i slika, koji ukazuje i demonstrira svoje generičke uslove, propozicionalnu strukturu, kontekst i funkcije. Umetnički rad koji se naziva teorijski objekt je saznavno, a ne estetski vredan, značajan, upotrebljiv. *Tekst 2* ima ambivalentnu strukturu: (a) izlaže propozicije na kojima se temelji konceptualna umetnost i (b) gotovo kao budistička mantra usmerava pažnju (svest) na kružni tok jezika. *Tekst 2*⁹ glasi:

6) Ne: koncept kao umetnost

7) - Umetnost kao koncept

Ova dva iskaza definišu prirodu konceptualne umetnosti i njenog analitičkog usmerenja. Prva rečenica kazuje da za razvijeni konceptualistički rad nisu bitni koncepti koji se unose u umetnost da bi postali umetnički. Druga rečenica kazuje da konceptualna umetnost vidi umetnost kao koncept, drugim rečima da je ona data kao drugostepena (do N-to stepene) diskurzivnost koja raspravlja koncepte umetnosti.

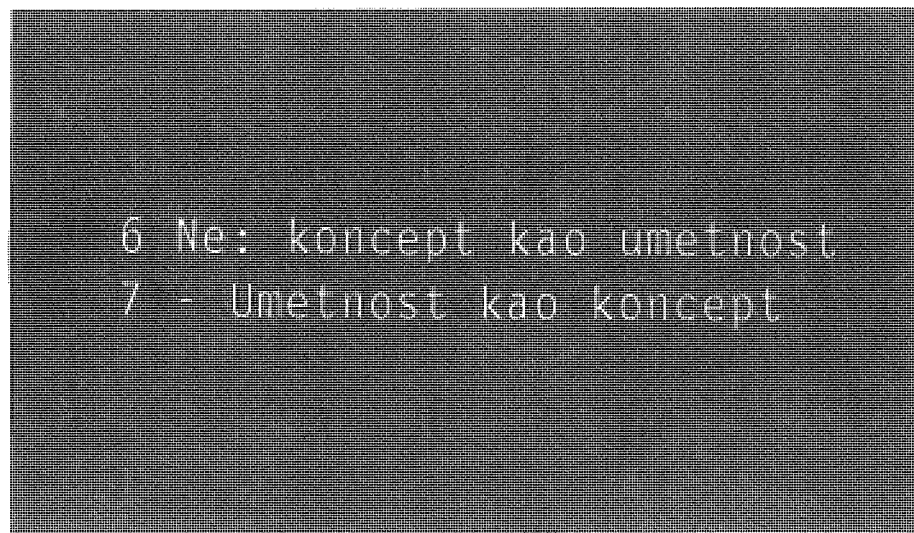
Radojičićev koncept konceptualne umetnosti je metajezikički, autorefleksivan, ontološki relativan (pošto naglašava ekvivalentnost rezultata i procesa koji vodi ka rezultatu) i okarakterisan je jezičkim obrtom (postavljanjem jezika u središte interesovanja). Njegovi radovi (*Tekst 1*, *Tekst 2*, kao i odgovarajući crteži) imaju karakter *Tractatus*-sveta. Svaki rad za sebe je jedno totalno stanje sveta u jednoj datoj

prilici koja se može u potpunosti opisati (konceptualizovati, shematizovati, diskursom locirati). Upravo međusobna autonomnost i potpunost na konceptualnom, diskurzivnom i vizuelnom planu čini Radojičićeve radove kandidatima za remek delo. Konceptualnom koherentnošću zasnovanom na invarijantama filozofije jezika (lingvistike, semiotike, logike) postignuta je začaurenost ili modularnost svakog pojedinačnog rada, tako da je on nepromenljiv promenom mogućeg sveta njegovog smeštanja. (Zato je on upravo *Tractatus* svet).

Radojičićevo istraživanje je heurističko istraživanje ili pozitivna heuristika. To znači da je u pitanju sobom motivisano istraživanje intuicija, namera, uverenja, jezičkog potencijala i znanja, sveta umetnosti, koje je izvedeno iz pretpostavljene, konzistentne konstruktivne strategije. Radojičićevo interesovanje za značenski potencijal jezika umetnosti u domenu produktivnosti i ekspalnatornih potencijala blisko je Nelson Goodmanovim semiotičkim uokvirenjima filozofskih analiza umetnosti:

Jedan od zadataka analitičke estetike je da da mapu sistema postavljenog kao umetnost. Drugi zadatak je da pokaže kako taj sistem liči i razlikuje se od drugih sistema.¹⁰

pri tome se ovakvi različiti sistemi razmatraju kao simboli, odnosno simbolički modeli. Radojičićev postupak je konstruktivan heuristički zahvat u jezičku strukturalnu i aksiološku uređenost pojavnosti vizuelnosti (kao primarnog jezika), govora i pisma. Pri tome, meta-karakter rada je okvirni nivo ustanovljenja kompetencija da se prelazi iz jezika u jezik, sa jednog nivoa diskursa na drugi nivo.



Tekst 2, tekst 1971.

2. OD OZNAČITELJA DO SIMBOLA: PREKRIVANJE OZNAČITELJA

U seriji crteža *Struktura rasta - krug* (kvadrat, trougao) iz 1971, objavljenoj u *Problemima*¹¹ Radojičić je naznačio problematiku kojom će se baviti tokom sedamdesetih godina, a koja vodi i njegov današnji rad.

Sa analize jezika (prirode umetnosti) prešao je sredinom sedamdesetih godina na izučavanje i istraživanje (lociranje, specifikaciju, indeksiranje) specifičnih jezičkih (simboličkih, odnosno, partikularno arhetipskih) sistema ukazujući na izvesne univerzalne invarijante (prošivene bodove) u prirodi, ljudskoj svesti/podsvesti, nesvesnom označitelja i tragovima kulturoloških ekonomija označavanja. Tokom sedamdesetih godina to je značio pomak od Wittgensteina prema Jungu, a Goodmanovske interpretacije (mada ne znamo koliko je Radojičić poznavao Goodmanov rad) pokazuju se kao zahvalne. On nije postao jungovac, pre bi se reklo da je u pitanju vitgenštajnovac koji prihvata neke jungovske sadržaje. U spomenutoj seriji crteža jednostavnim geometrijskim i sintaktičkim operacijama transformisao je trougaonu strukturu, strukturu kruga i kvadrata u strukturu cveta (ikonički znak, mimetička shema, realistička reprezentacija). Time je otvorena i jedna istorija simboličkog rada (prekrivanja označitelja) u čijim ishodištima se nalaze romantičarski Rungeovi crteži (konstrukcije) cveta (biljnog paterna) sa početka devetnaestog veka.

U kasnijim radovima paralelno je izlagao serije crteža (transformacije geometrijskih struktura u strukturu cveta) i fotografije cveta, odnosno, nizove fotografija koji prate razvoj cveta od organskog rasta (tako bliskog Kleeu) do nashučivanja/prepoznavanja idealnog oblika kruga (bliskog Düreru, Rüngeu, Ittenu, ... i svakako Radojičićevom savremeniku Longu).

Radojičićev rad u ovom periodu korespondira izvesnim ishodišnim sećanjima/emotivnim vezama sa prirodom/prostorom svog porekla (hercegovačkim pejzažom), životom i radom komune/porodice u Šempasu i interesovanjima za zapadnu (alhemijску, romantičarsku) i istočnu (zen, taoističku) sakralnost. Ali, kao što je Barthes i naznačio, stvari sa maskama nisu jednostavne. Prekrivanje označitelja, koji unekoliko uvek unapred anticipira svoja značenja, nesvodiva su na nekoliko izjava ili trenutni stav. Kasnije Radojičićevo interesovanje za francuski poststrukturalizam, ali i ranije interesovanje za simbolizam, rad sa prirodom postavljaju i kao oblik prosvetćenog (rusoovskog) prekida sa urbanom diskurzivnošću (koju reprezentuje tekstualnost konceptualne umetnosti) i traganje za istinom koja je iznad ili ispod ili pored intelekta. Tu se uočava i jedan paradoks: i Pogačnik, i DeMaria i Long i Fulton i Radojičić u traganju za onim iznad ili ispod ili pored intelekta u brujanju prirode dolaze do simbolnog koje jeste najsofisticiraniji učinak intelekta.

Radovi se formalno konstituišu uspostavljanjem analogija između procesa/struktura u prirodi i mentalnih procesa (sintaktičkih operacija u nekom znakovnom i simboličkom sistemu). Jednom prilikom pišući o radovima sa krugom on je naznačio:

Krug je osnovni geometrijski oblik, ali pripada duhovnom, nematerijalnom, iracionalnom; označava celinu, nebo, biće, sintetički duh, apstraktno. Uloga kruga u likovnom: simbolima (i arhetipovima) unosi duhovno.

Moj rad će se sastojati od toga da izdvojim nekoliko slučajeva, gde krug ima različite funkcije, ali uvek znači otvorenost, punoću bića, koja se manifestuje uvek na drugi način, ali je uvek predstavljena čistim krugom.¹²

Zapaža se da Radojičić iako ukazuje na distinkcije (simbola i znaka, prirode i kulture, materije i duha, jezika i vanjezičkog, kruga u prirodi i kruga u umetnosti) ne opredeljuje se, ne stvara sintezu saznavnog i kontemplativnog (eksternalističkog i internalističkog).

Njegov rad ostaje konceptualistički u onoj meri u kojoj dozvoljava da se umetničko delo vidi, doživi, kontemplira i razume, kao struktura fenomena i diskursa različite prirode i funkcija. Radojičić nam kroz čitanja Junga pokazuje kako je simbolički poredak moćan da nas zaslepi i veže za sebe, ali on pokazuje i da bez njega nema kulture (Civilizacije):

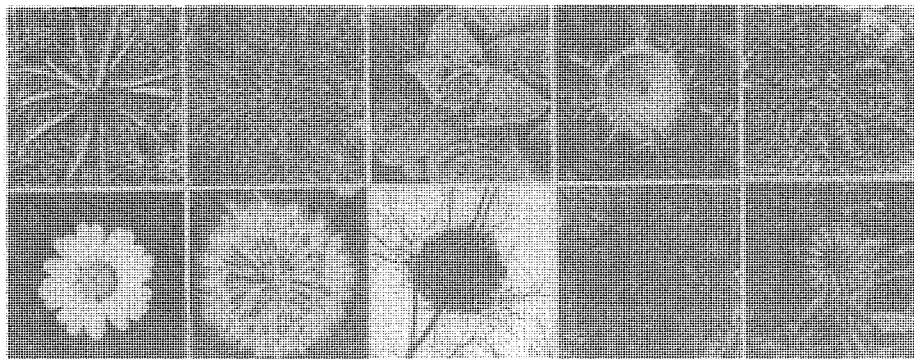
Svaki rad (umetnički), pa i onaj koji je 'zajednički', individualan je čin, jer je izraz individualne slobode, individualnog duhovnog profila i individualnih želja za ispoljavanje (stvaranje).

U zajedničkom radu se dešava da se individualni radovi dodiruju, ili čak podudaraju, ili da se odnose na istu 'temu' (tj. rečeno terminima klasične teorije, mogu biti jednaki po formi ili po sadržini), ali su slojevi individualnog uvek vidljivi.

U individualnim radovima može se ispoljiti arhetip, dakle nešto što predstavlja kolektivni, zajednički duh.

(Arhetip ne objašnjava jedno delo ili jednu umetnost, samo ih karakteriše.)

Arhetip se javlja u delima zato što ljudi hoće da ispolje (ukoliko dela nisu samo za zabavu ili samo za igru) kroz delo određenu situaciju, sliku, ideju. Arhetip može da se u delu pojavi i upotrebi nesvesno ili svesno i da ima funkciju simbola ili znaka. Iako nije u potpunosti tako, reći ću da je prva upotreba arhetipa kao simbola i da je karakteristična za 'tradicionalnu' umetnost kroz koju su se arhetipovi i uobličavali. U današnjoj umetnosti preovladava upotreba arhetipa kao znaka, ili kao predmeta za analitički rad



Struktura rasta kruga I-X, fotografije, 1975.

(iako se i tu može pojaviti nesvesno, što ga samo potvrđuje), pa arhetip doživljuje, za naše vreme klasičnu, lingvističku sudbinu: kao više ili manje proizvoljan znak uključuje se u sistem jezika dela i umetnosti, u 'planetarni jezik komunikacije'.

Zbog toga današnja umetnost nema velikih umetnika, kakve je imala 'tradicionalna' (ranija) umetnost, ali - sama umetnost nikada nije bila velika kao današnja.

p.s.

Za tok i rezultat *Našeg zajedničkog rada* mogla bi da bude relevantna sledeća Jungova rečenica: "Arhetip je težnja da se stvore takve predodžbe motiva koje se mogu vrlo mnogo razlikovati u pojedinostima, a da ne izgube svoj osnovni oblik."¹³

Čisti označitelj je moguć samo u kulturi zrelog, moćnog i ekspanzivnog jezika, kao ekscesni rez do same stvari (same stvari u Husserlovom smislu). Strategija koju umetnik može preuzeti je strategija simulakruma kulturološkog prekrivanja označitelja velovima označenog u radu simbolizacije. Ali, upravo tu umetnik ne sme da poveruje u 'prirodnost' maske.

3. BAROKNI KONCEPTUALIZAM

Radojičićev rad u osamdesetim godinama je u onoj meri mali po broju izvedenih komada, koliko je bogat i ekspanzivan u ukrštanju ekstenzionalnih prozirnosti referenci sa intenzionalnim neprozirnostima nominalističke konzistentnosti vizuelnog i diskurzivnog. Zapravo, govorićemo o jednom nerealizovanom projektu, dva realizovana rada i jednom teorijskom tekstu.

Nacrt za projekt ZzIPa o plavom¹⁴ (1982) Radojičić je realizovao kroz dve skice pisane i crtane slobodnom rukom. U pitanju su kraći tekst o plavom i crtež instalacije. Crtež prikazuje postavku belog i plavog vertikalnog pravougaonog papira na zid, projektor koji projektuje na beli komad papira plavu svetlost, a na plavi komad papira belu svetlost. Tekst glasi:

Ako je žuto najdelikatnija boja, koju pokvari i najmanje prisustvo primese, plavo je boja koja je najpunija značenjima. Zato je njena upotreba u bilo kom vidu - vizuelnom, verbalnom, konceptualnom, najdelikatnija jer se lako klizne u opštost ili banalnost. Biram četiri apsolutno-plava ljudskog duha: plavo hrišćanskog likovnog simbolizma, l'azur Malarmeove poezije, plavo Klajnovih monohroma, plavo sevanja munja instalacije Valtera de Marije. I apsolutno plavo prirode: plavo neba, plavo okeana - koji su rezultat prisustva svetlosti u tami. To bi bila polazišta ili ishodišta ovog mog predloga.¹⁵

Ovim tekstom, gotovo kao i Kosuth (samo u drugom kontekstu i drugoj kulturi), Radojičić pokazuje da forme ostaju nepromenjene (invarijante) a da se značenja bes-krajno transfigurišu u semantičkim i semiotičkim premeštanjima diskursa/fenomena kulture. Pokazuje se da jezik ništa, ama baš ništa, ne ispušta iz svog dosega - uslov opstojanja jezika kao jezika je njegova moć da prekrije (imenuje, označi, simbolizuje, komunicira) sve ono što se pojavi pred okom.

Beleške:

1) *Prošiveni bod* je u lakanovskoj terminologiji intervencija jednog novog označitelja koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali koji, upravo kao takav, vrši čudesni preobražaj celokupnog datog značenjskog polja, koji redefiniše njegovu čitljivost.

2) Grupa KÔD je osnovana 1970. godine u Novom Sadu. U njoj su sarađivali: Mirko Radojičić, Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić, Slobodan Tišma, Janez Kocijančič i Branko Andrić. Grupa (3 KÔD je formirana 1971. u Novom Sadu. U njoj su sarađivali Mirko Radojičić, Peđa Vranešević, Čedomir Drča, Ana Raković i Vladimir Kopicl. Obe grupe se mogu odrediti kao primeri analitičke i tekstualne linije konceptualne umetnosti.

3) Prema tekstu Džulijet Flauer Makkanel "Simbolički poredak", Treći program RB br.79, Beograd, 1988.

4) Julija Kristeva "Nema gospodara jezika", Treći program RB br.79, Beograd, 1989.

5) Rad je objavljen u katalogu *Teme i funkcije medija fotografije*, MSU, Beograd, 1979.

6) Rolan Bart *Svetla komora*, Rad, Beograd, 1994.

7) Ian Wilson "Konceptualna umetnost", Mentalni prostor br.4, Beograd, 1987.

8) Mirko Radojičić *Tekst 1*, Polja br. 156, Novi Sad, 1972.

9) Mirko Radojičić *Tekst 2*, katalog izložbe "Nova umjetnička praksa", GSU, Zagreb, 1978.

10) Catherine Z. Elgin i Nelson Goodman "Changing the Subject", The Journal of Aesthetics and Art Criticism (Special issue: Analytical Aesthetics), 1987.

11) Problemi br. 101, Ljubljana, 1971.

12) Katalog izložbe *Naš zajednički rad*, Galerija SKC, Beograd i Studio galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979.

13) videti belešku 11.

14) ZzIP (Zajednica za Istraživanje Prostora) je neformalna institucija umetnika, teoretičara i drugih sagovornika. Radojičić je jedan od suosnivača ZzIPa. ZzIP je izdavao publikaciju *Mentalni prostor*, organizovao seminare i izložbe. Sarađivali su: Zoran Belić, Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Mirko Radojičić, Marko Pogačnik i drugi. Projekt *plavo* je zamišljen kao grupna izložba na temu plavog. Izložba nije realizovana.

15) Neobjavljen tekst - služio sam se originalnim rukopisom.

16) Tekst je objavljen u četvrtom broju časopisa *Mentalni prostor*, Beograd, 1987.

17) Rad je delimično objavljen u katalogu izložbe *Primeri fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti u Jugoslaviji*, Foto salon, Beograd 1985. i *Fotografija kod Srba 1839-1989*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 1991.

18) Rad je objavljen u časopisu *Mentalni prostor* br.3, Beograd, 1986.

OKO TEKSTA I JEZIKA KO JE VLADIMIR KOPICL ?

Različite istorije i kulture identifikuju umetnika sa različitim tipovima, oblicima ili subjektima, PERSONAMA različitih istorija, intuicija, uverenja i interesa. Ponavljati pitanje "Ko je Vladimir Kopicl ?" u igri umetnika, prevodioca, pesnika, kritičara ili simboličkih transfiguracija koje jedna kultura uzima za metaforizaciju kosmopolite, intelektualaca, egzotične jedinke, pesnika, konceptualaca ili ... ne može biti ništa drugo do pitanje o prirodi umetnosti i kulture, o prirodi proboja koji iz talasa ravnice postaje val jezika da bi se u bonaci ravnice razlio preko jezika. Tu nema pomoći, iluzija ili prevara, iza persona u igri senki nalaze se jezik i tekst. Ako ne želite da zakoračite ka jeziku i tekstu, vratite se kući i slušajte *pank* ili Laurie Anderson.

1. UVOD U PRIČU O VLADIMIRU KOPICLU

Kada govorimo o Vladimiru Kopiclu, pesniku, konceptualnom umetniku i pesniku, moguće su barem dve, ako ne i više, istorije:

1) istorija pesnika koja u jeziku, a Mirko Radojičić bi rekao zreloom jeziku, vodi putevima inverzija poezije u jezik i jezika u prirodu poezije, upravo na onaj način na koji su to činili krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih Iztok Geister Plamen, Darko Kolibaš, Vujica Rešin Tucić, Slobodan Tišma i, svakako, naš junak; i

2) istorija konceptualnog umetnika, saučesnika one čudne igre, Wittgenstein bi rekao *jezičke igre*, koju je ostvarila konceptualna umetnost iznoseći na scenu sveta jezik kojim umetnost jedino može biti da bi bila umetnost - i tu, naš junak deluje sa novosadskim grupama KÔD, (3 i (3 KÔD u onom istom dešavanju koga nema bez OHOA (Neza, Pogačnika, Šalamunovih, Matanovića), Trbuljaka, Art&Languagea, Kosutha, Wilsona, Barrya, Weinera, a možda i fikcija pripovedača ove pripovesti.

Istorije pesništva i konceptualne tekstualnosti su isprepletane u transferima i kontratransferima koji se protežu od pesničkih inovacija paterna u pesmi "Mimohodni osvrt na odnos terasa - vrt" (Index br. 206, 1970) ili pesničkih zapisa (na koje ukazuje Mirko Radojičić) koji će postati konceptualistički tekstovi, preko generisanja konceptualističke tekstualnosti i a-vizuelnosti, do obrta konceptualističkih tautologija i logičkih ispraznosti u tekstualnost pesničkih

zbirki *Aer* (1978) i retrospektivnih *Parafraza puta* (1980). U tim konzistentnim istorijama rada sa jezikom i jezicima nalaze se i prekidi (Lacan bi radije rekao prošiveni bodovi), na primer radovi sa nitima tkanine (samostalna izložba, Galerija SKCa, Beograd, 1976). Tkanje tkanine je za Kopicla metafora teksta, a tkanje tkanine kao konkretno tkanje tkanine je ne-tekst, odnosno, zlatna nit (mogućeg zlatnog tkanja) podseća nas na rane tekstualne simbolizacije ("Unutrašnja sfera kao sistem", Index br. 201, Novi Sad, 1970).

2. PRIČA O VLADIMIRU KOPICLU - KONCEPTUALNA UMETNOST

Vladimir Kopicl je bio član grupa (∃ i (∃ KÔD koje su delovale u Novom Sadu tokom 1970. i 1971. godine. Grupa (∃ je osnovana početkom 1971. godine nadovezujući se na neformalnu saradnju Čedomira Drče, Vladimira Kopicla, Ane Raković i Miše Živanovića, koja je počela krajem 1970. godine. Saradnici grupe (∃ su učestvovali na izložbama *Januar* na Tribini mladih u Novom Sadu, januara 1971. godine, a februara iste godine, sa grupom *Februar* su izlagali na izložbi u Domu omladine u Beogradu. Te iste godine su sledile izložbe: *In another moment* (SKC, Beograd), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji* (Salon MSU, Beograd), Pariski bijenale mladih, gde su nastupili kao grupa (∃ KÔD. Kopicl je 1973. i 1976. imao samostalne izložbe na Tribini mladih u Novom Sadu i u SKCu u Beogradu.

Kopicl je delovanje započeo u okviru grupe, a to znači kroz interdiskurzivnu i intertekstualnu saradnju sa Drčom, Rakovićevom i Živanovićem. S druge strane, bliskost grupi KÔD ukazuje na njegove pesničke rizomatične povezanosti sa Slobodanom Tišmom, odnosno, njegova konceptualistička analitičnost otvaranja teksta oku i umu povezuje ga sa sinhronim radom Mirka Radojičića. Namerno ukazujemo na ovaj splet odnosa jer vodi u srce konceptualne umetnosti: diskursa u i o umetnosti.

Pojam konceptualne umetnosti je heterogen i na različite načine upotrebljavan. U najopštijoj upotrebi konceptualna umetnost označava različite oblike dematerijalizacije umetničkog dela, tj. zamene predmeta (slike, skulpture, muzičke predstave) tekstualnim opisom, autorefleksivnom dijagramskom analizom, logičkim i konceptualnim shemama. U tom duhu je nastalo nekoliko ranih grupnih radova grupe (∃. Na primer, dijagram na milimetarskoj hartiji sa linijama diskontinuiteta govori o "pokušajima uspostavljanja kontinuiteta ostvarenog metodom iznurivanja organizma". Tu se radi o sledećem: "posle pretrčavanja određenih razdaljina učesnik beleži stepen mogućnosti ostvarenja kontinuiteta ", tj. iscrtaiva liniju. U ovom radu imamo fizički čin trčanja i crtanja, što je jezik prvog stepena i on odgovara zamislama body arta ili procesualne umetnosti. Dijagram koji analizira nastalu situaciju i koji mi dobijamo umesto umetničkog dela je jezik drugog stepena, a stav (norma, ideal ili cilj): "u idealnom slučaju usled iznurenosti organizma zabeležena linija dostigla bi kontinuitet" jezik

je trećeg stepena. Konceptualna umetnost umesto dela dostupnog direktnoj recepciji kao celine (holistički princip modernizma) nudi autorefleksivni diskurs (teks, dijagram, govor) koji je stukturiran kao hijerarhija jezika o jeziku (metajezika hijerarhija). Kopicl je posle par radova napustio jednostavne shematizacije, konceptualizacije ili dematerijalizacije umetničkog dela da bi inicirao problem tekstualne prakse umetnika. Dok je konceptualna umetnost zasnovana na dematerijalizaciji umetničkog dela težila zameni predmeta (dela) konceptom, analitička linija konceptualne umetnosti je radila sa jezikom ili prirodom umetnosti:

1) stvarajući diskurs (govor o umetnosti, pismo iz umetnosti, teoriju u umetnosti) tamo gde je nije bilo - sledeći Dantoa, mogli bismo reći da umetnost nije samo ono što se pojavljuje pred okom, već i naše znanje istorije umetnosti, umeća pisanja, jezika svakodnevice (značaj Cagea, hipija, roka, drugih kultura), ali i teških jezika teorije (da spomenemo Wittgensteina i Heideggera);

2) pokazujući da problemi umetnosti ne mogu biti rešeni na prećutnim intuicijama podrazumevanja koje *priglupi slikari i zaneti pesnici* primaju od muza dok glas daje drugi (kritika, teorije, estetika) - naprotiv, zamisao analitičkog rada i autorefleksije (generisana u samoj praksi pisanja, a potpomognuta i auto-analizama ranog i kasnog Wittgensteina) ukazuje da intuicije mogu biti predmet preispitivanja kroz generisanje pisma; i

3) prolazeći kroz apstrakciju jezika, koji može biti samo jezik u svođenju na hermeneutiku TU-bivstva jezika, Kopicl je anticipirao tip tekstualnog rada koji će desetak godina nakon njegovih produkata Ian Wilson, rezimirajući konceptualnu umetnost i svoj rad na jeziku, nazvati *nevizuelna apstrakcija*.

Zamisao nevizuelne apstrakcije govori o tome da je put redukcije vodio američke umetnike od slike kao nemog predmeta izvan jezika do slike kao stukture znakova, zatim do teksta koji govori o slici, stukturi znakova ili samom predmetu, da bi u jednom trenutku postao tekst (neprozirni tekst) intenzionalnog svođenja teksta na prirodu tekstualnosti ili još dalje, a to *huserlijanci* nazivaju 'fenomenološkom redukcijom', do čiste besformne svesti. Za razliku od američkih konceptualaca (Wilson, Barry, Huebler, Weiner), Kopicl ne ide putevima redukcije već putevima transfiguracije teksta - on transfigurise jezik zasnovan na referenci (mimetički tekst) u tekst čija je referenca proces pisanja teksta, lociranje privatnog jezika misli zapisivača, odnosno, on subjekt izvan teksta, koji kroz tekst govori, transformiše u subjekt teksta (Barthesov papirnati subjekt). Sve je to bilo moguće tek onda kad su tekst, tekstualna praksa, reči, sintagme, gramatički znaci, autorefleksije, vežbe zapisa, ogoljeni citati citata i logičke konstrukcije postavljeni kao objekt i subjekt umetničkog proizvodjenja - kao materija, pojavnost i fenomen oblikovanja diskursa u diskursu. Stav da je jezik materija umetničkog rada moguć je tek kao diskurs višeg reda (metajezik) kojim umetnik izlazi iz svakodnevnog okruženja govora, pisanja, slikanja, trčanja u svet autorefleksivne analize i demonstracije šta zapisivanje bića *jest*. Kada Kopicl govori o sebi i svom odnosu prema tekstu u tekstu (*I, IV 1971*) on izvršava potrebne zadatke leksikografije, gramatike govora pisma, unapred i unazad, da bi uokvirio ontološku tačku gledišta teksta, različitu od ontološkog statusa subjekta pisanja, objekta opisivanja i svih među-propozicija koje čine konceptualistički diskurs. Kopiclovi

tekstovi nastali između 1971. i 1973. (zaključno sa materijalima za izložbu na Tribini mladih) kreću se od definisanja konceptualne umetnosti ("Konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smelo da postoji" ili "... ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja" ili "tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste") u terminima negativne heuristike (istraživanja koja ne projektuju mogući metod ili viziju sveta, već ukazuje na paradokse, granice, slepe ulice i probleme, govora 'o' i bivanja u umetnosti) do diskurzivnog oblikovanja odsutnog vizuelnog oblika ("između jednog i drugog razmak je istim sveden ... " ili "izvan onoga koje se htelo da bude (ovde) ... " ili "ništa (<koje>sobom) još nije (jeste <nije>) ovde ...", "ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara"). Evolucija od meta-diskursa (negativne heuristike) do vizuelne apstrakcije ukazuje na smeštanje (uzgobljenje) jezika u jeziku. Kopiclov rad na tekstu, odnosno, njegova varijanta analitičke umetnosti se kreće od eksplanatornog (makar i negativnog) teksta ka produktivnosti teksta. Reći da je tekst produktivnost znači da tekstualno pismo pretpostavlja kao svoju taktiku osujećenje deskriptivne orijentacije jezika i uvođenje jednog postupka koji stvara prostor za puni razmah njegovih generativnih sposobnosti (artificijelnosti sintakse, diskontinuiteta prozirno-neprozirne semantike i fikcionalnosti pragmatike).

Konceptualna umetnost, kako smo je opisali u okruženju Vladimira Kopicla, nije bila podređena zadatku pronalazjenja visoke umetnosti bez objekta, ali ni proširivanju ili otvaranju koncepta umetnosti novim medijima, dosetkama ili jezičkim igrama. Naprotiv, njegov rad je strog, ali ne bez ironije i humora, iskorak iz hermeneutičkog (hermeneutičkih) krugova očekivane i normalne umetnosti. U tom smislu konceptualna umetnost i njoj odgovarajuća tekstualna praksa nisu neo-avangardni projekti (obnove avangardnog ekscesa, novuma i projekta društvenog preobražaja u sintezi sa naučnim pogledom na svet), već kritički i skeptički glasovi suočavanja modernizma sa granicama viđenog, zapisanog, izgovorenog i mišljenog. Wittgenstein je zapisao da su granice jezika granice našeg sveta - a konceptualna umetnost je pokazala da granice sveta (umetnosti) nisu prirodne granice. Dok je moderna mitologizirala izuzetnu jedinku (umetnika) koji iz intuicija stvara autonomni svet slike, pesme ili trčanja, a postmoderna transcendirala kulturološke arbitrarnosti do univerzalnih zakona semiotičkog Stvaranja sveta, bića, pa i umetnosti, analitička linija konceptualne umetnosti je bila pre poziv na sumnju i uzdržavanje od suda: "Delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela" - pisao je Kopicl.

3. RAZRADE - TEKSTOVI I TEKSTOVI

3.1. Rani tekstovi - dva teksta, prekid, tekst

Prva tri teksta koja ćemo razmotriti su "Mimohodni osvrt" na odnos terasa-vrt", "Unutrašnjost sfere kao sistem / primer određivanja unutrašnjosti sfere metodom čvrste reči" i "Bazični esej / kritičko apologetski osvrt na *Kvadrat* Slobodana Tišme" (sva tri iz 1970). Ovi tekstovi ukazuju na evoluciju Kopiclovog rada od konkretističke pesničke inovacije, preko simbolički preopterećenog diskursa

metafizike bez reference (fantastike) do metajezičkog konceptualističkog diskursa zasnovanog na kombinatorici prirodnog jezika i artificijelnog logičkog jezika analize.

Pesma "Mimohodni osvrt na odnos terasa - vrt", s jedne strane duguje raskošnom jeziku simbolizma (Mallarme) i kasnijih nadrealista, možda čak Šejkinim terasama kvazi-renesansnog slikarstva:

Satvorena od čistih opni mogućeg, ova ledena lepota mira krije u sebi tajnu jednog sasvim različitog postojanja što se natkrilo nad njen skroviti luk prisutnošću i slašću bodre modrine neba pod čijim mračnim i blagim okriljem

č	z	s	d
e	r	t	o
t	a	a	
i	č	z	s
r	n	e	a
i	e		

podnožja t
e
r
a
s
e
pružaju vite kratke mog

a, s druge strane, oslanja se na konkretističku patern organizaciju površine zapisa pesme. Drugim rečima, suočene su dve različite tekstualne strategije:

1) komuniciranje ili posredovanje slikovnosti semantičkim potencijalom teksta (naracija, deskripcija, atmosfera) i

2) konkretno transformisanje teksta u vizuelni oblik koji tautološki zaokružuje ikonički i narativni potencijal.

Eklektična, narativna i nekonzistentna struktura teksta, slično Kolibaševim 'nemuštim prevodima' Derride i Lacana, upravo u toj 1970. godini, poigrava se sa anticipacijama postmoderne. Tekst "Unutrašnjost sfere kao sistem" je korak dalje u anticipirani postmodernizam. Konkretistički elementi su redukovani, a slika sfere je tek narativno posredovana borhesovskim lavirintskim proceduralnim lutanjima po hodnicima jezika. Bitno je uočiti da Kopicl prozirnost reference (ekstenzionalnost) zamućuje u neprozirno tkanje diskurzivne spekulacije.

Ako su diskursi opisanih tekstova humanistički modusi ili tragovi mnoštva intenzionalnih tradicija spekulativne fantastike, onda je *Bazični esej* prekid kako sa naracijom nekonzistentnog eklektizma, tako i sa humanističkim modusima subjekta koji je uvek *iznad* jezika.

Bazični esej je u pravom smislu prekid, iskorak iz jedne u drugu hermeneutiku, odnosno, iskorak iz literature (prvostepene diskurzivnosti) u konceptualnu umetnost (drugostepenu (meta) diskurzivnost). *Bazični esej* je nastao kao tekst ili rad o radu (crtežu - tekstu, crtežu koji je drugostepeni (diskurs ili reprezentacija) Maljevičevog kvadrata). Rad se sastoji od pet listova milimetarskog papira A4 i jednog lista sa "Pravilnikom / za konzumenta *Bazičnog eseja*". Rad započinje citatom Amy Goldin "...kritičar nastoji, često po svaku cenu, da umetničko delo tumači 'njim

samim', tj. upinje se da dijagnosticira stepen u kome dati umetnik koristi mogućnosti medija." Zatim slede artifičijelni logički (ili kao logički) drugostepeni zapisi koji raščlanjuju aspekte Tišminog rada. Pravilnik za konzumenta *Bazičnog eseja* glasi:

- 1) Što stvaralac stvori jeste delo.
- 2) Slobodan Tišma = stvaraoc.
- 3) "Kvadrat" = delo
- 4) Delo zahteva KRITIKU.
- 5) KRITIČAR daje kritiku.
- 6) Kritika pokazuje ŠTA delo JESTE.
- 7)
- 8) Delo SADRŽI mogućnost greške.
- 9) Kritika DOPUŠTA delu da sadrži mogućnost greške.
- 10) Kritika UKAZUJE na prisutnost greške.
- 11) Kritika NE SME da sadrži mogućnost greške.
- 12) Kritika MORA da bude nepogrešiva.
- 13) KRITIKA sadrži određen metod.
- 14) METOD kritike MORA DA ODGOVARA FAKTURI DELA.
- 15) Stavovi "Pravilnika" 1-15 SU TAČNI.
- 16) Konzument "Bazičnog eseja" SE OBAVEZUJE DA USVOJI stavove "Pravilnika" 1-15.
- 17) "Bazični esej" ZADOVOLJAVA stavove "Pravilnika" 1-15.
- 18) "Bazični esej" = KRITIKA.
- 19) Stvaralac "Bazičnog eseja" = KRITIČAR.
- 20) Kvadrat je otvoren.

Poenta opisanog rada je 'kretanje' umetnika kroz hijerarhiju jezika o jeziku (metajezika). Da bi se metajezika hijerarhija naglasila, umetnik rad drugog umetnika, (Slobodana Tišme) uzima za objekat analize, koja je uobičajeno moguća kao analiza kritike (kritičara). Međutim, analizu sprovodi netipičnom aparaturom kritike kombinujući diskurs prirodnog utilitarnog jezika sa logičkim simboličkim deskriptivnim pismom koje elemente Tišminog crteža uzima kao propozicije. Inverzija nastaje u trenutku kada se hijerarhija diskursa o diskursu (prepoznata u rasponu od kritičkog do filozofskog (logičkog) diskursa) invertuje u rad konceptualne umetnosti (znači jezik prvog stepena). Invertovanje iz viših diskurzivnih nivoa kritike u prvostепенost pojavnosti umetničkog rada, makar on bio i konceptualistički, otvaranje je ili iskorak iz hermeneutičkog kruga. U pitanju je shvatanje kružnosti diskursa u terminima, mada ne znamo da li ju je Kopicl poznavao, Weitzove teorije otvorenog koncepta. Tu je Kopicl zaista blizu onog metoda koji je bio blizak i ranom Art&Languageu, a to je metod meta-kritike, utvrđen i ustanovljen u analitičkoj estetici. On piše o tome kakva kritika mora da bude - za njega je kritika kao i samo delo objekt, pri čemu samo delo vidi kao otvoren ("20. Kvadrat je otvoren.") koncept. Weitz je pisao da su koncepti umetnosti, naspram koncepta matematike i logike, otvoreni koncepti. Drugim rečima, nije moguće dati konačnu listu ili spisak članova otvorenog koncepta, već se mi u *jezičkoj igri* pozivamo na relativno poštovanje pravila, konsenzus i priznavanje nekog člana 'X' za umetničko delo.

3.2. Tekstualna praksa konceptualne umetnosti

Razlikuju se tri perioda (ili sinhronijski: tri tipa) konceptualističkih tekstova-radova:

- 1) prelazi od poezije ka konceptualističkoj tekstualnosti,
- 2) tekstualna praksa - mediji prezentacije otkucani (za izlaganje) ili štampanje teksta
- 3) tekstualna praksa - medijska (slajd, film) prezentacija otkucanog teksta, odnosno, procedure zapisivanja teksta.

Priroda Kopiclovih tekstova se u prvom koraku može videti u poređenju sa Radojičićevim *Tekstom 1* (1971), a u drugom koraku sa pismom Wittgensteinovog *Tractatusa*. Radojičićev tekst je pisan u formi steitmenta (statement), odnosno, drugostepene autoanalize i projekta pozitivne heuristike kojim se opertava aktuelno i potencijalno područje intuicija, intencija, interesa i uverenja. Radojičić je pisao:

Mene interesuje mogućnost govora i pisane reči kao jezika.

Govor, time i pisana reč (u manjoj meri), je jezik koji je nametnut: najmanje je logičan od svih jezika.

(Logički strog jezik postoji - to je ćutanje, izvangovorno.)

Moji radovi otud polaze od jednog drugačijeg jezika: vizuelnog - linija.

Iskustvo koje stičem tim jezikom je moje.

Ono će zaista postati primenjeno - strogost i logičnost do kojih dođem primeniću na govorni/pisani jezik.

Radojičićev tekst je eksplicitno drugostepeni meta-tekst teorijskog diskursa umetnika. On je umetnički rad upravo zato što je, kako su pisali u Art&Languageu, stvaranje konceptualne umetnosti i neke vrste teorije jedan te isti proces. Naprotiv, Kopiclov tekst nije teorijski tekst, već on 'radi' sa drugostepenim i teorijskim aspektima diskursa umetnosti i diskursa o umetnosti i diskursa same tekstualnosti preoblikujući ih u relativno autonomne tekstualne reprezentacije tekstualnosti. Relacija sa Wittgensteinom se bazira na ideji da diskurzivnost jedne discipline (filozofije ili umetničkog teksta) može biti okružje (ambijent invarijanti i varijanti) stukturalnog, semantičkog i aksiološkog smeštaja mišljenja o umetnosti, filozofiji i samom diskursu tekstualnosti. Reći da su Kopiclovi tekstovi primarno tekstualni i da je njihova semantička vrednost primarno tekstualnost, ne znači da su oni jednostavni ili redukcijom svedeni na arhetipske jezičke forme, već znači da su izborom tekstualnosti kao sadržaja ili plana tekstualnog razvitka diskursa DIREKTNO dati. Kopicl ne odstranjuje kompleksnost teksta, već odstranjuje kompleksnost posredničkih uloga reference (ekstenzionalnosti) dajući tekst kao tautološku sliku tekstualnosti. U tom smislu je Wittgensteinov *Tractatus* uzor (konceptualni patern):

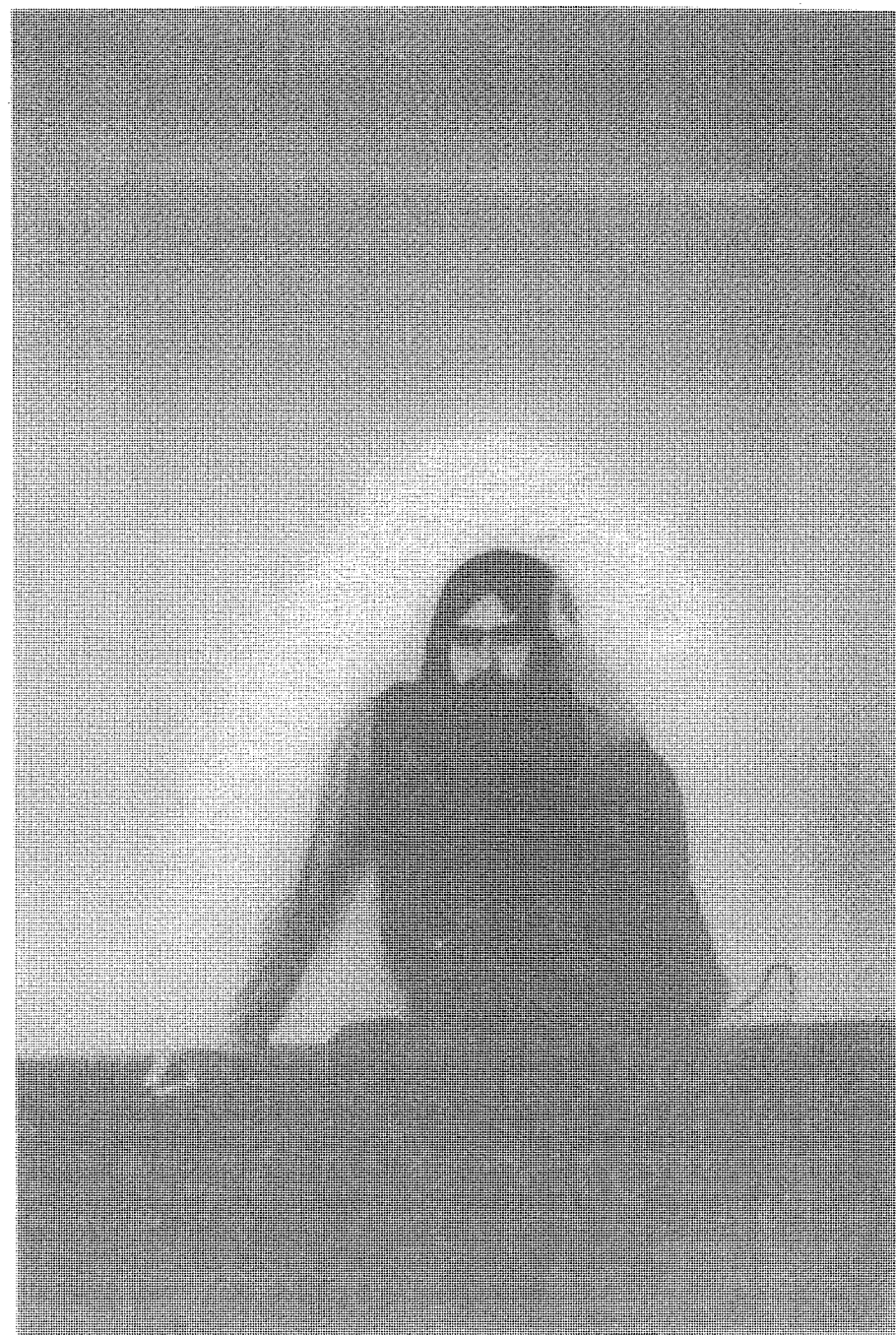
Ispravna metoda filozofije bila bi zapravo ova: ne reći ništa, nego ono što se može reći...

Za Kopicla ono što se može reći je da TEKST jeste TEKST a možda i to kako TEKST postaje TEKSTOM i TEKSTUALNOŠĆU, ali i, što je mesto dominantne negativne heuristike, zašto tekst ne može biti zapis ideja i zašto konceptualne umetnosti ne može biti.

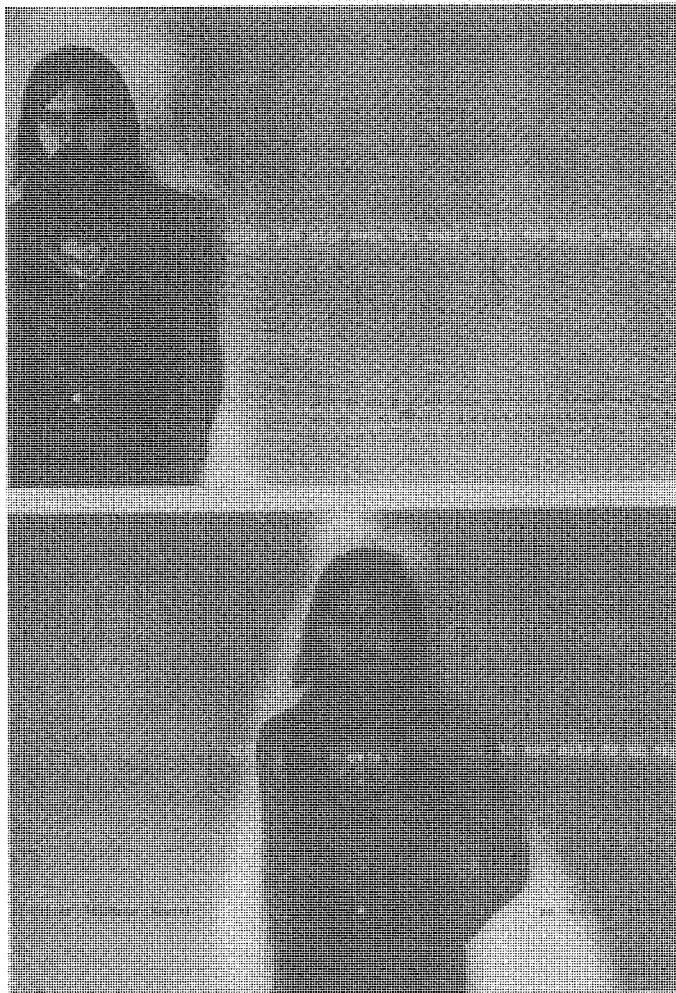
Wittgenstein je svestan da je *Tractatus* put po lestvama koje se moraju, kada se po njima i preko njih popne napolje, odbaciti. Spomenuti tekst (I; IV 1971.) je primer negativne heuristike i naspram Radojičićevog pozitivnog, to je negativan, projekt konceptualne umetnosti:

- 1) konceptualna umetnost samo je ono što kao ona ne bi smelo da postoji
- 2) ideja koja beleženjem izlazi izvan sebe same nije više to
- 3) zato delo ne bi smelo da bude ono koje zabeležim; delo bi moralo da bude ideja nezavisna od beleženja
- 4) ako sama bi bila delo onda bi i konceptualna umetnost bila; ali u konceptualnoj umetnosti delo još uvek ne stoji izvan beleženja
- 5) uzeću hartiju (ili nešto drugo), zabeležiću ideju; nema je; samo beleška je za konzumenta
- 6) nekada ne mogu da prepoznam
- 7) ideja koja uđe u proces beleženja pristajući da bude delo marala bi sebe samu bez ostatka da iskaže
- 8) ali ipak ne može da bude tako
- 9) tako konceptualna umetnost nije ona koja jeste

Šta su konkretne posledice negativne heuristike? Prva posledica je lociranje paradoksalne ontologije konceptualne umetnosti. Problem ontologije umetnosti je među temeljnim pitanjima konceptualne umetnosti. U Art&Languageu je rešavan zamislama teorijskog intenzionalnog objekta; u Barryevim radovima sa telepatijom ili podsvesnim ili svesnim rešavan je kao model 'unutrašnjih stanja' za koje su dokumenti ili tekstovi tek indeksni znaci podsećanja na pravi (mentalni) rad; u Kosuthovim instalacijama sa tekstom, fotografijom i predmetima rešavan je tezom da su upotrebljeni elementi propozicije koje su izrazi definicija umetnosti, a u OHOu je rešavan ukazivanjem na transcendenciju od pojavnosti prirode do unutrašnje kontemplacije. U analitičkoj estetici od Weitza preko Dickica do Wollheima i Goodmana problem ontologije dela je rešavan u rasponu od priznavanja neumetničkih fenomena (od pisoara do mentalnih slika) za umetničko delo redefinisanjem koncepta umetnosti ili kulturoškim ugovorom učesnika u svetu umetnosti (Dickieva institucionalna teorija), odnosno, ukazivanjem da su invarijante umetnosti intencije umetnika (Wollheim) ili ukazivanjem da invarijante (ontologija) umetnosti nije prirodna već jezička cirkulacija simboličkog rada (Goodman). Kopiclova negativna heuristika ontologije umetnosti se zasniva na razotkrivanju dijalektike mogućnosti definisanja konceptualne umetnosti (ideje bez beleženja) i nemogućnosti definisanja konceptualne umetnosti (ostatka koji je zabeležena ideja). Kopicl suočava transcendentelni idealizam i njegovu suprotnost, pragmatizam pisanja. Kopicl, nasuprot *hajdegerovskom* zalaganju da u krug treba stupiti na pravi način, nudi dijalektiku stupanja i istupanja u krug tekstualnosti. Drugim rečima, ontologija konceptualističkog rada nije određena ni idejom (izvan zapisivanja) ni zapisom (zapisanim ostatkom ili tragom ideje), već ontologijom procesa (zapisivanja, čitanja) kojim se uspostavlja dijalektika zapisivanja i nemogućnost zapisivanja. Smisao ovog rada se mora shvatiti kao uspostavljanje formalno-egzistencijalnog skeleta razumevanja prirode tekstualnosti. Smisao je, pisali bi *hajdegerijanci*, invarijanta egzistencije tubivstvovanja kroz tekst i tekstom.



Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara, fotografije sa tekstom, 1973.



Ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara, fotografije sa tekstom, 1973.

Kada se smisao shvati kao invarijanta egzistencije tubivstvovanja kroz tekst i tekstom nastaju Kopiclovi 'produktivistički teksovi' kojima on diskursom oblikuje (ovaj termin ima svoju istorijsku generativnu putanju u vizuelnim umetnostima) apstraktno područje intenzionalnih (nereferencijalnih) pojmova (konstituenata) same tubivstvjuće tekstualnosti. Zapravo, dobijamo za čitanje hipotetičke tekstualne objekte, koji mogu biti zaostaci huserlijanske fenomenološke redukcije, ali i pred-ideje moguće vizuelizacije oblika predmeta, odnosa u obliku, prostoru i vremenu. Pogledajmo nekoliko fragmenata iz tekstova:

(II(I); VI 1971.)

- 1) između jednog i drugog razmak je istim sveden; zatvoren oblik prisustva koje poznaje sebe
- 2) ipak oblik koji sebe objašnjava još uvek ne postoji; ali to ne znači da nije; izvan sebe
- 3) tako se stvari kreću svaka u svom prostoru i vid njihov je prazan; sputava ispoljavanje

ili

(1(II))

u svemu; u svemu ali ovde;	
u svemu sada je ovde;	
u sada koje je ovde (ovde);	koje
je svoje beleženje;	koje
je sebi (je) isto; (time)	koje
se kreće;	sada;
ovde;	u sebi

ili

tekst 6

- 1) delo umetnosti kakvu bih želeo da stvorim samo ono je koje samo u sebi samome uspeva da bude; (jezik)
- 2) takvo ga drugom može ostvariti vreme; ali kako onda je jezik; (umetničko delo)
- 3) jer jezik nije i vreme; koje postoji izvan

Baš u *tekstu 6* krećući se po hijerarhiji višestepenih (meta) diskursa Kopicl pokazuje da je tekst ambivalentni prostor samo tekstualnog i neuzglobljenog subjekta oblikovanja mesta u tekstu. Može se zaključiti da Kopiclova tekstualna praksa osciluje između analitičkog teksta (teksta koji tautološki otvara autorefleksijom svoju strukturu) i fenomenološkog teksta (teksta kojim se oblikuje apstraktni propozicionalni svet nevizuelne pojmovnosti).

Radovi za izložbu na Tribini mladih (1973) koriste već opisane tekstualne produktivne i fenomenološke obrasce - na primer, na plakatu izložbe čitamo rečenicu "ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara". Ali, mediji prezentacije (slajd, projekcija, kao i u filmu snimak procedure zapisivanja) tekst, zasnovan na diskurzivnom oblikovanju apstraktnih propozicionalnih (nevizuelnih) pojmovnosti, smešta u konkretni ambijent (prostor) vizuelne prezentacije (galeriju) kao vizuelnu prezentaciju (projektovanu sliku). Time Kopicl proširuje svoju negativnu heuristiku na opozicije: vizuelni prostor, projektovani tekst tautološke zatvorenosti (nevizuelnog diskurzivnog oblikovanja), ostatak (zapis) ideje (mentalne slike, stanja stvari). Kopiclova ambijentalizacija ima svoje relacije sa slajd projekcijama Roberta Barrya u kojima se smenjuju tekstualni slajdovi i foto-snimci u artikulaciji vremena ili sa tekstualnim ambijentima Kosutha, Barrya, Weinera.

3.3. Veoma kratka beleška o izložbi iz 1976.

Izložba održana u Galeriji SKCa u Beogradu 1976. bila je na izvestan način iznenađenje pošto se ukazala kao prekid sa tekstualnom praksom. Prekid je naglašen i suočavanjem novih radova (tkanina i niti) sa uzorcima ranijih tekstualnih radova koji su bili takođe izloženi. Kopicl je izložio jedan strukturalni sistem zasnovan na tkanju, mestu niti u tkanju, izolovanju niti iz tkanja i ukazivanju na idealnu izolovanu nit (zlatnu nit). Izloženi radovi su vizuelni, reljefni, taktilni i arhetipsko-simbolički (misli se na primarnost u jungovskom smislu strukture i vrste materijala, odnosno, bazičnih oblika).

Prvi nivo razumevanja rada sa tkaninama i nitima može biti povezan sa izložbom *Diplomski rad* (1972) Davida Neza na kojoj su dati različiti vizuelni (dvodimenzionalni i trodimenzionalni) sistemi konceptualno-logičko-sintaktički generisani. Iza ovih primarnih struktura (linija, krugova, simetrije, koncentričnosti) u drugostepenom čitanju se otkriva simbolički poredak univerzalnih odnosa, na primer, mandale. Drugim rečima, relativno neutralna i semantički prazna vizuelna struktura se razotkriva u interpretaciji kao simbolički poredak. Slično, Kopiclove tkanine i niti u drugostepenom čitanju postaju semiotički tekst skrivenog, ali univerzalnog, simboličkog poretka *podsvesti*. S druge strane, nije zanemarljiva i relacija sa zamislama teksta "Sakralna umetnost / Slikarstvo - Kiparstvo" (1972) Slobodana Tišme. Ovaj tekst, tek retrospektivno objavljen povodom izložbe *Scene jezika* (1989) prvi je postmodernistički tekst novosadskog konceptualističkog kruga. Nastao je kao reakcija na stilski konceptualizam i kao pokušaj rekonstituisanja ideje sakralne umetnosti. Kopiclov rad je možda jedan od konkretnih odziva na inicijalni izazov Tišminog teksta - zrelog jezika koji se vraća (iz tautologije) u svet transcendencije koje obuhvataju svet (sakralna dimenzija sveta).

Moje tumačenje Kopiclovog rada sa tkaninama i nitima, mada ne zanemaruje ulogu arhetipskog i sakralnog u podtekstu rada, tkaninu vidi kao metaforu teksta, a niti kao ostatke razlaganja tkanja (textus, lat. tkanje) metaforički fiksiranog teksta. Možemo reći da je fenomenološka redukcija, s jedne strane, vodila u središte neprozirnosti intenzionalnog teksta (same tekstualnosti), a sa druge strane, vodila je granicama teksta (gde tekst prestaje da bude tekst). Jedna takva granica je, na primer, ideja izvan beleženja. Druga, njoj suprotna granica je tkanje tkanine ili niti u i izvan tkanja, što su tek metafore nekad postojećeg teksta. Tkanina i nit se mogu shvatiti kao označitelji teksta, tekst oslobođen takvog smisla i značenja, sama prazna i užasna ali i erotski privlačna materija teksta.

3.4. Zbirke pesama *Aer* i *Parafraze puta*

Putevi iz ili nakon konceptualne umetnosti su bili različiti:

1) neki autori su prekinuli svako bavljenje umetnošću, postali su biznismeni, lekari, inženjeri, manijaci, građani, političari, birokrate, bibliotekari ili su se zagubili na tamnim stazama života,

2) drugi su nastavili putevima evolucija, razvoja i diskontinualnih mapiranja, prirode konceptualne umetnosti,

3) treći su napravili rez i postali novi - divlji, transavangardisti, neopostromantičari, u slikarstvu i poeziji,

4) četvrti, a takvi su na primer preostali članovi Art&Languagea (Baldwin, Ramsden i Harrison) ili Kopicl, upustili su se u igru inverzija hijerarhija višestepenih (meta) diskursa.

U slučaju Art&Languagea u pitanju je inverzija teorijskog višestepenog (meta) diskursa umetnika u prvostepenosti slikarstva, odnosno, u slučaju Kopicla analitičke i fenomenološke intenzionalne zatamnjenosti (meta) tekstualnosti u prvostepenosti poezije. Knjige poezije *Aer* i *Parafraze puta* su među-slojevi inverzija hipotetičkog višestepenog umetničkog rada (konceptualističkog teksta) u prvostepenosti poetskog pisma (pesme).

Harrison je u jednom intervjuu sa Fredom Ortonom povodom probuđenih interesovanja za slikarstvo i povodom ranih slika Art&Languagea sa početka osamdesetih ukazao na prekid logike diskurzivne hijerarhije višestepenih jezika. On je opisao 'prekid logike diskurzivne hijerarhije' ukazavši da je konceptualistički rad grupe bio utemeljen kao kritika prvostepenih diskursa normalne (moderne) umetnosti, a kritika zahteva razvoj drugostepenih (ili n-to stepenih) diskursa pomoću kojih prvostepeni mogu biti locirani i opisani (delimično objašnjeni). Harrison je aktuelni slikarski rad opisao kao prvostepeni, pri čemu obrt nije video kao jednostavnu inverziju hijerarhije diskursa, već kao konkretnu praksu koja prekida cirkularnost (kruženje) umetnosti i teorije. U pitanju je strategija koja vodi od hipoteze umetničkog dela ka verifikaciji i priznavanju statusa umetničkog delu, drugim rečima, od rada sa umetnošću ka radu sa pojedinačnom umetnošću: recimo slikarstvom ili poezijom. U pitanju je kompetencija koja nije jednostavna ni strukturalno, ni fenomenalno, ali ni kulturološki. Kopiclove pesme upravo to pokazuju: neke su drugostepene varijacije tekstualnog konceptualističkog rada, a neke su prvostepeni poetski diskursi, dok neke bivaju nekoherentni diskursi (kolaži, montaže, ili gomilanja) tekstualnog konceptualističkog i poetskog rada. Na primer, u zbirci *Aer* prva pesma "Znak na putu" je kombinacija (montaža, kolaž ili smeša) konceptualističke tekstualnosti i prvostepenog poetskog diskursa:

Znak na putu
ili znak u knjizi
(gledaj)
da li je važniji.

...

Znaci

na vetru perje rasuto

(= perje)

a u pesmi istog ciklusa "Spoznaji strani znaci su oblika" nalazimo na čist uzorak diskurzivnog oblikovanja:

Isti je znak ()
i ista slika ()
bez stvarnog oblika.

da bi zbirku završila pesma sasvim drukčijeg temperamenta "Pan pank" koja radi sa semantičkim fragmentima prepoznatljive prozirnosti ekstenzionalnog iskaza: "reka je bila tigar", "Duga je kriva i duga, duga je zmija ...", "zaustavljeni ždralovi ...", itd, a pojavljuju se i stihovi koji iskrivljuju objektivnost drugostepenog autorefleksivnog diskursa "i dogovor i odgovor, zamajci heuristike" ili "Reči srdžbe i nanosi, figure uzmaca, n-Avala". Pazite, tu dolazi do još jednog bitnog pomeranja: stih postaje autonoman u odnosu na konceptualnu strategiju hipoteza tekstualnosti, a autonomija stiha znači da semantički učinak može biti razazan kao estetska vrednost, a ne kao saznavna vrednost, što je bio cilj postignuća ili kritičke autorefleksije konceptualne umetnosti. Parodirajući Kanta britanski filozof Strawson je nagovestio da je funkcija umetničkog rada (misli se na modernistički umetnički rad) da nema funkciju. Upravo odsustvo funkcije (rekonstruktivne logike i semantike) kolažiranog zapisa, koji zahteva spoljašnju interpretaciju drugostepenim diskursom kritike i teorije književnosti, definiše nastajuću poeziju. *Parafraza puta* su razvoj transformacija konceptualističkog teksta u poetski tekst ili poeziju, odnosno, transfiguracije više-stepenih u prvostepeni neinterperetativni diskurs stihotvorstva.

Kada Kopicl zapisuje negde u *Parafrazama puta* da je on onaj isti govor, onaj govor koji ispituje mogućnosti raznih govora ("Ja sam, ispitivač i ispitan") on ukazuje na otpor kontratransferu, tj. na otpor koji drugostepenost (meta) diskursa pruža estetizaciji i poetizaciji prvostepenih govora zapisa pesme. Prelazak sa diskursa na diskurs, iz metajezika u prvostepenu nemost govorećeg jezika umetnosti nije jednostavan put i to rad našeg junaka pokazuje. A mi, koji smo između čitanja i pisanja, našli smo se između dva različita izazova: "Umetnost može biti jedino kroz spoznaju otvaranja Tajni (kako i zašto) umetnosti - analitička, heuristička, kritička, cinička." i "Ostaje posle svega istina da je najinteresantnija i najteža stvar o najboljim umetničkim radovima ta da su oni dobri, a da mi ne znamo zašto i kako." Izbor nije jednostavan. Zavesa pada i predstava se nastavlja.

LITERATURA

(a) Tekstovi Vladimira Kopicla:

- "Unutrašnjost sfere kao sistem (primer određivanja unutrašnjosti sfere metodom čvrste reči)", Index br. 201, Novi Sad, 1970. str. 7.
- "Mimohodni osvrt na odnos terasa - vrt", Index br. 206, Novi Sad, 1970. str. 15.
- "Bazični esej / kritičko-apologetski osvrt na Kvadrat Slobodana Tišme", objavljen u zabranjenom broju Indexa, br. 209, Novi Sad, 1970. Analiza data prema originalnom rukopisu.
- Grupa (3 "Projekti" (1971), katalog izložbe *In Another Moment*, Galerija SKCa, Beograd, 1971. str. 10.
- Grupa (3 "Transformacija trodimenzionalnog sistema v n-dimenzionalni" i "Sistem absolutne dimenzije", Problemi br. 101, Ljubljana, 1971. str. 25-26.
- tekstovi objavljeni u tematskom broju *Konceptualna umetnost* časopisa Polja br.156, Novi Sad 1972. str. 18.
- tekstovi na plakatu samostalne izložbe, Tribina mladih, Novi Sad, 1973.
- "tekst 6", Katalog 143 br. 2, autorsko izdanje, Beograd, 1976.
- "Napomena uz prevod Košutovog rada *Specijalno istraživanje*", Katalog 143 br. 3, autorsko izdanje, Beograd, 1977.
- *Aer*, Matica srpska, Novi Sad, 1978.
- *Parafraze puta*, Matica srpska, Novi Sad, 1980.

(b) Sekundarna literatura:

- Ludwig Wittgenstein *Tractatus logico-philosophicus*, Sarajevo, 1960.
- David Nez *Diplomski rad*, Galerija SKCa, Beograd, 1972.
- Slobodan Tišma "Sakralna umetnost / Slikarstvo - Kiparstvo" (1972) objavljen u drugom tomu kataloga izložbe *Scene jezika*, ULUS, Beograd, 1989. str. 52-54.
- tekstovi o konceptualnoj umetnosti u časopisu Polja br. 156, Novi Sad, 1972.
- *Hermeneutika / teorija tumačenja i razumevanja*, biblioteka Argumenti Delo, Beograd, 1973.
- Miško Šuvaković *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKCa Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978, str. 24.
- Mirko Radojičić *Grupa (3*, katalog *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, GSU, Zagreb, 1978, str. 43-45.
- Katalog izložbe *Scene jezika*, ULUS, Beograd, 1989, Tom I, str. 112-113 i 129-130; Tom II str. 48-49 i 70-71.
- Charles Harrison *Essays on Art & Language*, B. Blackwell, Oxford, 1991.

JEZIK UMETNOSTI NOMADIZAM SLAVKA MATKOVIĆA

Umetnički rad (delanje, ponašanje, produkcija) Slavka Matkovića se danas, retrospektivno, može opisati kao nomadska praksa prelaženja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova i kôdova. Matkovićeva aktivnost započinje u (po)graničnom prostoru Subotice koja je na rubnim područjima Srednje Evrope i na rubnim područjima Balkana, odnosno, u političkom smislu na rubovima Istočne Evrope. Istovremeno, daleka provincija i mesto kosmopolitizma karakterističnog za ostatke mešovitih carevina. Subotica je grad gde se šokantno i nespojivo susreću mađarska, srpska i hrvatska kultura u njihovim heterogenim, rasutim i decentriranim oblicima. U paradoksalnom odnosu nespojivosti i susretanja nastajao je njegov nomadski rad: umetnik nomad. Nomadizam, pomaci, (ne)prelaženje rastojanja, decentrirane priče, subjektivnosti, istorije. Matkovićev rad je na mestu vrelih spojeva različitih avangardističkih 'tradicija' i njihovih istorijskih odslika. Zato, danas kada se posmatra Matkovićeva umetnička zastavština ona se vidi kao mapa tragova, a ne kao zbirka produkata (jezik, a ne telo). Bilo to u poretku vizuelnog, pisanog ili bihevioralnog diskursa, nijedan element ne može funkcionisati kao znak, bez upućivanja na neki drugi element koji pak nije jednostavno prisutan. To lančano (nomadsko) povezivanje, u Matkovićevom radu, čini da se svaki element konstituise počev od traga drugih elemenata lanca ili sistema u njemu. To lančano i, zatim, mrežno povezivanje jeste umetnički (vizuelni, lingvistički, bihevioralni) tekst koji se proizvodi kroz transformacije drugih tekstova (slika, oblika ponašanja, izraza, kodiranja). Nema nevinih tekstova, u pitanju su tekstualni promiskuiteti. Matković kao da je odslikavao i umnožavao leksije avangardnih efekata prelamajući ih kroz neprozirnosti neoavangardnih eksperimenata i postavangardnih transfiguracija (premeštanja) značenja, smisla i vrednosti. Povodom serije radova *Selotejp tekstovi* (1989) zapisao je: "Sav moj život naliči ovim 'tekstovima'. Svodi se na nizove nalepaka - krnjih informacija - jednog usko specijalizovanog sveta i života. Ovi nalepci su moji svakodnevni zaboravljeni telefonski brojevi, ljudi, lica, podaci, knjige i sve ostale tričarije koje čine svakidašnjicu u njenom brzom prolazu. To je na momente haotični svet rokovnika, kalendara i zguzvanih ceduljica sa porukama tipa 'uradi to', 'ne zaboravi' ili 'javi se telefonom'. Posle svega ostaju iskidana i nevezana sećanja neke 'nedefinisane sličnosti' sa novim naletima viđenog i doživljenog pa se sve čini sličnim, slivajući se u neku magluzaborav koja sve prekriva. Zato je ovo autobiografski zapis, igra zavrzlama svesti, 'estetizirani' doživljaj haosa - sve je tu i ničega nema." Samosvest

o kretanju i nepomičnosti (o udaljenoj tački *pravog* sveta gde se trivijalno i sublimno susreću, o slučaju koji izgleda kao nužnost, o užasu provincije i irelevantnosti mesta stvaranja za probuđeni duh) čini njegov paradoksalni život od tvari umetnosti. Matkovića možemo videti kao pokretnu mapu, pokretni praznik umetnosti. On je pripadao onoj specifičnoj vrsti (soju) umetnika, koja se protezala od Schwittersa i Kassaka do Maciunasa, Sigmara Polkea i možda Beuysa. To su bili ljudi kod kojih se u jednom trenutku izgubila (poništila, precrtala) granica biografskog, konkretno živućeg i umetnički produktivnog. Kao da su se svi Matkovićevi radovi spojili u neočekivanu nestabilnu i promenljivu celinu, novi kôd, umetnika kao sopstvenog dela. Detalji su se izgubili, heuristička lutanja su zanemarena, ostaje samo drama egzistencije: pogled koji gleda umetnika. Nije slučajno u srednjeevropskom sivilu (bezobličnosti, besformnosti) nastao Wittgensteinov rez izrecivog i neizrecivog u *Tractatusu*, odnosno, Freudovo naglašavanje nesvesnog kao druge scene. Postoje samo razlike, procepi, hijatusi. Sve se dešava pod dejstvom druge scene mada se ona ne može videti (dodirnuti, omirisati, ispitati). Druga scena. Intervencije, konkretistički zahvati, konceptualističke projekcije, tekstualni radovi, bihevioralne situacije, književni eksperimenti, medijske jezičke igre i slikarsko pismo postaju imaginarno telo umetnika koji jeste sopstveno delo, a sve što je učinio (proizveo) tek su indeksi koji nas upućuju njemu.

U radovima *Paralelne ideje: Kosuth* (1974) i *Paralelne ideje: Cavellini* (1977) Matković ukazuje na (ne)homologije Drugog, odnosno, skeptički dovodi pod sumnju modernističku ideju originalnosti ukazujući na moć postavangardnog umetnika da se identifikuje sa delom Drugog. Umetnik više nije izuzetni stvaralac već poznavalac jezičkih igara sveta umetnosti i kulture. Umetnik kao igrač šaha pomera figure (homologije, relacije, razlike, identitete) gradeći privremene izraze i iskaze o i u umetnosti. Ali, njegov pristup ukazuje na suštinsku razliku scene umetnosti i Druge



Selotejp tekstovi, kolaž, 1989.

scene. Kao što kontratransfer u psihoanalitičkoj seansi deluje (od pacijenta ka analitičaru), tako i on deluje od druge scene umetnosti ka velikoj umetnosti epohe (od Matkovića ka Kosuthu). Nije u pitanju ni ironija ni traumatični odnos velikog svetskog umetnika i marginalnog čudaka iz provincije, već hladno neemocionalno pokretanje realnosti nesvesnog. U pitanju je pokretanje realnosti umetnosti. Umetnost postoji kroz umetnost. Matković pokazuje kako kulna Kosuthova figura (predvodnika i vodećeg umetnika konceptualne umetnosti) postaje njegov umetnički materijal (jezička, psihološka i socijalna identifikacija), ali i paradigmatički uzorak u kome se ogleda umetnik sa druge scene. U Kosuthu on vidi svoj korigovani (idealizovani, nikada realizovani) lik, svoju fantazmatiku moguću projekciju. Kosuth je traumatski kôd, ali i sredstvo racionalizacije sopstvenih granica. Jezik umetnosti postoji samo kao sopstvena granica. Mada se forma ne menja, menjaju se značenja. Uspostavljanje hipotetičkog identiteta Kosuth-Matković pokazuje kako se sigurna i utvrđena značenja menjaju, kako specifična kultura prodire u idealitet konceptualnog dela pretvarajući ga u dokument egzistencijalne drame. Pitanje identiteta nije poistovećenje, već složeni međuosobni razlika, nesvodivih razlika. Freud bi, sasvim drugim povodom, ukazao na nesvodivost druge scene nesvesnog i prve scene tu prisutne (traumatične i neurotične) realnosti. Jedna od velikih tema istorije umetnosti druge polovine dvadesetog veka je razlika, nesvodivost razlika, američke i evropske, posebno istočnoevropske ili srednje-evropske, konceptualne umetnosti. Nesvodivosti, razlike, homologije, asimetrije i odmicanje. Konceptualna umetnost nije bila samo stil produkcije ideje kao ideje ili ideje umetnosti kao ideje, već i formula (strategija) odnošenja prema konkretnom egzistencijalnom, ideološkom, etičkom i estetskom prostoru.

U spisu "Konceptualna umetnost" (1973) pisanom za izložbu *tendencije 5* Matković je formalizovao svoje shvatanje smisla, značenja i funkcija konceptualne umetnosti:

- 1) konceptualna umetnost je način komuniciranja pomoću ideja kao radova - kao informacija - koje ispituju samu prirodu komunikacije.
- 2) rad konceptualne umetnosti podudara se, on je mnoštvo u jedini i jednina u mnoštvu.
- 3) konceptualni umetnik je umetnik - do onog stepena u kojem on misli o umetnosti a da je ne pravi.

Konceptualna umetnost se ukazuje kao pomak, kao odmicanje od umetnosti, ospoljenje subjekta umetnosti u odnosu na umetnost, kao produkcija distance (misliti o umetnosti). Umetnik (konceptualni umetnik) postaje spoljašnji asimetrični Drugi umetnosti. On kao spoljašnji daje njoj transcendentalni smisao. Potpuna inverzija. Dok je tradicionalna umetnost težila transcendenciji dela (likovnog, slikovnog, narativnog, mimetičkog, formalnog) u ono *nešto drugo*, u konceptualnoj umetnosti se dešava inverzan proces: umetnik postaje spoljašnji (asimetrični) Drugi umetnosti. Svojim (ne)homologijama sa umetnošću on potvrđuje njeno postojanje kao smisla, značenja, koncepta i ideje. Konceptualni umetnik produkuje razlike koje jesu simptom umetnosti u umetnosti, u kulturi, u društvu.

Matkovićev rad se odvijao u međuprostoru književnosti, likovne umetnosti i kompleksa pojava koje se nazivaju dematerijalizacija umetničkog objekta, nova umetnička praksa ili postobjektna umetnost, pri tome je ulazio u područja konkretne (vizuelne) poezije i konceptualne umetnosti. Istorijski (1969-1994), Matkovićev rad pripada postavangardi i ranim postmodernističkim procesima. Njegov rad je postavangardan zato što on avangardi i neoavangardi (mađarska avangardna praksa i aktivizam Lajosa Kassaka, beogradski nadrealizam, neoavangardna neodadaistička i flaksus mixed-media produkcija Bore Ćosića, vokovizuel Vladana Radovanovića, mađarski underground, reizam slovenačke grupe OHO) pristupa kao istorijskom polju umetničkih refleksija i transfiguracija (premeštanja). Za njega je istorija avangardi i neoavangardi bila 'materijal' iz koga je nastajao novi postobjektni eksperiment

ESEJ O GRUPI BOSCH + BOSCH NAFISAO
SOMBATI BALINT 1971. g. TEKST VIZU
ELNO OBRADIO, KORISTEĆI DELOVE
STRIPA "CORRIGAN-GOSPODAR ANDA"
SLAVKO MATKOVIĆ 1975. g.



Esej o grupi Bosch + Bosch, crtež i tekst, 1975.

semiotičkog i semiološkog prestrukturiranja prirode umetnosti. Prestrukturiranje prirode umetnosti je vodilo interslikovnosti, intertekstualnosti, bihevioralnom i performativu. Interslikovnost je zasnovana na zamisli da ne postoji ontološki utemeljena slika, već samo slika koja se odnosi prema drugim slikama (fotografija u odnosu na tekst, kolaž u odnosu na sliku slikarstva, dijagram u odnosu na vizuelnu pesmu). Intertekstualnost se ukazuje kao kruženje tekstova, tekstualnih fragmenata i mimezisa teksta u kreiranju otvorenih i promenljivih oblika produkcije značenja i smisla. Bihevizizam je instanca neekspresionizma, a to znači uverenja da umetničko delo ne izražava i ne prikazuje, već da je ono život (životna aktivnost koja čini jezičke igre mogućim). Wittgensteinovim rečima: unutrašnjim procesima su potrebni spoljašnji kriterijumi. Performativni karakter Matkovićevih radova (*Preobraženja* ili *Proboji*, 1971, odnosno, slike "Ja tako slikam", osamdesete) ostvaruje se 'mehanizmom' koji značenja čina, procesa, situacije, događaja ili dela ne izvodi iz referencijalnih relacija ili javnih ili privatnih pravila, već iz samog čina izvršenja (umetnost kao meta-performans, egzistencija kao meta-performans). Trenutak, način i razlog izvršenja locira značenja i smisao rada.

Za Matkovića su avangarda i neoavangarda bile i sentimentalni tragovi nedostignutog romantičnog zova (Ješa Denegri piše o velikom odbijanju). Njegov rad pripada epohi kritičke rane postmoderne po tome što je ezoteričnom modernizmu puristički čistih i intuitivnih formi (izraza, konstrukcija) suprotstavio egzotične postupke intertekstualne, interslikovne i inter-tekstualno-slikovne produkcije hermeneutičkog (interpretativnog) kruženja između različitih umetnosti dvadesetovekovne kulture. Njegov rad je sinhronijsko dovođenje moderniteta do ekstremnog eksperimentalnog i egzistencijalnog izraza i prekoračenje modernosti u postistorijsku epohu semioloških klizanja znaka - od znaka ka označitelju. U vizuelno-poetskim eksperimentima (*Poetsko trunje*, *Vizuelna istraživanja*, *Vizuelna obrada teksta*, 1970, knjiga *Knjiga - vizuelno-poetska istraživanja 1971-1978*, 1979), u međuprostorima književnosti i vizuelnih umetnosti, Matković je isprobao različite strategije klizanja znaka, onog prekida kada tekst postaje sintaktički poredak znakova i kada se sintaktički poredak znakova raspada do označitelja. Njegovi eksperimenti sa stripom (*Strip broj 1*, 1971, *Mi smo mali šašavi potrošači*, 1974, *Esej o grupi Bosch + Bosch*, 1975) kao objektom meta transfiguracija (premeštanja) i transformacija (preobražaja) su:

1) ironična suočenja visoke umetnosti i popularne kulture, ali i simulacija underground atmosfere potrošačkog društva u uslovima istočnoevropskih alternativnih svetova,

2) unošenje efekta 'klizanja znaka' u narativne strukture (sledove) radnje stripa, njegovi stripovi imaju karakterističnu povratnu spregu sa visokom književnošću,

3) retoričko stvaranje nove mitologije na način da svet umetnosti postaje mitski kôd (ili analogan mitskom kôdu) masovne kulture.

Slovenački teoretičar konkretne i vizuelne poezije Denis Poniž je Matkovićeve vizuelno poetske istraživanja opisao sledećom shemom: "A ta pitanja su, ako bismo pokušali ukratko da ih opišemo, sledeća:

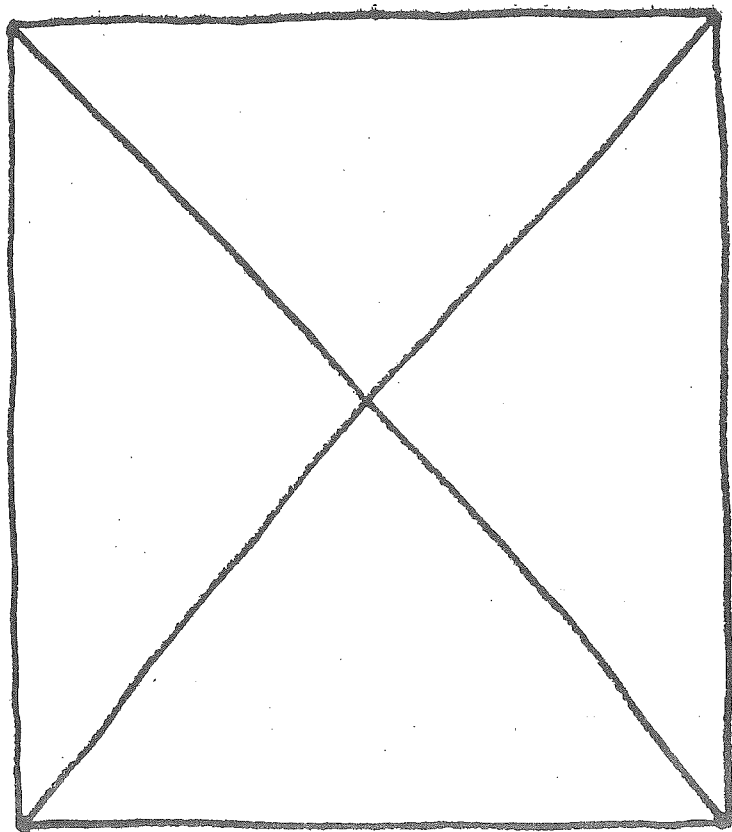
- kakav je odnos između tipografskog znaka, pre svega slova i drugih vizuelnih elemenata,

- kakav je odnos između prividno raznorodnih likovnih elemenata i umetničke, artistske denotacije,
- kakav je odnos između poetskog (kreativnog) i nepoetskog (a priori datog, industrijskog, serijskog, mehanički produkovanog) materijala unutar fenomena vizuelne umetnosti (poezije) i
- kakve mogućnosti ima stripovska-poetska animacija koja se temelji na ranije eksplikovanim saznanjima."

Mada se nije služio ekspresivnim formama i sredstvima političke umetnosti njegov rad je imao ekspresivne i političke učinke. Srednjeevropsku umetnost karakteriše spoj političkog nihilizma i egzistencijalne teskobe, osećaj telesne stešnjenosti i duhovnog odmicanja. Sa minimalnim gestovima i pomacima on je igrao dramatičnu igru poznatu 'duhovima' kao što su Musil, Kafka ili Kiš. Minimalnim pomacima, neutralnim indeksima, on je izražavao teskobu srednjeevropske melanholije i realsocijalističkog totalitarizma. Na jednom dubljem označivačkom nivou pokazao je kako je teško (gotovo nemoguće) izboriti se za slobodu stvaranja i slobodu života. Njegov rad je imao karakter entropije slobode, može se govoriti o opscenosti entropije. Krajnja instanca entropije slobode (velikog odbijanja) bila je intimna, gotovo posvećena povučenost i zatvorenost. Posle velikih revolucija dolaze mali fantazmatski svetovi minimalnih pomaka, suptilnih nijansiranja i veoma ličnog, gotovo nečujnog, govora. Permanentnim, opsesivnim i opsesnim nomadizmom je odslikavao nemoć da se ode iz ravnice i da se pobegne od sudbine umetnika na 'kraju sveta'. Sudbina umetnika se vremenom kristalisala u umetničko delo. Dematerijalizacija za srednjeevropske umetnike i umetnike na rubovima Istočne Evrope nije bila idealizacija visoko profesionalizovanog gesta odbijanja ili transcendiranja u potrošačkom društvu, kao što je bila za njujorške konceptualne umetnike. Dematerijalizacija je bila konkretna i doslovna reprezentacija užasa sopstvene realnosti. Ali i još nešto više, napor da se užas sopstvene realnosti ogoli do označivačkog mehanizma koji stvara privide sveta i života. Mašine želje su se morale pokazati. To nije mogao da učini ekspresivni umetnik, to je mogao da locira i do simptoma dovede suptilni postavangardni umetnik (posmatrač, analitičar, kombinator, igrač) koji radi sa nijansama razlika i nesvodivosti jezika, dela, života. Pokazalo se da nema celine, da su globalne vizije naprsline metafora i alegorija. Užas ne izbija iz ekstatičkog glasa, već iz smirenog specifikatorskog, mekog tona. Užas postojanja (onoga biti umetnik na kraju sveta) izbija iz jednostavne 'otuđene' specifikatorske i konstatujuće rečenice "Ich bin Künstler" (objavljeno kao oglas u nemačkom dnevnom listu *Hartzbürger Zeitung*, 1974). Jer ono što je u 'normalnom' svetu izjava o profesionalnom statusu (između izjave "Ja sam umetnik." i "Ja sam vodoinstalater." ili "Ja sam bibliotekar." nema razlike), 'na kraju sveta' jeste stav kojim se povlače dramatične, egzistencijalne i estetičke konsekvence. On biva njima obeležen do kraja života. Ta izjava je indeks izbora koji se mora slediti logično, pisao bi, na primer, Alber Kami, do kraja života. Jedan jednostavni potez, štos ili formula svakim danom opstajanja postajao je novi označitelj (prošiveni bod) umetnosti.

Slični momenti se ukazuju i u seriji radova nazvanoj *Obeležavanje površine* (1973-74). Dajući različitim umetnicima (Beuys, Clemente, Ontani, Damjan, Šoškić, Dimitrijević, Marina Abramović, Paripović) da markiraju kvadratnu površinu i da

time realizuju njegovo delo na način kako je on zamislio (dijagonale u kvadratu), Matković je projektovao jedan mogući svet odsutnih subjektivnosti, svet iza 'smrti autora'. Upravo to, nemogući umetnik je učinio nemogućim umetnike koji su u svojim svetovima mogući (opipiljivi, značajni, vredni). On je pokazao kako se svet umetničkih fantazama (vrednosti) skuplja u kvadratu bezličnog traga. Poništavajući sebe on se suočio sa uvek spoljašnjim Drugim. Ulazeći, vitgenštajnovski rečeno u jezičku igru sa drugim umetnicima, on se obraćao, levinasovski govoreći, asimetričnom Drugom. Asimetrični Drugi je onaj neidentifikovani bezlični, a uvek spoljašnji, Drugi koji transcendiru naš jezik (naše kreativne, komunikacijske, egzistencijalne akte) čineći ih smislenim. Ako postoji slika Boga (asimetričnog transcendentnog Drugog) doživljenog, unutrašnjim čulom viđenog, onda je to Matkovićev impersonalni markirani (precrtani kvadrat) koji su drugi činili za njega potvrđujući nesavladivi hijatus između JA i TI. Nesavladivost i nesvodivost onog JA i onog TI u biološkom, lingvističkom i



Obeležavanje površina, crtež, 1975.

umetničkom smislu, umetnika koji prepušta 'čin' Drugom (uvek drugom, asimetričnom Drugom) jeste nulta tačka (poslednji trag) religioznog (umetničkog). U odbijanju *Tajne* (Wittgenstein: "Nema tajne!"), Matković dolazi do označiteljske instance gde nestaje religiozno (nihilizam), ali gde i započinje 'ono', možda ga možemo nazvati i religioznim (romantizam). U pitanju su smeše religioznog i apsurdna, smeše koje pokreću označitelji u zlokobnom, apokaliptičkom plesu markiranog kvadrata.

Priroda njegovog rada je bila propoziciona i sintetička. Označiti Matkovićev rad kao propozicioni znači pokazati da je ideja (zamisao, svest, mentalna predodžba) bila iznad formalnog, vizuelnog, materijalnog ili lingvističkog rešenja. Odnosno, on je pokazao da se jedna ideja može izraziti sasvim različitim oblicima vizuelnih, lingvističkih, bihevioralnih, procesualnih, predmetnih ili ready made rečenica (produkata). Njegove propozicije su bile sintetičke zato što su bile bazirane na iskustvu, heurističkom postupku i prelaznju sekcija produktivnih umetničkih mapa. One su iskustvene, a ne analitički apriorne. To znači da je on polazio od 'unutrašnjeg' (ma šta time nazivali) doživljaja sveta i sebe. Jedan od velikih doživljaja je bio doživljaj avangardističkog dela Lajosa Kassaka. One (propozicije) se zasnivaju na heurističkom postupku pošto nije postojao čvrst i egzaktan pravolinijski program istraživanja i eksperimentisanja, već kretanje od primera do primera (od prošivenog boda do prošivenog boda avangardi). Jednom postignuti (realizovani) primer je otvarao mogućnosti za nove ili druge primere (grananja). Rizomatičnost Matkovićevog rada je posledica njegovog nomadizma, ali i performativnog karaktera njegovih akcija. Većina njegovih dela je smisao zadobijala činom izvršenja (izvođenja). Danas se pokazuje da za njegov rad nije bitna hronološka rekonstrukcija, svako delo je povezano sa svakim drugim delom. Postoje grananja koja otvaraju nova grananja. Rešenja procesualne umetnosti su uticala na postavke land arta, a postavke land arta na projekte konceptualne umetnosti, a projekti konceptualne umetnosti na poetsko i prozno eksperimentisanje, odnosno, na bihevioralne akte (umetnika na delu, umetnika kao delo, egzistenciju kao delo). Upravo, navedena kretanja (pomaci) su omogućila da se njegov rad danas, retrospektivno i posthumno, gleda kao mapa (ako ga projektujemo u ravan) ili rizom (ako ga gledamo prostorno vremenski) sa tragovima refleksivno proživljenog iskustva umetnosti kao sveta, često kao i jedino mogućeg *pravog* ljudskog sveta.

LITERATURA:

- Marjan Susovski (pr), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- Slavko Matković *Knjiga - Vizuelno-poetska istraživanja 1971-1978*, Osvit, Subotica, 1979.
- Balint Sombati (pr) *Bosch + Bosch*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980.
- Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović, Ljubica Stanivuk (pr), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 - Pojave grupe pojedinci*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Slavko Matković *Fotobigrafija*, Matica srpska, Novi Sad, 1985.
- Slavko Matković, *Likovni susret*, Subotica, 1989.
- Slavko Matković "Konceptualna umetnost" (1973) iz Miško Šuvaković (pr) *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990 - Antologija tekstova umetnika*, Galerija ULUSa, Beograd, 1989.
- Slavko Matković *Selotejp tekstovi*, UJ Symposium, Forum, Novi Sad, 1989.
- Ješa Denegri "Slavko Matković" iz *Fragmenti - šezdesete-devedesete umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994.

OPTIČKA I KONCEPTUALNA GRANICA SLIKARSTVA GERGELJ URKOM

1.

Slikarstvo, i u širem smislu radovi konceptualne umetnosti, Gergelja Urkoma su usredsređeni na dva problema:

1) na optičku i konceptualnu granicu slikarstva, i

2) na optičku i konceptualnu rekonstrukciju generativnih puteva građenja (slikanja, medijskog realizovanja) i uspostavljanja slike kao umetničkog dela.

Optička granica je minimum pikturalnih, reprezentativnih, ikoničkih, indeksnih i simboličkih aspekata (konstrukata) na kojima opstoji slika kao slika slikarstva. Optička granica slike je granica sa tri moguća sveta: sa imaginarnim (moć predočavanja i konceptualizacije), sa simbolnim (moć semantizacije predstava) i sa realnim (moć prepoznavanja ontologije slike i mogućih prekoračenja ontologije slike). Optička granica slikarstva je uzglobljena između skupova efekata koji se mogu opisati kao optičko racionalno (motivisano postignućem smislenog poretka), kao *optičko nesvesno* (nemotivisano postignuće povezivanja optičkih elemenata ili označitelja u poredak čiji se smisao ne može do kraja razjasniti) i kao optička retorika (skladište ili depo mogućih formula, primitivnih gramatika, uobičajenih ili neuobičajenih shema koje se mogu upotrebiti intencionalno saglasno optičkoj racionalnosti ili koje mogu upotrebiti umetnika saglasno optičkom nesvesnom). Govor o granicama slikarstva je smešten između dva pola:

1) vitgenštajnovskog asketizma koji ukazuje da o onome o čemu se ne može govoriti, treba ćutati (analogno: treba slikati ono što se može slikati, a to je pikturalno-materijalni poredak optičkih indeksa), i

2) lakanovskog hedonizma koji ukazuje da uvek više govorimo nego što znamo (analogno: slika uvek pokazuje nešto što intencija, znanje, samosvest ili ideologija slikara ispušta, skriva, potiskuje, sažima, metaforizuje i čini posrednim).

Konceptualna granica je minimum atomskih stavova slikarstva (ili umetnosti), uverenja, vrednosti, epistemoloških shema i modusa predočavanja kojima umetnik barata da bi generisao nešto što može biti prihvaćeno za sliku slikarstva. Konceptualna granica je diskurzivna logika uspostavljanja, prihvatanja ili odbacivanja lingvističkih i semiotičkih (ili njihovih analogija) uslova kojima neki svet umetnosti za sebe prihvata nešto kao sliku i na osnovu toga interpretira ili ne interpretira nešto kao sliku. U jednom trenutku moderne umetnosti (pozni modernizam i konceptualna

umetnost) konceptualne granice su definisane kao mogući kriterijum rasprave i analize optičkih granica slikarstva.

Rekonstrukcije generativnih puteva građenja slike posredstvom fotokopir aparata, pomoću komada belog papira ili preko slikarskog platna, četke i boje je zahvat konceptualnog lociranja (indeksiranja), opisivanja i interpretiranja produktivnog modela. Kada je umetnost, preciznije slikarstvo, prestala(o) da bude praksa prikazivanja sveta i postala praksa proizvodnja specifičnog i autonomnog sveta, ona je tematizovala sebe kao komad (konkretizam), kao specifični objekt (minimalna umetnost) i kao teorijski objekt (konceptualna umetnost). Teorijski objekt je umetničko delo koje ima tu 'moć' da sebe ili umetnost postavi za svoj epistemološki objekt. Drugim rečima, teorijski objekti su dela koja tematizuju generativne puteve nastajanja umetničkog dela (autorefleksivni radovi), pojavnost umetničkog dela (u najširem smislu procesualni radovi) i izgled (analitički radovi). Pri tome, generativni putevi, pojavnost i izgled su koncepti analogni logičkom, lingvističkom i semiološkom meta-modelovanju jezika. Pojam jezika ovde treba shvatiti široko kao intencionalnu i artikulisanu delatnost izražavanja, prikazivanja i komunikacije. Jezik jeste otvoreni i promenljivi skup (familija, zbirka) materijalnih elemenata bilo koje vrste, oblika pojavljivanja i izgleda podređen intencionalnoj artikulaciji u procesu izražavanja, prikazivanja ili komunikacije. Radovi Gergelja Urkoma pripadaju konceptualnoj umetnosti i njenim analitičkim (tautološkim) procedurama u onom smislu u kome slikarstvo postaje objekt istraživanja i generisanja lingvističkih (tekstualnih), semioloških (znakovno-produktivnih) i medijskih METAJEZIKA. U Urkomovom slučaju METAJEZIK je model kojim se prikazuje formalna problematika slikarstva sredstvima slikarstva ili ne-slikarskim medijskim formulacijama. Takav metajezik nije lingvistički prirodni jezik o nekom drugom prirodnom jeziku, već umetničko delo koje analizira ili raspravlja drugo umetničko delo, preciznije, umetničko delo koje analizira i raspravlja propozicije (sheme, formule) građenja, izgleda i recepcije umetničkog dela (slike slikarstva). Svako umetničko delo se Konceptom (delom konceptualne umetnosti) prikazuje kao jezik ili izraz propozicija o umetnosti, preciznije o slikarstvu. Propozicija je konkretizovani koncept koji se može izraziti različitim jezicima (lingvističkim, slikarskim, bihevioralnim, fotografskim).

Negativnu ontologiju Urkom je definisao još u ranom steitmentu iz 1971. Steitment je ispisan rukom na papiru koji je izložen na vratima galerije SKCa. Čitamo:

UMETNOST NIJE DELO
UMETNOST NIJE ŽIVOT
UMETNOST NIJE SLOBODA
UMETNOST NIJE IDEJA
UMETNOST NIJE SADRŽAJ
UMETNOST NIJE U FORMI
UMETNOST NIJE PRAZNO
UMETNOST NIJE PROCES ...
UMETNOST NIJE AKCIJA
UMETNOST NIJE DEŠAVANJE
UMETNOST NIJE ODNOSNO
UMETNOST NIJE POZICIJA ILI PROPOZICIJA
UMETNOST NIJE IZRAZ ...
UMETNOST NIJE ZNAK

UMETNOST NIJE JEZIK
UMETNOST NIJE PROJEKT
UMETNOST NIJE KONCEPTUALNA
UMETNOST NIJE ČULNO
UMETNOST TO NISAM JA
UMETNOST NIJE LOGIČNA
UMETNOST NIJE ...

Tačkice ... označavaju mesta (reči) koja nisam mogao da rekonstruišem. Ukazujemo na negativnu ontologiju u Urkomovom radu iz dva razloga:

1) konceptualni čin radikalizacije modernističke autonomije (posebnosti) umetnosti postaje kritička negacija modernističkih ontoloških i morfoloških određenja umetnosti (Urkom ukazuje na granični moment nastajuće inverzije) i

2) fenomenalni medijski čin rada sa konceptualnim determinacijama vizuelnog, optičkog i likovnog ukazuje da su aspekti slikarstva uvek relativni, nestabilni i otvoreni promeni.

2.

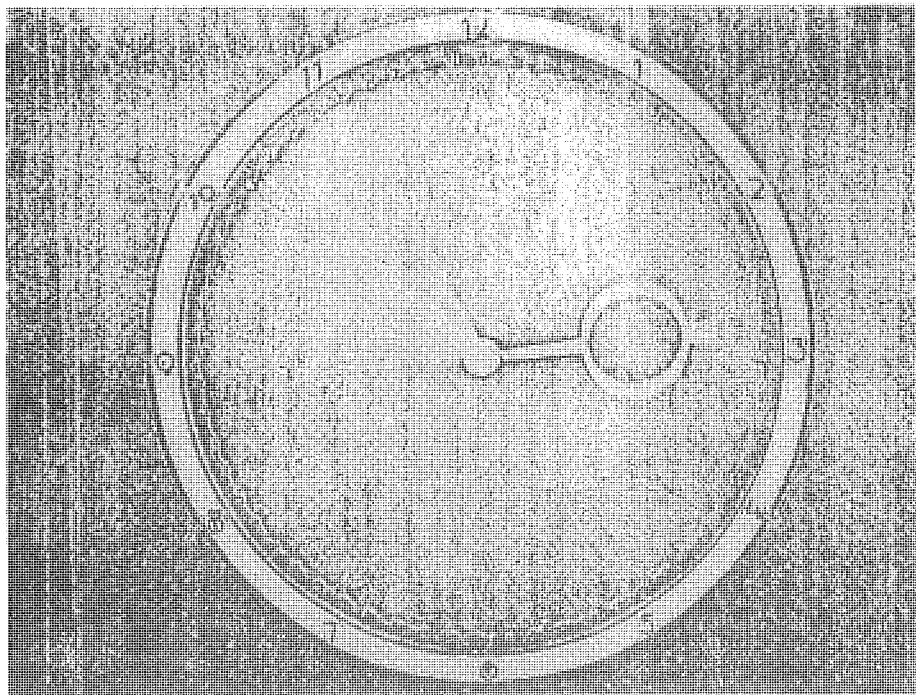
Urkomovi radovi su preseći modusa tekstualnosti i modusa vizuelnosti kroz suočenje graničnog minimuma vizuelnih i nevizuelnih indeksacija procesa generisanja dela i procesa izlaganja dela. Ovde koristimo termin generisanje umesto termina stvaranje ili slikanje, zato što se ukazuje na formalizovane konačne korake procesa realizacije dela na osnovu koncepta (zamisli i plana) i propozicija (sadržaja zamisli ili plana). Zamisao generisanja se sprovodi kroz medij teksta (uspostavljanje lingvističkog ili semiološkog izraza propozicije) i kroz procedure medijskog (materijalnog) rada sa vizuelnim (pomeranja dva lista čiste bele hartije, snimanje kretanja kazaljki sata na foto-kopir mašini, postavljanje slike u različite odnose prema suncu ili definisanje koncepta i formalnog rešenja međusloja slike).

Tekst je drugostepeni diskurs u odnosu na vizuelno: sadržaj tekstualnog rada su procedure uspostavljanja ili manipulisanja vizuelnim materijalom. Tekst prethodi radu, deo je rada ili je zaključak o procesu. Urkom polazi od karakterističnog konceptualističkog kritičkog stava prema visokom modernizmu i njegovoj estetici zasnovanoj na viziji (vrednostima, uverenjima) da delo svojim originalnim stvaralačkim iskorakom prethodi jeziku i znanju šta umetnost jeste. Urkom pokazuje da lingvistički jezik kao reprezent propozicija koje reprezentuju intencionalna (i druga viša kognitivna stanja) prethodi stvaralačkom činu uspostavljanja optičkog poretka slike. Urkom je formiranjem preseka diskurzivnog i vizuelnog naznačio korelacije lingvističkog, mentalnog i vizuelnog u procesima percepcije i apercepcije slikarstva. Videti sliku nije tek neposredni doživljaj optičkog poretka pred okom, već sticanje znanja o optičkom poretku i odnosu koji optički poredak uspostavlja između intencija umetnika i intencija posmatrača. Slika postoji upravo tako što reprezentuje jedan optički poredak za sve druge optičke poretke (subjekte u optičkom odnosu).

Rad *Šest minuta rada časovnika* (1971) objedinjuje postdišanovski koncept upotrebe van umetničkog predmeta ili fenomena kao umetničkog dela i autorefleksivni stav da je generisanje dela sadržaj dela. *Šest minuta rada časovnika* rezultat

je rada dve mašine: časovnika i foto-kopir mašine. Umetnik priprema rad, koncipira ga i konceptualno definiše kao projekt, sam čin realizacije sprovode mašine, uloga kopiranta je sekundarna. Rad (delo) je događaj u trajanju od šest minuta tokom kojih je foto-kopir aparatom sniman rad sata. Dobijene kopije su dokument rada. Kako kopije posmatrača informišu o procesu rada, one su autorefleksivno usmerene. Recepcija fotokopija je recepcija dokumenta na osnovu koga se rekonstruiše događaj, kako je događaj artifičijelna situacija on pruža podatke za rekonstrukciju intencija umetnika, a razaznavanje intencija umetnika ukazuje na koncept. *Šest minuta rada časovnika* ima još jedan bitan demonstrativni aspekt: ukazuje se na razlikovanje intencionalnog rada umetnika i neintencionalnog mehaničkog rada mašina. Između intencionalnog rada umetnika i mehaničkog rada mašina postoji uzročna veza, ali ne i podudarnost (homologija). Intencija uvek ostaje spoljašnja načinu na koji sat radi i na koji foto-kopir mašina snima. Intencija određuje (uzrokuje) da će da nastane slika rada sata, ali ne utiče na izgled slike. Ova suptilna razlika (procep koji se javlja između intencionalnog i neintencionalnog mehaničkog sveta) ukazuje se kao moguća alegorija razlike svesnog i nesvesnog.

Rad *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije* (1973) u odnosu na *Šest minuta rada časovnika* dalji je korak u razvoju konceptualne determinisanosti rada. U



Šest minuta rada časovnika, kseroks kopije, 1971.

radu *Šest minuta rada časovnika* koncept rekonstruišemo iz dokumentacije (tragova, produkata) događaja - koncept nije ekspliciran u delu već je iznad (beyond, eng) dela, koncept je nešto što treba otkriti i učiniti vidljivim iz dela. U *Strukturalnoj shemi* ... koncept je konstitutivni deo rada. Publikovane su dve verzije rada:

1) verzija u kojoj su dati dijagrami mogućih kombinacija komada papira sa tekstualnim propozicijama, i

2) verzija u kojoj su date četiri fotografije procesa rada sa papirima i tekst koji saopštava propozicije.

U oba slučaja rad se odnosi na potencijalni realni događaj. Verzija sa dijagramom kao projekt ukazuje na potencijalno mogući niz događaja, a verzija sa fotografijama kao dokument ukazuje na realizovani događaj. Tekst koji prati rad ima tri funkcije:

1) da opiše strukturu rada,

2) da eksplicira intencije umetnika i

3) da učini dijagrame i fotografije čitljivim i koherentnim.

Za razliku od *Šest minuta sata*, posmatraču ili čitaocu nije omogućena potencijalna rekonstrukcija, već je ponuđen model i struktura obavljene autorefleksivne rekonstrukcije. Umetnik je obavio autorefleksivnu rekonstrukciju i ponudio ju je kao delo. Tekst glasi:

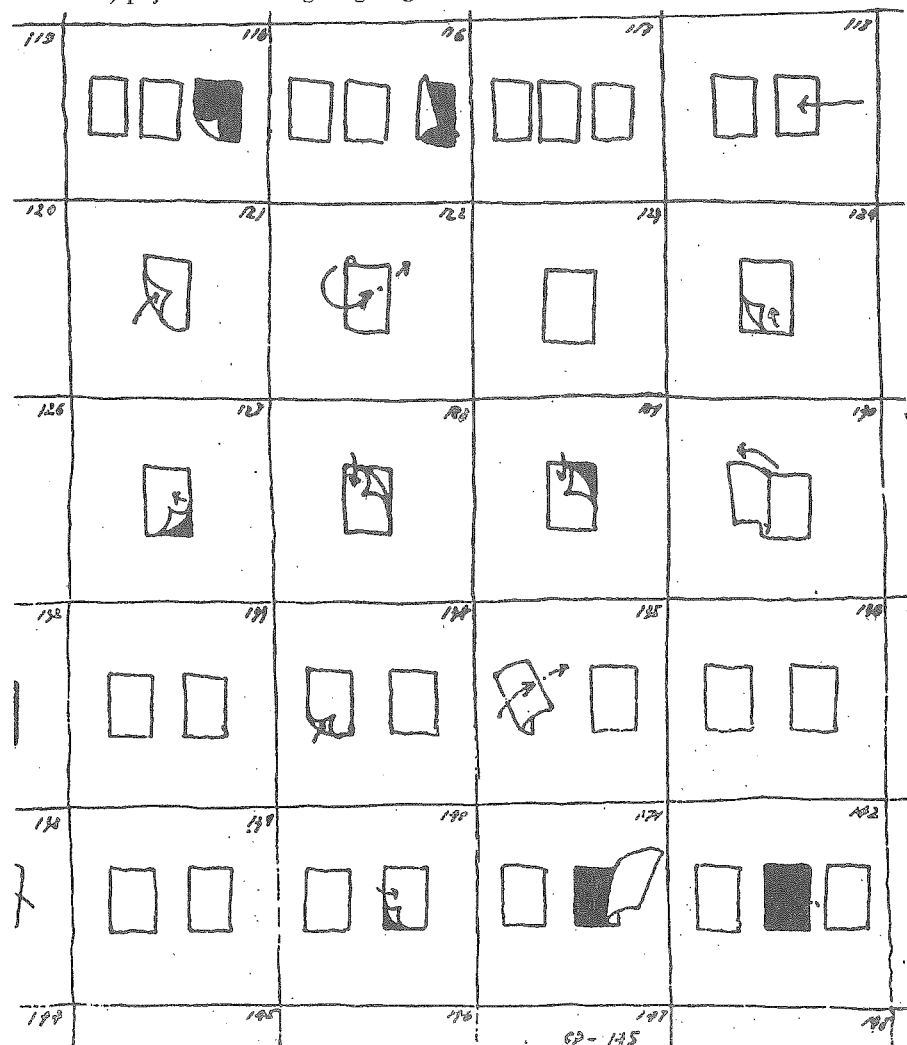
I - Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije. Jednom prilikom, bez posebne namere, izveo sam foto kopiju čiste bele hartije. (Princip po kome je ta mašina radila omogućavao je da se dođe do pozitiva i negativa - kopije su bile splejene). Ta dva lista sam uzeo kao jedan čist list bele hartije, kao jedan list koji je s obe strane beo, (s tim što je između njih jedna strana bela a druga crna). Ta celina, kao jedan list, uzeta je u ovoj strukturalnoj vežbi zajedno sa čistim listom bele hartije koji je poslužio kao predmet za fotokopiranje. Ta dva lista u shemi nalaze se u uvek novim međusobnim odnosima, u smislu jedne apstraktne vežbe pamćenja prethodnih položaja. Vežba se obavlja po pravilima, koja se mogu uočiti iz strukturalne sheme. Namera mi je bila da stvorim mentalnu strukturu u procesu unutar dva lista papira. Oni se testiraju po pravilima, koja su izvedena iz mogućih odnosa između ova dva lista. Tako, ta dva lista ne predstavljaju više jedino sebe same. Skup pojedinačnih stanja-položaja ta dva elementa uslovljava tip samosvesti na poseban način. Tokom celog procesa na shemi se pojavljuju slike sa izvesnim promenama osnovnog tipa. Ono što se u ovoj strukturi realno pojavljuje upravo je ukidanje čisto realnih granica. Ovde sam ja samo pred-ideja kao jedina intervencija moje svesti u realnom, vidljivom. Mislim da ovako posmatrana, ta dva slična, skoro ista elementa, mogu uticati na preorganizaciju mentalne slike prilikom posmatranja, isticanjem pomeranja i odstupanjem od njihovih naizgled jedino realnih odnošenja.

II - Slajd projektor kao subjekt: Slajd šou predstavlja elemente mentalne slike. Pojedinačni elementi (slajdovi) prikazanog materijala odgovaraju pomenutim elementima u strukturalnoj shemi. U slajd prikazivanju elementi se pojavljuju bez pravila i redosleda niza. Slajd projektor kao subjekt - koji stvara i slajd šou kao ilustracija stvaranja mentalne strukture preoblikovanjem mentalnih procesa u slike.

III - Ja kao pred-ideja (jedina intervencija moje svesti) i sistem kao odnos izmirenja ljudske slobode i prirodne nužnosti.

U tekstu se izdvajaju četiri bitna pojma za razumevanje Urkomovog pristupa autorefleksiji:

- 1) pojam vežbe,
- 2) pojam pred-ideje,
- 3) pojam mentalne strukture, i
- 4) pojam zatvorenog mogućeg *tractatus* sveta.



gergelj urkom, 1972/73

Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije, ofset, 1973.

Pojam vežbe ukazuje da autorefleksija nije više proces koji se rekonstruiše iz dela, tj. nije proces u funkciji produkcije dela. Proces, opis i analiza procesa su umetnički rad. Zamisao vežbe omogućava umetniku da različite činove, akte, delanja i produkcije istražuje bez obaveze da oni rezultiraju ili imaju karakteristike proizvodnje (pravljjenja, stvaranja).

Pojam pred-ideje je analogan pojmu koncepta. Pred-ideja je zamisao, nacrt, pretpostavka koja sadrži umetnikove intencije i konceptualni potencijal za realizaciju rada. Pred-ideja je, po bliskom Urkomovom saradniku Zoranu Popoviću, mišljena a ne realizovana ideja. Pred-ideja je osnova iz koje se zasniva i realizuje vežba. Pred-ideja je metafizički model dela kao misaonog uzorka (duhovne tvorevine). Pred-ideja, ovako formulisana, ima odlike intencije (namere, mentalne usredsređenosti na spoljašnji objekt), plana i programa delovanja.

Pojam mentalne strukture odgovara formalnim misaonim operacijama koje imaju funkcionalnu ulogu u kombinatorici rada sa dva bela papira. Mentalna struktura je okvir misaonih operacija, slika i sadržaja koji se odnose na pravila kombinovanja dva lista papira, memorisanje ostvarenih kombinacija i zamišljanje rada. Bitno je napomenuti da mentalna struktura biva indicirana naglašenim konceptualnim vezama nastalih kombinacija, u smislu u kome Wittgenstein u *Filozofskim istraživanjima* konstatuje da su unutrašnjim procesima potrebni spoljašnji kriterijumi. U tom smislu Urkomov rad nije ni prezentacija vizuelnog dela ni prezentacija nekog fizičkog procesa, već je traženje kriterijuma za eksplikaciju unutrašnjih mentalnih struktura. U tom smislu on zapisuje:

Vizuelno-fizički faktori su samo podsticaj za mentalno poimanje određene ideje. A osnova te ideje sadržana je u delu mentalnih procesa stvaraoca. Ovako shvaćeno delo je u stanju da pre-organizuje mentalni proces posmatrača. Sistem, struktura, pozicija i odnosi koji su prisutni u delu odnose se na sistem, strukturu, itd. Ne predstavljaju se kao svršene za svest posmatrača, ali ipak, ne pružaju mu slobodu da interpretira. Oni su to što jesu, a ne nešto drugo. To su elementi jedne nove strukture i poretka stvarnosti zasnovanih na realnim, fizičkim faktima.

Ovako konstituisan umetnički rad je mogući *tractatus* svet. To znači da skup materijalnih elemenata (dva bela papira), skice, zamisli, ponašanje-činjenje umetnika i proces dokumentovanja čine jedan zatvoren mikro svet koji je izdvojen i specifičan u odnosu na bilo koji drugi mogući svet prirode ili kulture. On je hermetičan i poseban kako u odnosu na istoriju umetnosti tako i u odnosu na ideologiju, spiritualnost ili filozofiju. Smisao umetničkog dela kao *tractatus* sveta nije u stvaranju neponovljivog originala (to može učiniti bilo ko i bilo kada), već uspostavljanja idealne razlike. Umetničko delo koje se idealno razlikuje od bilo čega drugog na svetu pa i od tipične, normalne ili uobičajene zamisli umetničkog dela ukazuje upravo i jedino na granične uslove koji čine mogućim da nešto bude umetničko delo. A ti uslovi nisu u božanskom daru ili umetnikovom geniju, već u odluci o izboru propozicija i njihovom konsekventnom izvođenju do primera (*tractatus* sveta). Urkom pokazuje kako je moguće generisati koncept, fenomen i efekte umetnosti u uslovima koji izgledaju kao da nikakav pojam umetnosti ne postoji. On pokazuje kako se na hipotetičkom ili

laboratorijskom brisanom prostoru istorije može konstruisati formalni model pojma, fenomena i efekata umetnosti.

Pored razrade zamisli vežbe, pred-ideje, mentalne strukture i *tractatus* sveta, bitna su interesovanja za ulogu rada mašine. S jedne strane, upotrebljena je kopir mašina (bitni aspekti tehnologije njegovog rada (pozitiv-negativ)) i slajd projektor. Funkcija kopir mašine je u stvaranju slučajnog i neutralnog ne-ekspresivnog vizuelnog pred-loška (pozitiv - negativ papir), čime se učinak lične ekspresije redukuje do dimenzija konceptualne selekcije. Funkcije aparata za slajd projekciju su metaforične, ne u poetskom smislu, već u smislu traženja analogija i demonstrativne prezentacije mentalnog procesa:

Slajd projektor kao subjekt: Slajd šou predstavlja elemente mentalne slike.

Zamisli mentalnih slika se redukuju do formalnog poretka mogućih stanja koje u domenu vizuelnog reprezentuje rad slajd-projektora, drugim rečima, pažnja se ne usmerava samo na učinak projekcije, već se naglašava analogija rada mašine i formalne mentalne kombinatorike. Bitna karakteristika Urkomove vežbe sa dva lista bele hartije je u tome što je sistem formalnih operacija sproveden kroz hijerarhiju autorefleksivnih medijskih prezentacija propozicija. Pri tome, moguće je izvesti alegorijska zapažanja o analogiji nesvesnog (kao nemotivisanog identitetom subjekta) i aparata (foto kopir aparata i slajd-projektora). Foto kopir aparat i slajd-projektor imaju zakone uspostavljanja optičkog poretka nezavisne od intencionalnog identiteta subjekta, što znači da predstavljaju neku vrstu modela optičkog nesvesnog koje produkuje rascap između umetnikove intencije i generisane ili uspostavljene vizuelne strukture.

Rad *Dvostruko propozirano delo* (1974) je plakat sa fotografijama, dijagramom i tekstom. Tekst čine dve propozicije:

Prva propozicija:

Duže strane slike odgovaraju visini mojih kolena, a kraće dužini mojih koraka. Fotografije predstavljaju dva koraka potrebna da bi se stvorio prostor približne veličine kao što je veličina slike.

Druga propozicija:

Slika, koja je spolja okrenuta prema suncu, predstavljena je u šest šema. Na svakoj od njih, slika i njena refleksija stvaraju jedan oblik.

Dvostruko propozirano delo je drugostepeni rad (metajezičko delo) zato što je njegov sadržaj drugo umetničko delo o kome govori i čijom upotrebom nastaje.

Prva propozicija govori o slici koja je sadržaj-objekt rada. U prvoj rečenici se iznose kriterijumi definisanja dimenzija slike, što je tipičan autorefleksivni iskaz koji ukazuje da slika ima dva bitna aspekta i da se ta dva bitna aspekta određuju korespondencijom dimenzija slike i visine kolena, odnosno, dužine koraka umetnika. U drugoj rečenici, koja nije tipičan autorefleksivni iskaz, ukazuje se na uspostavljanje korespondencije između slike i prostora ostvarenog koracima umetnika. Slika se ne determiniše samo procesom generisanja slike, načinjena slika se dovodi u spekulativne relacije sa potencijalnim prostorom akcije i čina umetnika. Dve različite fenomenologije, slika kao predmet i čin umetnika kao događaj u prostoru, dovode se u relaciju uzajamnih korespondencija.

Druga propozicija govori o determinisanju slike: slika nije određena samo bitnima aspektima slike (na primer, dimenzijama i korespondencijom dimenzija sa korakom ili visinom kolena), već i položajem u prostoru i odnosom prema suncu, pri čemu taj odnos nije konstantan već je u vremenu promenljiv. Slika je deo drugostepenog procesa koji ideju slike kao predmeta naglašene dvodimenzionalnosti prevodi u ideju elementa složene kombinatorike artifičijalnog i prirodnog fenomena. Bitna su dva intencionalna momenta:

1) zahtev da se slika i slikarstvo premeste u domen procesualnog umetničkog rada i umetnosti, i

2) zamisao da je umetnički rad upotreba predmeta, odnosno, konstrukcija specifičnih mentalnih, konceptualnih i medijskih situacija.

Zahtev da se slika i njeno okruženje (slikarstvo) transformišu u umetnički rad i umetnost, znači da se umetnički rad ne posmatra kao produkt, tj. produkovan predmet i situacija, već kao sistem aktivnosti koje rezultiraju provociranjem empirijskog i mentalnog potencijala umetnika i posmatrača. U pitanju je intelektualna igra, a ne medijska produkcija. Zamisao da je umetnički rad upotreba predmeta, odnosno, konstrukcija specifičnih mentalnih, konceptualnih i medijskih situacija ukazuje na dva momenta:

a) da se zamisao autorefleksije date kao aktivnosti koja prezentuje procedure građenja rada i pojavnosti rada transformiše u aktivnost jezičke igre (kombinatorike upotreba različitog stupnja) u sklopu jezičkih igara koje nazivamo otvorenim konceptima umetnosti u Weitzovom smislu, i

b) da su u pitanju jezičke igre izvedne iz domena slikarstva ukazivanjem da produkt slikarstva, prvostepeni element, postaje figura u drugostepenim konceptualizacijama i njima odgovorajućim realizacijama.

Interpretacija činjenja koju dobijamo kao umetnički rad u vidu plakata sa tekstom, dijagramima i fotografijom koncentriše se na smisaone odnose kojima upravljaju intencije umetnika koji propozicionira pravila sistema i iz njih izvodi moguće slučajeve-situacije. Pojam propozicije u analitičkoj filozofiji i lingvistici se definiše rečima:

Propozicija. Sadržaj, ili deo informacije, ili individualna istina ili neistina izražena rečenicom.

Propozicija je po Urkomu izvedena iz zamisli pred-ideje. Propozicija je rečenica ili tekst koji izražava sadržaj ili informaciju o određenju umetničkog rada. Određenje umetničkog rada može biti:

1) pravilo konceptualne kombinatorike povezivanja elemenata u strukturnu shemu,

2) konvencija korespondencije umetničkog rada i fenomena izvan umetničkog rada, i

3) opis procedure građenja rada.

Karakteristično je da propozicija i realizovani umetnički rad u prezentaciji imaju isti stepen važnosti. Urkomov napor da osmisli, a ne samo da naslika sliku osnova je autorefleksivnih procedura koje iz rada u rad evoluiraju u konceptualnu strategiju jezičkih igara umetnosti. Ali, jezička igra nije primer ludističkih zahteva za emancipacijom, slobodom i ekstatičkim ponašanjem, već konceptualna strategija

kojom se pokazuje da bitni, pa čak i ontološki, aspekti slikarstva ne proizlaze iz ontologije optičkog ili morfologije dela. Urkom precizno crta mape mogućih strategija ne-optičkog determinisanja slike i slikarstva u dijapazonu od fiziološke perceptivne granice vida (njegovi problemi sa sopstvenim vidom) preko fizičkih determinanti (dimenzije koraka ili odsjaj sunca) do konceptualnih kôdova (kojima se reprezentuje umetnikova pred-ideja, intencija, propozicija, lingvistički izraz propozicije i odluka).

Serijska slika vezana za problem *međusloja* izlagana na samostalnoj izložbi u Galeriji SKCa 1977. u Beogradu eksplicitno je vezana za problem jezičkih igara slikarstva. Propozicija je konceptualna shema iz koje se izvode strukturalni odnosi bojenih slojeva slike. Propozicija je projekt koji determiniše sliku, ali istovremeno u slici se otkriva propozicija. Prevođenje iz diskurzivnog u vizuelni sistem (produkcija slike) i iz vizuelnog u diskurzivni sistem (repcija slike) jezičke su igre u kojima se dve različite aktivnosti, sa tipično različitim ontološkim tačkama gledišta, upisuju jedna u drugu. Upisivanje ontološke tačke gledišta diskurzivnog izraza propozicije u vizuelni izraz propozicije suočava logiku diskurzivnog poretka i vizuelnog poretka. Krajnja instanca (idealni doseg) Urkomovog rada je ambicija da se pokaže da kao što jednu propoziciju možemo izraziti različitim jezicima ("Pada kiša", "It is raining", crtežom kiše, itd), tako jednu propoziciju možemo izraziti i različitim jezičkim igrama (govora, dijagramskog shematizma, slikarstva).

Na primer, triptih *Beli međusloj* je u relaciji sa propozicijama teksta *Tri bela međusloja / Akril na platnu / Slikane propozicije*:

Međusloj je određen indikacijom prvog sloja (potezima crne boje) i indikacijom trećeg sloja (potezima bele boje). Na platnu I slikane su propozicije prvog sloja (potezi crnom bojom dijagonalno raspoređeni po platnu) & propozicije drugog sloja - tj. međusloja (prvi sloj je prekriven jedinstvenom polutransparentnom belom bojom). Na platnu III slikane su propozicije međusloja (prenete sa platna I - polutransparentna boja, bela površina) & propozicije trećeg sloja (potezi belom bojom dijagonalno raspoređeni po platnu). Sadržina platna I & II su slikane propozicije koje se odnose na radni proces nastanka finalnog / centralnog dela ovog rada.

P.S. Propozicije ovde služe izrazu refleksija o slici i one (propozicije) ne govore o sadržajima neimanentnim u njima.

Triptih *Beli međusloj* je slikarska prezentacija jezičke igre građenja slike. Reći da je triptih slikarska prezentacija jezičke igre građenja slike ne znači da je slikarstvo lingvistički jezik ili da je slika jezički kôd, već da triptih funkcioniše analogno funkcionisanju jezičkih igara. Jezička igra autorefleksije slikarstva u slučaju belog triptiha se zasniva na dve teze:

a) da propozicije izražavaju sadržaje imanentne za sliku i slikarstvo, što ih čini različitim od propozicija rada *Dvostruko propozirano delo* ili *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije* koje govore o vanslikarskim kriterijumima, i

b) da se izlažu slike-izrazi-propozicija kao stupnjevi izgradnje dela, prva i treća slika triptiha prezentuju faze realizacije kompletnog dela, tj. druge slike triptiha, time je vremenski sled realizacije dela razložen na tri stupnja, svaka slika prezentuje finalni stadijum jednog stupnja.

Urkomov pristup slikarstvu zasnovan na modelu propozicija, kompleksan je analitički model eksplikacije strukture građenja, prezentacije i determinisanja slike u rasponu od fizičkih determinanti (korespondencije dimenzije slike i koraka) spoljašnjih u odnosu na sliku, do materijalnih internih slikarskih determinanti (međuslojevi boje). Zamisao propozicije je razvijana kroz tri slučaja:

1) propozicija je diskurzivni izraz pred-ideje i ona prethodi delu,

2) propozicija umetnosti se izražava diskurzivno (rečenice o umetnosti ili konkretnom radu), pikturalno (slike) i fenomenalno (situacije sa upotrebom slike u odnosu na refleksije sunca), i

3) propozicija je tehničko pravilo internih međuzavisnosti strukturalnih odnosa slike, kada je izražena diskurzivno ili je eksplicirana u triptihu ukazivanjem na faze realizacije slike, ona zadobija karakter nadgradnje slikarstva postajući u refleksivnom smislu zamisao slikarstva o slikarstvu.

Urkom konstruiše model međusloja ukazujući na jedan konkretan problem (stanje) svakog slikarskog dela, ali i kao mentalnu projekciju (zamisao) koju smešta između podloge i površine slike. On neprozirnost apstraktne slike koja u svojoj plošnoj materijalnosti redukuje i negira iluzionizam optičke dubine i zamisao treće reprezentativne dimenzije, narušava idejom međusloja i njegove ontološke utemeljenosti. Međusloj je istovremeno konkretistička potvrda materijalne strukture apstraktne slike i poremećaj konzistentosti dvodimenzionalnosti ukazivanjem na ideju sloja, a to znači dubine.

Povratak slikanju, na primer, u triptihu *Beli međusloj* ukazuje se kao paradoksalni korak (prodor) u paradigmu slikarstva. Slika kao teorijski objekt u određenom trenutku postignuća ispunjenja optičke celovitosti (samo-dovoljnosti da bude autonomno umetničko delo) odvaja se od teorijskih propozicija i autorefleksivnih intencija bivajući samo-dovoljna (dovršena, ispunjena i *TU* prisutna) po svojoj pojavnosti i izgledu. Slika postaje autonomni estetski objekt. Sada se propozicije pojavljuju ili kao on što prethodi delu, ali za recepciju dela više nije nužno, ili kao jedan višak koji nad-determiniše delo (vidite sada umesto odrednice *rad koristim odrednicu delo*).

Na izložbi iz SKCa (1977) kada je izložio triptih *Beli međusloj*, Urkom je izložio i fotografije koje svojom pojavnom strukturom predstavljaju optičke ekvivalente i analogije slici. To znači da se uspostavlja dijapazon optičkih efekata od slike (kao pikturalne gestualne površine) do fotografije (kao foto-hemijske slike, slike u doba mehaničke reprodukcije). Gotovo identičan ili, barem analogan, optički efekat se postiže sa dva različita sistema prikazivanja i izražavanja. Ovim se pokazuje da i optičko nije samo retinalno, već da uključuje izvesne intencionalne upotrebe medija na specifičan i usmeren (naddeterminisan) način. Jer, i slika i fotografija su izrazi propozicije ma koliko bili autonomni i samodovoljni u svom estetskom ispunjenju prisutnosti i dejstva pred okom. U pitanju je precizno i konceptualno razrađeno kretanje po registrima razlika koje se uspostavljaju na nivou izgleda i na nivou smisla dela.

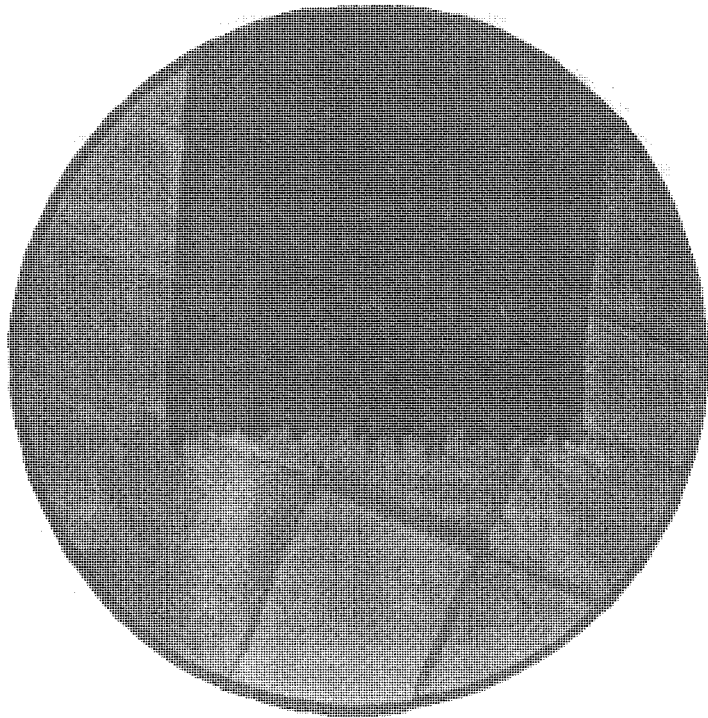
U nekoliko serija slika koje je realizovao tokom 1980. godine Urkom ne razrađuje više sliku kao sliku, sliku kao propoziciju ili sliku kao primer (izraz) mentalnog stanja, već kao uzorak ili indeks kojim se reprezentuje slikarstvo kao umetnost. Na primer, slike *Indikativna propozicija XIV, Pod pravim uglom* ili

Objekt-transformacija I su sheme kojima se slikarstvo redefiniše i reinterpretira kao umetnost izraza, prikazivanja i prisustva. Na slici *Objekt transformacija I* se razrađuje indeksni odnos dva različita strukturalna (kompoziciona) sistema slikarstva kao umetnosti:

- 1) ikoničkog znaka kojim se markira pikturalno polje i
- 2) monohromnog pikturalnog primarnog polja slike kao mesta (TU prisustva mesta).

Odnos dva različita sistema (izražajnog i reprezentativnog) sliku definiše kao pikturalni metadiskurs o slikarstvu kao umetnosti. Drugim rečima, Urkom indeksira one ontološke momente slikarstva koji pokazuju da je slikarstvo disciplina koja poseduje sopstvene (unutrašnje) moći da proizvodi sebe kao umetnost i kao istoriju umetnosti.

Kasniji Urkomov rad, iz osamdesetih godina, znam samo posredstvom dva primera slika *Jabuka* (1988) i slika-objekt *Bez naziva* (1991). Ova dva rada su remek dela koja u potpunosti reprezentuju optičku, umetničku i estetsku autonomiju anticipirajući ideju o mogućem preispitivanju, korigovanju i generisanju modernističkih ideala u postmodernoj epohi. Optička autonomija se zasniva na jasnoj-



Jabuka, akrilik i metalna boja na novinskom papiru, 1988.

materijalnoj-egzaktnej granici dela, egzistencije i sveta. U slučaju slike *Jabuka* to je konkretna kontura kruga ivice slike (oblik slike je kružni disk). Slika je svet po sebi i za sebe, slika je kondenzovani svet slikarstva koji se smešta između paradigmatiskih hijatusa modernizma i postmodernizma:

Znam tačno, to je bilo 1980. Tada sam počeo da slikam jedno veliko jaje, samo jedno veliko jaje na površini platna veličine preko dva metra. Želeo sam time da izbegnem sve stilove, sve orijentacije, sve tendencije. Tako sam radio neprekidno četiri-pet godina, do 1984-85. Zašto je to za mene bilo važno? Jaje ima svoj unapred predodređeni oblik. Kada imam nešto unapred predodređeno kao oblik mogu da se koncentrišem na proces slikanja, mogu da razmišljam o svakom kvadratnom santimetru slike, mogu da ostanem izvan znaka ali unutar fature, unutar postupka kako slika može da se uradi. Jaje kao predmet ništa mi ne znači, ono mi ne treba, ali mi treba forma, njena vizuelna vrednost. Posle sam, s istim ciljem, prešao na formu jabuke. Na tome sam radio dugo, u više navrata sam preslikavao površinu slike, menjao sam formu, tako da su moji prijatelji koji su pratili šta radim videli da jaje ili jabuka svaki put kada mi dođu u posetu izgledaju drugačije. Na kraju bi, po sredini slike, ostao samo jedan veliki potez, a bilo je i slika na kojima nema ni tog poteza. Zašto sam tako radio? Rekao sam sebi da neću da radim tada aktuelni postmodernizam, ali ne ni akademski modernizam. Ni u jednom ni u drugom nisam video izlaza. Nastojao sam da nađem put između ovih dveju orijentacija." (Moment br. 23-24)

U slučaju objekata-slike *Bez naziva* granica je kutija kojom je ograničen i izdvojen iz okolnog prostora, uslovno rečeno, gestualni slikarski trag. U oba slučaja: oblik slike ili zatvarajući objekt determinišu prostor dela koji je ograničen i zatvoren u odnosu na prostor u kome se delo smešta. Kontura slike zatvara prostor površine zida, a prostor kutije zatvara prostor dela u odnosu na prostor galerije:

Rad čini konstrukcija od drveta na koju je napeto platno, a to će biti postavljeno na zid, u visini oka, tako da se unutar pravilnog kvadratnog otvora te konstrukcije vidi potez izveden direktno na zidu galerije. Površina platna na drvenoj konstrukciji je jednobojna. U ovim radovima postoji jedan za mene novi element: s unutrašnje strane drvene konstrukcije, neke vrste rama, špahtlom je zagotovano platno koje prelazi preko tog rama. Potom je išmirglano, tako da se nanos materije jedva vidi. (Moment br. 23-24)

Kako u modernističkoj tradiciji formalna rešenja povlače i značenjske posledice, to kružna granična linija slike ili predmetno ograničavanje prostora gestualnog traga na zidu kutijom ukazuju na zatvoreni optički svet koji se može analogno uporediti sa konceptualno zatvorenim *tractatus* svetom iz ranijih konceptualnih radova. Umetnička autonomija se zasniva na činjenici da su u pitanju komadi realizovani u tradiciji modernističke autonomije dela, visokog estetizma i radikalne apstraktnosti. U pitanju su dela koja su apriorno umetnička dela i ništa drugo do optička umetnička dela.

Urkom pokazuje kako objektni, vizuelni i materijalni aspekti dela postaju indeksi i efekti kojima se optički karakter pojavljivanja i izgleda dela pojačava i precizira. Optički karakter pojavnosti i izgleda, odnosno, perceptivna (optička) situacija između dela i posmatrača je suštinsko svojstvo rada. Pri tome, optičko nije

samo dimenzija opažaja (čulne spoznaje), već i višeg kognitivnog procesiranja opaženog u registrima od retinalnog preko emocionalnog do intencionalnog i od intencionalnog do optičkog.

LITERATURA:

- *Drangularijum*, Galerija SKCa, Beograd, 1971.
- *Oktobar 72*, Galerija SKCa, Beograd, 1972.
- Gergelj Urkom, *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1973.
- Gergelj Urkom, *Urkom*, Galerija SKCa, Beograd, 1977.
- Jasna Tijardović "Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom" iz Marijan Susovski (pr), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- Gera Urkom, katalog, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1980.
- Gergelj Urkom, tekst (1973), iz *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 -Pojedinci, Grupe Pojave*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Bojana Pejić "Gergelj Urkom" iz "Aktuelno: oldtajmeri", Moment br. 15, Beograd, 1989.
- Jovan Čekić "Matrica novog reda: Detalj u radovima Gergelja Urkoma", Moment br. 23-24, Beograd, (1991) 1995.
- "Gergelj Urkom: Predviđam red novog reda" (sa Gergeljom Urkomom razgovarali Ješa Dengri i Jovan Čekić), Moment br. 23-24, Beograd, (1991) 1995.

GRIMASE OZNAČITELJA ERA MILIVOJEVIĆ

1. GRANICE JEZIKA - GRANICE SVETA

Era Milivojević konstituiše svoju želju u činu govora, performansa, crtanja, slikanja, otiskivanja, kretanja, uništavanja. On je govoreće, crtajuće, slikajuće, otiskujuće, krećuće, uništavajuće, ... biće. To biće je u najširem smislu delajuće (ali ne i proizvodeće) biće. Delanje mu omogućava da ispituje, izražava ili prikazuje realno pomoću simboličkog. Ozbiljnost Erinog lica dok govori ili radi, ozbiljnost koja može imati i osmeh i biti protkana humorom, deo je realnosti koja je homologna, ali ne i konzistentna, protežnosti egzistencije (a to je nesvesno). Snaga Erinog čina nije u tome što apsurdni gest izvodi kao ironijski čin provokacije, spektakla ili karikirajuće subverzije. Apsurdni gest izveden sa punom ozbiljnošću i doslovnošću po sebi

RED-REZ: TASMANIJSKA NEŽNA GAUR MASKA HAITSKA ČUBASTA MONARH MASKA ČATAMSKA BLISTAVA KVECAL MASKA CELEBESKA ČUDOVIŠNA DAKS MASKA AMERIČKA VILINSKA KAGU MASKA GRENLANDSKA LOVAČKA NILGAJ MASKA HIMALAJSKA GOLOGLAVA PATAS MASKA TIBETANSKA SMRTONOSNA IBIS MASKA PATAGONIJSKA VELIČANSTVENA UKARI MASKA KANADSKA KLJUNASTA BRADAN MASKA JAPANSKA SLANOVODA GIBON MASKA MEDITERANSKA ELEGANTNA KAJMAN MASKA ABRUCIJSKA PLJAČKAŠKA ADMIRAL MASKA VIKTORIJANSKA DŽINOVSKA GELADA MASKA AZIJSKA KRALJEVSKA SALAMANDER MASKA INDIJSKA DEVETOPOJASNA SIFAK MASKA NOVOGVINEJSKA SKERLETNA OKAPI MASKA ARKTIČKA VOJNIČKA TARPAN MASKA HAVAJSKA SMEĐOUHA VIKUNJA MASKA ATLANTSKA RUNASTA LEJZAN MASKA MALAJSKA BODLJIKAVA KONUR MASKA NUBIJSKA ŠIROKONOSNA OCELOT MASKA SIBIRSKA MIŠOLIKA BAZILSK MASKA GVADALUPSKA MONAŠKA KOLOBUS MASKA ABISINIJSKA MOČVARNA BANTENG MASKA ADEMIJSKA GLAVATA TVANAKO MASKA ZANZIBARSKA DUGOROGA TAKAHI MASKA MADAGASKARSKA PATKOKLJUNA KONDOR MASKA ANDSKA ČIPKASTA GAVIJAL MASKA SIMIJEVSKA NOĆNA ORKA MASKA FILIPINSKA SLATKOVODNA TAMARIN MASKA KINESKA VODENA MAKI MASKA AVANSKA MRAVINJA VARAN MASKA LABRADORSKA POLARNA EPIORNIS MASKA HARPIJSKA SMARAGDNA HOACIN MASKA GALAPAGOSKA KAMENJARSKA KARETA MASKA DORKASKA BELOGLAVA SERVAL MASKA ARABIJSKA POTKOVIČASTA ANAKONDA MASKA EVROPSKA PUSTINJSKA GVERIJA MASKA PAPUANSKA ROGATA MAGOT MASKA MANDŽURIJSKA ISKRIČAVA MADRIPORA MASKA KORZIKANSKA BODLJOREPA MORFO MASKA SEJŠELSKA PAPIRNA VALABO MASKA PIGMEJSKA DUGOGLAVA KAKAPO MASKA KAROLINŠKA KICOŠKA SOLENODON MASKA.

razumljivog čina apsolutna je drugost. Sa istom grimasom maske drugog (drugosti) Era je lepio ogledalo selotejpom, slagao novčiće od 1 dinara da bi dostigao visinu od 120 dinara ili jedne britanske funte, na bosu nogu stavljao starinske sličuge, komunicirao sa fotoaparatom, stajao na ivici kratera Vezuva i govorio o svojim političkim stavovima. Ako postoji poredak označitelja onda je on maska ozbiljnog lica.

Prikazivanje realnog simboličkim tiče se jezika i to jezika govora (pomicanja usnama) i nestabilnosti jezika performansa, ili komada/instalacije (jezika umetnosti). Granice jezika su granice sveta. Protežnost Erinog rada od kraja šezdesetih do danas je protežnost kolažiranja i montaže subjekta umetnosti (umetnika). Protežnost kolažiranja i montaže zaseca i povezuje dva prostora beogradske post-avangarde:

1) svet beogradskog konceptualizma koji je evoluirao iz neodade i reakcije na moduse autonomije umerenog, pre svega slikarskog, modernizma, i

2) svet beogradskog undergrounda koji je od burnih šezdesetih do danas egzistirao ezoterički i nevidljivo se poklapajući sa buđenjima i fantazmima, Era bi rekao, okupiranog grada.

Granice jezika i granice sveta u simboličkom prikazivanju ili pristupanju realnosti jesu: (a) granice umetničkog ekscesa koji nas vraća iza dela ka samom bitku umetničkog čina i (b) granice egzistencijalne drugosti u odnosu na građanski (ili boljševički kao građanski) modus života u i od umetnosti. Nije u pitanju ćelantovski arte-poveraški ili olivijanski transavangardistički nomadizam, već surovi nomadizam prelaženja nemogućeg prostora egzistencije na rubovima (umetničkih) imperija. Nomadizam *Skita*. Era ne odbacuje stilove, ne troši medije, odnosno u eklektičnoj igri ne preuzima reči slikovnog polja drugog, naprotiv, on uvek radi jedan te isti rad jedne te iste nomadske egzistencije umetnika u igri prelaženja i napuštanja teritorije. On danas, zato, nema dokumentaciju, dela iz mladosti i srednjeg doba, već samo neopipljivu i nedodirivu egzistenciju urbanog predanja (mita o pokretnoj mapi ili slici promena). Iza naznačenog urbanog uokvirenja ekscesa i drugosti naslućuje se mitski impuls zlatiborskih gena. Nije neophodno da drvo znanja ima samo jedno stablo. *Ne gledam ja samo tebe, gledaš i ti mene*. Nesvesno (mitski impuls) nije romantičarsko nesvesno (neokrnjena priroda) imaginativnog stvaranja. To nije mesto božanstva noći. Zlatibor (mesto porekla) kao i London (mesto bekstva) izvesne su homologije onome što se zbiva na 'razini' subjekta (Ere) beogradske postavangarde.

U jednom kratkom periodu 1971-73. Era je funkcionisao u okviru neformalne grupe šest autora okupljenih oko SKCa. Ishodišna pripadnost grupi je statusno označila njegov rad. Međutim, njegov rad nije tipičan za rad neformalne grupe, već je pre ekscesan i nekonzistentan matici skc-ovskog konceptualizma. Njegov medij je primarno on sam i to ne u smislu body-arta, već u smislu invertovanja egzistencije u umetnost i umetnosti u egzistenciju. U pitanju je pre artoovsko pozorište (maska, scena, grimasa, ozbiljnost, označitelj), nego košutovska propozicija i analitički sud invertovanja objekta u jezik i jezika u objekte. Jaka egocentrična nota preobražava različite konceptualističke moduse (metode analize, redukcije, formalizacije, teoretizacije ili ideologizacije) u ekspresiju čina i nužnosti egzistencije tog bića u umetnosti i od umetnosti. Neformalna grupa šest autora je u post-šezdeset-osmaškom okviru SKCa imala orol/karakter (novo)levičarske kritike sveta umetnosti i kulture (tragični i tužni *Oktobar 75*), naprotiv, Erin rad/život je pre anarhistički eksces

(umetničko ili intelektualno otpadništvo eruptivne drugosti) nego novo-levičarstvo (marksistički poduprta kritika usmerena ka umetnosti kao politici). Ako je neko i želeo da od konceptualizma uokvirenog SKCom napravi levičarski diskurs, Era je bio otpor 'transferu', otpor individualizma kolektivizmu, otpor anarhičnosti ideološkom poretku, otpor drugosti logocentrizmu, otpor gena u postajanju označiteljem prevlasti ideologije,... Dugo mi je trebalo da prividnu raspršenost (divergentnost) Erinih gestova, govora i predmeta razumem i da u prividu haosa otkrijem red. Otkriveni red nije kartezijanski red ustrojstva racionalnosti, već poredak označitelja slike promena:

SLIKA je priča prvog početka. Priča je slika drugog kraja SVESTI.

SLIKA PROMENA: UMETNOST DEMONSTRACIJE

VREME NE ISTINE I PROSTOR DOGAĐAJA

IDEJA IMENA I NESVEST LIČNOSTI

SISTEM TELA I ENERGIJA UZRASTA

KVALITET VAZDUHA I NEZNANJE REDA

PROCES RADA I LOGIKA BROJA

PROFESIJA SILE I GREŠKA I ZABLUDA

OSEĆAJ STVARNOSTI I OBIČAJ SPORAZUMEVANJA

SLIČNOST POLA I LIK MODELA

OBLIK LINIJE I NEPRECIZNOST CRTEŽA

TIPEKRANA CRNO-BELO I BOJA

POZADINA PREDSTAVE I PONAVLJANJE PREDSTAVE

ABNORMALNOST GLASA I PISMO ZVUKA

SUŠTINA JEZIKA I VEŠTINA GOVORA

TAČKA KRETANJA I ROD FOLKLORA

TEORIJA POREKLA I POREKLO TEORIJE

UZROK POSLEDICA I APSTRAKCIJA APSTRAKCIJE

U gotovo automatski strukturiranom/destrukturiranom tekstu ("Art E.. / Slika promena", 1989) propozicije rada, uokvirenja egzistencije u postajanju radom, izložene su kao punktuacije (parova) označitelja (mesta koje anticipira značenje egzistencije ali nije još značenje umetnosti).

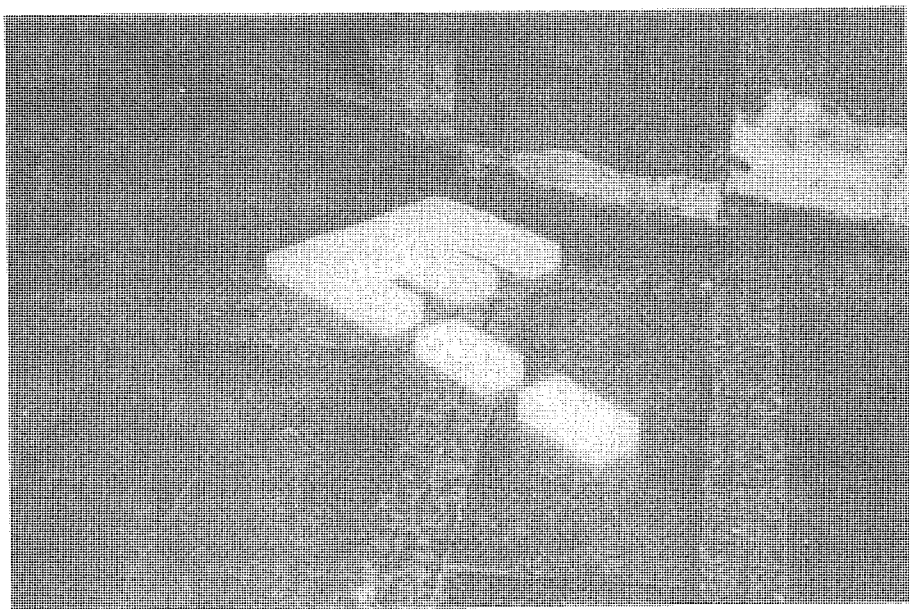
Nasuprot beogradskom undergroundu u kome hedonizam življenja popunjava diskontinuitete rada, Era izjednačava rad sa egzistencijom (važe i inverzije). Biti stalno u radu i kada ne-delaš: ni-delanje-ni-nedelanje i delanje-i-ne-delanje. Pokretanje označitelja, lavine označitelja. Razdvojivši delanje i produkovanje on je omogućio stalnost događaja. Istu težinu čina imaju i realizacije koloristički raskošnih paleta i destrukcije paleta prekrivanjem belom bojom površine palete u postajanju slikom. Po povratku iz Londona Era je nosio mali foto-aparat i snimao po ulici, na fudbalskom stadionu, po galerijama i muzejima... Sa malom-crnom-fotografskom-napravicom je komunicirao kao sa *malim bićem* (kućnim ljubimcem). Jednom prilikom pri otvaranju izložbe nadrealiste Nikole Vuča ostao je bez filma i to je pretvorio u tragediju. Drugom prilikom, na otvaranju izložbe srpske fotografije u Muzeju savremene umetnosti u šuplinu Kožarićeve crno-sferaste skulpture stavio je flašu piva da bi nastalu instalaciju snimio i time je izazvao uzbunu kod čuvara muzeja. Muzej koji izlaže avangardu uvek se mršti na avangardu - muzej želi dela avangarde, a avangarda je gest koji pokreće lavinu označitelja u iritiranju administratora. Stari Grci, pisao je Barthes osluškivali su

brujanje prirode, on je osluškivao brujanje jezika, a Era osluškuje brujanje označitelja. Iz mnoštva sitnica nastajale su hrpe fotografija, fragmentarnih slika koje ne govore mnogo po sebi i za sebe, ali zajedno ukazuju na dijalog stroja i čoveka, možda kućnog ljubimca (snimajuće naprave) i gledajućeg-krećućeg-delajućeg bića. U performansima Era koristi predmete svakodnevice. Kao što je Wittgenstein govorio, potrebno je termine filozofije 'biće', 'suštna', 'svet', svesti sa njihove metafizičke upotrebe na upotrebu u svakodnevnom govoru. U tom smislu Era izuzetne predmete sveta umetnosti svodi na obične predmete svakodnevice (klizaljka na bosoj nozi ili cipeli, novčići, posuđe, kockice leda, čak i sliku pokazuje/prikazuje kao paletu, a ne kao izuzetnu plohu slikarstva). U svođenju izuzetnih predmeta umetnosti na obične predmete svakodnevice, u delanju u umetnosti, vode ga tri umetnička impulsa:

1) konceptualistički impuls - performansi ili pojedinačni komadi imaju svoje mesto u široj jezičkoj igri strukturalnih i semantičkih aspekata diskursa u i o umetnosti, na primer, jezička igra nazvana *Slika promena*,

2) neodadaistički impuls - realizacija performansa ili komada nije medijski konzistentna, drugim rečima, temelji se na procedurama kolaža i montaže u stvaranju komada kao asamblaža ili performansa kao polidiskurzivne predstave i

3) pop-artistički impuls - performansi ili komadi nastaju kao spoj visoke umetnosti i aspekata popularne kulture, odnosno, diskurzivnosti visoke kulture integrisane u njegovo delo sprovode se kroz kanale diskursa (objekta) svakodnevice.



ARTE... akcija. instalacija, 1989.

Uvođenje popartističkog specifičnog aspekta posredstvom neodadaističke proceduralnosti u konceptualističke jezičke igre ukazuje se kao subverzija normalnih i autonomnih modernističkih diskurzivnosti (intuicija, produkcije i produkata) sveta umetnosti. U proceduralnom i istorijskom smislu Erin metod može da se uporedi sa ranim zenitističkim uvođenjima jezika svakodnevice u visoku retoriku pro ili post-parnasovske predratne modernističke poezije, odnosno, sa paradoksalnim Šejkinim dekonstrukcijama slika zamka i terasa (utopijskog i preterano idealizovanog slikarstva) u kasnim redukovanim slikama skladišta i dubrišta. Za razliku od zenitističkog ili Šejkinog proboja modernističke aure, koji su bili i ostali u granicama estetskog iskustva, Erin intertekstualni potez između pop-arta, neodade i konceptualizma je van-estetski, odnosno nastao je na realnim presecima egzistencijalnih i umetničkih fragmenata. Pristupajući realnom kroz fragmentacije simbolnog i diferencirajući simbolno različitih konteksta naš junak upisuje svoj beleg ("E..."). U ponavljanju E se ipak pokazuje kao ono što jeste: fragment označiteljskog lanca, sam označitelj (čista materijalnost oslobođena značenja i otvorena anticipaciji smisla).

2. TIPOLOGIJA RADA - BELEG ILI OZNAČITELJ

Postoji i ono što umetnik želi da njegov komad ili performans učine od njega. Erin beleg "E..." je *egomanijački* iskorak umetnika koji preobražava obeleženo svetovne i vansvetovne sfere u svoje delo, ali i označitelj, krajnja redukovana tačka u kojoj se prelamaju semantike nekoherentnog kolažirano-montažiranog polja njegovih dela. "E" je ono što predstavlja subjekt za drugi označitelj (ne za drugi subjekt). U tom smislu "E" stoji naspram drugih pojavnosti sveta (asfalta, svetlosti, stolica, žena, brda, muškaraca, pogleda na Botaničku baštu, kamenčića Vezuva, itd) i za njih prikazuje Eru. Dvosmislenost znaka proizlazi otuda što on predstavlja nešto za nekog (što predstavlja neko X za bilo koji ili određeni subjekt). Nedvosmislenost označitelja ("E" vremenom gubi dvosmislenost gubeći svoj *egomanijački* artistski primarni karakter) proizlazi otuda što on predstavlja označitelj za neki drugi označitelj. Ako se vratimo i rekonstruišemo puteve od belega do označitelja ("E...") tada dobijamo sledeći niz:

1) "E..." je u početku bio beleg ili možda žig, u semiotičkoj terminologiji znak, umetnika koji je širio ego-umetnika preobraćajući svetovno i vansvetovno u umetničko ("E" je iz potpisa "ERA"),

2) "E..." je bio samo beleg ili oznaka nastala evolucijom od znaka postajući ostatak ili trag vizuelnog gesta (nosilac znaka), i

3) danas je "E" označitelj, materijalnost kao što je i broj materijalnost ili trag brojanja, a ne slika sveta u znaku.

Hermeneutika kruženja od znaka do označitelja i, možda, od označitelja ka znaku povezana je sa dilemom "Sloboda ili život?". Lacan je pisao, ako on (reći ćemo umetnik) izabere slobodu gubi i slobodu i život, a ako izabere život oduzeta mu je sloboda u životu. Upravo "E..." kao znak ili "E..." kao označitelj uklješteni su između slobode umetnika da simbolički preobrazi svet u svoj posed i života koji jeste realno mesto smrti bića. Beuys je radio sa posmrtnim maskama vraćajući nas arhetipskom

mestu ukočenog lica koje više nikada neće biti lice grimase. Era radi sa maskama života (ako se život shvati kao slika promena) otkidajući označitelje od grimase, preobražavajući lice ozbiljnosti drame umetnosti u trag. Mnoštvo Erinih maski obrazuje nevidljivu pokretnu mapu otkinutih označitelja. Dok je Beuys tražio simboličko mesto smrti, Era traži mesto iza smrti i iza simboličkog - označitelj otkinut od lica maske koja je od lica.

Analiza Erinog rada se može izložiti kroz dve tipologije:

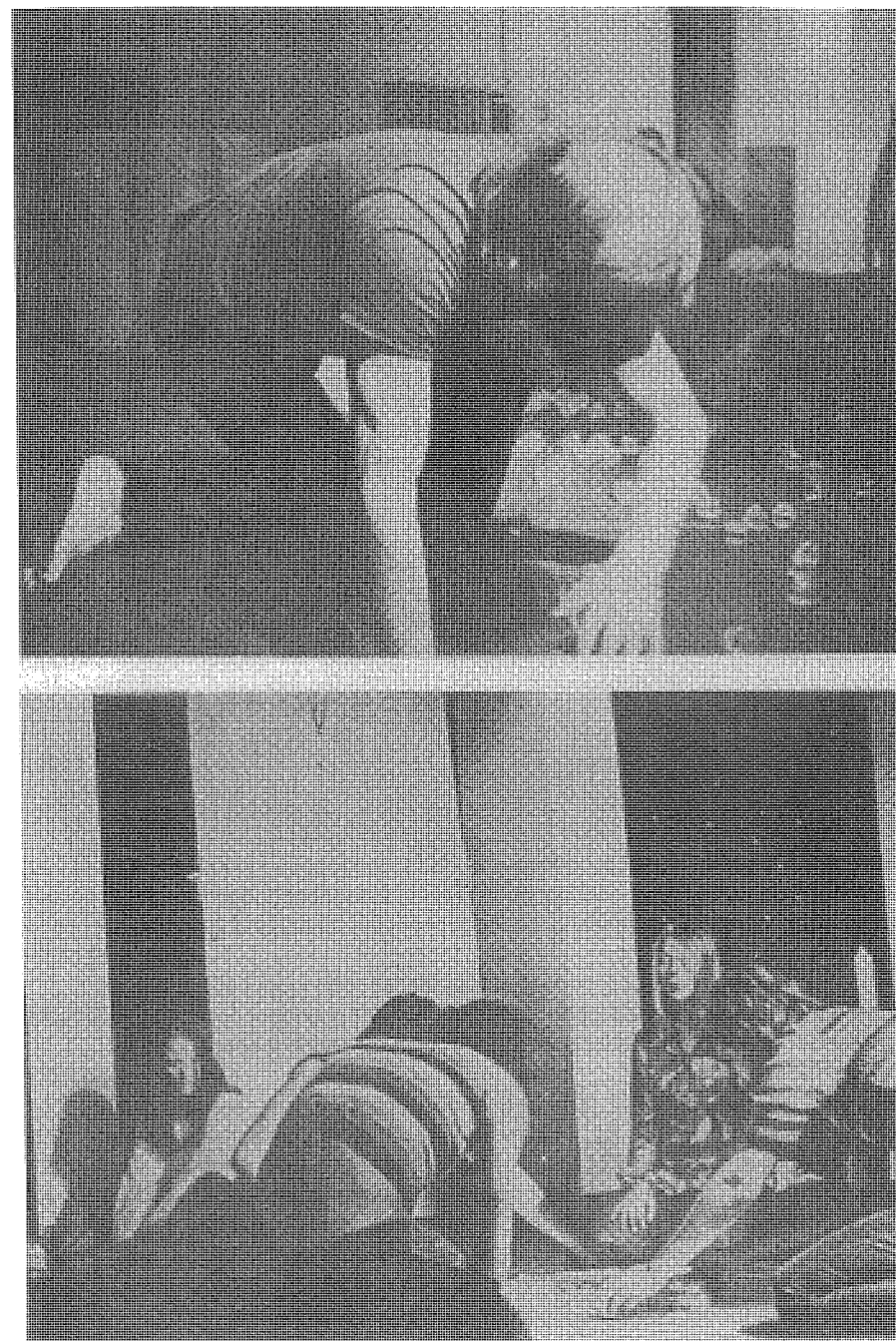
(I) fenomenološka tipologija

- 1) rad kao predmet,
- 2) rad kao situacija i
- 3) rad kao događaj;

(II) egzistencijalna tipologija

- 1) pravljenje,
- 2) delanje i
- 3) ni-delanje-ni-nedelanje.

Fenomenološka tipologija. Fenomen je ono što se pojavljuje i pojmovnost koja prati to pojavljivanje. Fenomenološka tipologija govori o tome kako se delo (ma šta ono bilo) pojavljuje pred okom, umom, emocijama, strahom, radošću... Rad kao predmet je slika, asamblaž-skulptura, instalacija, ambijent. Bitno je da je rad (bilo predmet ili instalacija) tek trenutno statička postavka koja u svakom trenu može postati tok označitelja (događaj). Premazivanje palete belom bojom i uzimanje frotaz-otiska sa palete. Na izložbi *Scene jezika* Era je na podu drvenim paralopipedima dimenzija i boje standardne opeke ispisao "E.". Jedne večeri je izveo performans tako što je drvene paralopipe iz rebusa "E." transformisao u liniju po kojoj je hodao, kada bi došao do kraja linije on je paralopipe premeštao ne stupajući na tlo. Na taj način je prešao put od galerije do zgrade SDK gde je na ulici ponovo ispisao svoj znak, zatim se vratio u galeriju istim putem gde je rekonstruisao polaznu instalaciju. Primeri pokazuju da je uravnoteženost predmeta ili instalacije uvek labilna, zamrznuta u datom trenutku, da bi u sledećem postala element egzistencijalne igre performansa. Razlika između predmeta i situacije je minimalna - predmet je koncentracija na komad, a situacija je širenje komada po podu, zidu, prostoru prostorije, itd. Na Šestom trijenalu je izveo podnu instalaciju koja je u okvirima konvencionalnog otvaranja izložbe ostala skrivena, ljudi su bili na njoj, a ne ispred nje. Oko i tabane su zamenile mesto, naočare i donovi su zamenili nje. Umetnost ne mora biti ispunjenje očekivanja. Sintetički gledano i predmet i instalacija su u funkciji događaja, indeksi su događaja. Ako se u recepciji Erinog rada zanemari podtekst potencijalnog događaja predmeti ili instalacije predmeta ne mogu biti percipirani, ostaju tek kvazi-Eriniradovi. Fenomenologija događaja, vremenskog odvijanja hodajućeg bića umetnosti je srce njegovog rada. Istorija Erinih događaja se odvija od post-hepeninga (dekonstrukcije teatarskog čina) ranih sedamdesetih godina, preko ritualizovanih performansa slike promena na kraju sedamdesetih i početkom osamdesetih, do jednačenja performansa i egzistencijalnog čina (jezika visoke kulture i jezika svakodnevice, svetog i profanog) u intertekstualnosti konstrukcije i dekonstrukcije na prelazu osamdesetih u devedesete godine.



Telesne ekspresije, akcija, 1973.

Egzistencijalna tipologija. Egzistencijalna tipologija je centralna. Ona govori o tome da nije delo bitno, već da je umetnik bitan. Delo postoji samo radi umetnika, delo je indeks koji ukazuje na čin ili mrežu činova umetnika (slikajućeg, igrajućeg, krećućeg, ispisujućeg ili snimajućeg bića). Egzistencijalni naglasak je:

1) rez u domenu individualne psihologije (subjekt je u središtu, izuzetni subjekt ekscesa je središte),

2) rez u okvirima psihologije kolektiviteta (izuzetna jedinka naspram bezoblične mase tragične svakodnevice poznog realsocijalizma ili aktuelnog postkomunizma), i

3) rez kroz telo političke ekonomije (čin naspram proizvoda, egzistencija TU bitka naspram potrošnje, egzistencijalizam naspram postkomunističkog kapitalizma, biheviorizam naspram fetišizma).

Prva instanca tipologije je umeće pravljenja (Grci su govorili tehne). To je moć da se topologija palete pred okom preobrazi u sliku ili gomila bezvrednih novčića u vertikalni modus kipa. Tehne (pravljenje) je, međutim, tek indeks od koga je Era krenuo, predistorija njegove biografije ili predistorija geneze svakog pojedinačnog rada. On polazi od toga da se rad može napraviti (on je slikar, skulptor) i odustaje od finalnog proizvoda (zato što je umetnik). Odustajanje od pravljenja je ishodište eksplikacije samog delanja. On izlaže samo (ogoljeno) delanje u socijalnom prostoru sveta umetnosti. Dvojstvo pravljenja i delanja se formalizuje, zenovski govoreći, kao ni-delanje-ni-nedelanje. Metafizika ni-delanja-ni-nedelanja je metafizika samog bića koje umetnost umetničkih dela transformiše u umetnost egzistencije bića. Korak od delanja u egzistenciju je posredovan shematizmima ni-delovanja-ni-nedelovanja. Erino delo je on sam u neodustajanju od umetnosti kao egzistencije. Reći da je Era delo Erine umetnosti ne znači ukazati baš na ovog Eru danas, juče ili možda sledeće godine, već na pokretnu mapu hipoteza o subjektima (subjektima Ere) koji su u ni-delanju-ni-nedelanju prelazili puteve i sekcije promenljive mape života (život može biti više od jednog života).

LITERATURA:

- (a)
- *Drangularijum*, Galerija SKCa, 1971.
 - *Primeri postobjektne umetnosti u Jugoslaviji 1968-1973*, Salon MSU, Beograd, 1973.
 - *Rasponi*, GSU, Zagreb, 1973.
 - *Nova umjetnička praksa*, GSU, Zagreb, 1978.
 - *Peti beogradski trijenale*, Beograd, 1977.
 - *Šesti beogradski trijenale*, Beograd, 1988.
 - *Scene jezika* knjiga I i II, ULUS, Beograd, 1989.
 - Napomena: Navedena literatura je okvirna. Većina podataka na koje se pozivam u tekstu pripadaju sećanjima ili usmenoj predaji.
- (b)
- Žak Lakan *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1984.
 - Jacques Lacan *Četiri temeljna principa psihoanalize*, Naprijed, Zagreb, 1986.
 - Ludwig Wittgenstein *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1987.
 - Roland Barthes "Brujanje jezika", Republika br. 1, Zagreb, 1985.

POLITIČKA UMETNOST - EKSCESI, DISKURSI I POKRETNE SLIKE, FRAGMENTI O RADU ZORANA POPOVIĆA

0. UVODNE TEZE

Delovanje Zorana Popovića predstavlja specifičan primer konceptualističkog nomadizma. Njegov rad je promenljiv, pre indeksan nego metajezičan, interaktivan i nomadski. Njegov rad je promenljiv, što znači da podrazumeva direktnu reakciju (odziv) na duh vremena i dominantne političke ideje. Rad je indeksan, što znači da nema logičan kontinualan razvoj, već se kreće od primera do primera, od indeksne lokacije u vremenu i prostoru do indeksne lokacije. Rad je interaktivan, što znači da je zasnovan kao odziv na umetničko, političko i duhovno okruženje i da izaziva reakcije, provocira moguće mikrosocijalne umetničko-ideološke reakcije. Rad je nomadski, zato što je umetnik poslednjih dvadesetak godina menjao postupke, koncepcije, ideale, ideologije, estetičke vrednosti, modele izražavanja i prikazivanja krećući se između različitih nivoa odluka u i o umetnosti. Popović je započeo rad u umetnosti krajem šezdesetih sa pop artistskim i neodadaističkim strategijama urbanog gesta i eksperimentalnog strukturalnog filma, da bi zatim radio sa elementima tautološke konceptualne umetnosti (*Aksiomi*, 1971-73), sredinom sedamdesetih je sproveo autokritiku konceptualne umetnosti i blisko njujorškom Art&Languageu zasnovao kritičko-politički rad u domenu umetnosti. Njegov politički postkonceptualni rad se odvijao kroz dve faze:

1) zasnivanje kritike sistema umetnosti i kulture u duhu postsituacionističkih i neomarksističkih analiza poznog kapitalizma i liberalnog socijalizma, i

2) realizacija dokumentarno interpretativne socijalne umetnosti kao kritike klasne svakodnevice.

Posle toga, tokom osamdesetih, nastupa radikalni prekid sa modusima konceptualne i postkonceptualne umetnosti, Popović razvija intimističku, eklektičku, fantazmatsku, erotsko-ikoničku i figurabilnu crtačku praksu. Erotski crteži nastaju u duhu individualnih mitologija i mogu se interpretirati kao auto-dekonstrukcije racionalnosti i meta-kritičnosti konceptualnog umetnika. Tokom osamdesetih erotske eklektične ikoničke teme su zadobijale maniristički karakter (u kompozicionim i gestualnim rešenjima), a u tematskom smislu su postale mitske, što je umetnika vodilo neokonzervativnim i nacionalnim idejama, kao i prekognicijskim iskustvima.

Komentar:

Popović je umetnik koji radi sa jakim idejama i moćnim fantazijama koje prodiru kroz označiteljsko telo ideologije i umetnosti. Metaforično govoreći, on radi sa šavovima i rubovima tkanja umetnosti i tkanja ideologije.

1. KONCEPTI ZORANA POPOVIĆA - OD GRUPE ŠESTORICE DO POLITIČKE UMETNOSTI

Rad Zorana Popovića kontekstualno egzistira u postavangardnom konceptualizmu i duhovnom i intelektualnom krugu postavangarde Studentskog kulturnog centra. U specifičnijem smislu njegovo delovanje se odvijalo u neformalnoj grupi šest autora (Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelj Urkom). Popovićev odnos prema grupi, kao mikroumetničkoj instituciji je bio ambivalentan i paradoksalan: istovremeno se javljao kao vodeća ličnost grupe (u jednom trenutku je pod uticajem levog kolektivismu projektovao ideju anonimnih saradnika) i kao osoba koja razara stabilnost i okvire grupe permanentnim nomadskim preusmeravanjima rada, uverenja i ponašanja.

Neformalna grupa šest autora je nastala paralelno sa konstituisanjem SKCa 1971, mada njena predistorija seže do studentskih dana. Paripović, Abramovićeva, Milivojević, Popović, Urkom i Todosijević su završili Fakultet likovnih umetnosti u Beogradu i njihov početni rad je iniciran razradom i razumevanjem transformacionog potencijala institucija slikarstva (iz slike, preko slike, protiv slike). Rasprava slike je implicirala problematizaciju slikarstva i kulturološkog okvira institucija slikarstva. Članovi grupe su različito reagovali na sistem umetnosti i zato su produkovali različite konceptualne prakse. Paripović je arbitarnosti označivalačkih modusa modernističkog slikarstva transformisao u smeru konstruktivnog, konceptualnog i meta medijskog postminimalističkog determinizma. Urkom je težio graničnim domenima pikturalno-plastičke prezentacije anticipirajući fenomenologiju mentalnog (iskorak iz perceptivnog u mentalno). Popović i Todosijević su razvijali nomadske strategije fleksibilnih i transfigurativnih subjekata umetnosti koji su delovali u ideološkim i aksiološkim mrežama funkcionalnih okvira umetnosti i neposredno okružujuće kulture. Abramovićeva i Milivojević su razvijali lični i egzistencijalno-bihevioristički model transformacije objekta umetnosti u međudogađaje umetnosti i života. U smislu naznačenih distinkcija rada i odziva na transformaciju objekta, subjekta i statusa umetnosti (od dela do sveta umetnosti) grupa šest autora je bila neformalna zajednica generacijski povezanih autora koji su inicijalni modus raskida sa dominantnom kulturom i umetnošću umerenog modernizma shvatili i doživeli kao vezivno (kontekstualno) uokvirenje. Neformalnu grupu šest autora pre treba shvatiti kao moguć svet umetnosti šest individualnosti, nego kao čvrstu i autonomno definisanu grupu. U tom smislu, Gergelj Urkom je zapisao: "Pogrešno je smatrati nas šestoro grupom koja radi na ostvarivanju nekog zajedničkog programa. Zajednička crta koja danas evidentno postoji, ukazuje na to da nismo ni formalni zbir ljudi potpuno različitih interesovanja. Nije nas zbližio isti stav prema umetnosti, pre bi se moglo reći

da je bliskost u gledištima nastala iz sličnih stavova prema životu." Drugim rečima, ukazuju se tri modusa definisanja neformalne grupe šest autora:

1) realni modus rada i života tokom studija i zatim formalizovan u otvoreni proto-grupni rad između 1971. i 1973. godine, koji se u kritici označava terminom konceptualna umetnost,

2) egzistencijalna bliskost i povezanost, pre u životnom nego u produktivnom smislu nakon 1973. godine, i

3) retrospektivne istorizacije koje pojedinačne sudbine i umetničke evolucije pripadnika grupe šest autora paradigmatki povezuju sa inicijalnom egzistencijom grupe između 1971 i 1973. godine rekonstruišući moguću istoriju beogradskog konceptualizma.

Serijska izložba i nastupa koja se odvijala između 1971. i 1974. godine ukazuje na tri paralelna procesa:

1) na emancipaciju subjekta od slikara do umetnika,

2) na razvijanje, prihvatanje i koncipiranje meta jezika umetnosti u okviru globalnih tada aktuelnih internacionalnih jezika, i

3) na ustanovljenje individualnih razlika i diferenciranih područja delovanja u okviru široko shvaćenog (postobjektnog) konceptualizma.

Izložba *Drangularijum* (juni 1971), na kojoj je izlagao veći broj autora, može se razumeti kao ishodišni gest: suočen je postdišanovski kriterijum ready madea (izlagani su neumetnički predmeti koje su umetnici izabrali kao reprezentate svog uobičajenog životnog-sveta-okružja) čime je transformisan indeks slikara (Stvaraoca) u indeks umetnika (producenta, autora, inteligentnog igrača jezičkih i životnih igara). Izložba *Drangularijum* je moment razgraničenja između neoavangarde i postavangarde. Jer, s jedne strane stoji gest postdišanovskog neoavangardnog umetnika, a sa druge strane, moć konceptualizacije prirode umetnosti postavangardnog umetnika. Nastupi u Grožnjanu u Galeriji T-70 (*Akcija T-71*, 1971) i na izložbama u SKCu *Objekti i projekti*, *Oktobar 71* (iz 1971) i na izložbi *Mladi umetnici i mladi kritičari 71* u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu (1972) ukazali su na pomak od postdišanovskog gesta ka konceptualističkim procedurama ustanovljenja projekta i mogućih realnih ili fikcijskih referentnih relacija između projekta i predmeta na koji se projekt odnosi. Projektom se može nazvati zamisao i njoj odgovarajuća shematizacija (model, plan, specifikacija, dokument) predmeta, situacije ili događaja. Ishodišni projekti su podrazumevali postojanje potencijalne i ostvarljive reference. Drugim rečima, umetnički rad je drugostepena ekstenzionalna struktura čija referenca jeste vizuelna pojavnost aktuelnog ili potencijalno ostvarljivog umetničkog dela. Izložbe *Oktobar 72* u SKCu i *Materijali 73* u Galeriji savremene umetnosti u Nišu sa četvoročasovnim nastupom na edinburškom festivalu (The Richard Demarco Gallery - Mellville College (Art Event)) 1973. godine predstavljaju već razvijenu fazu konceptualističke produkcije. Izložba šest autora održana proleća 1974. godine u Galeriji Kulturnog centra u Beogradu je imala retrospektivno sintetizujući karakter prezentujući individualne poetike i definisanu konceptualističku strategiju kao globalni okvir rada u umetnosti i sa umetnošću. Od 1973. godine Urkom živi u Londonu radeći na graničnom području slikarstva i konceptualnih meta-analiza vizuelne (pikturalne) percepcije i fenomenologije mentalnog. Todosijević i Popović su 1974. pod uticajem

njujorškog Art&Languagea izveli kritiku konceptualne umetnosti i svoj rad redefinisali na osnovama neomarksističke kritike kulture i umetnosti. Oni su tokom 1975. bili vodeći autori neformalne grupe ili pokreta *Oktobar 75*. Era Milivojević je delovao celu deceniju u međuprostorima umetnosti i života, generišući model *Slike promena* koja je početkom osamdesetih uobličena u celovit model konceptualnog biheviorističkog performansa i rada sa objektima (objekt u događaju jeste umetnost). Marina Abramović je radila u domenu bodyarta i performansa gradeći uspešnu karijeru i transformišući se od ekspresivnog individuuma koji radi sa psihofizičkim potencijalima i granicama ljudskog tela/duha u pro-šamanističkog tvorca/maga visoke umetnosti spektakla. Neša Paripović je od sredine sedamdesetih radio u domenu fotografije, filma i crteza koji su semantički ekvivalenti njegovom fotografskom i filmskom radu. Od 1975. postaje blizak Grupi 143, da bi od 1976. do 1980. godine delovao kao njen saradnik.

Da bi se razumela geneza Popovićevih tautološko-konceptualističkih procedura tokom ranih sedamdesetih pogledajmo tri karakteristična rešenja:

- 1) zamisao kancum arta,
- 2) zamisao strukturalne i serijalne fotografske i filmske realizacije i
- 3) zamisao pred-ideje.

Kancum art (kancelarijska umetnost) je termin koji je Popović upotrebio da bi označio postdišanoske umetničke radove načinjene od kancelarijskog materijala (spajalice okačene o kanap, crtež pisačom mašinom, kseroks kopije, zaheftan papir). Zamisao kancum arta se zasniva na:

- 1) modelu ready madea, pošto su preuzeti već postojeći predmeti iz okvira administrativnog birokratskog rada i
- 2) parodiranju izuzetnosti umetničkog čina i dela upotrebom trivijalnih neumetničkih predmeta.

Ideja kancum arta se može razumeti kao emancipacija od umetničkog stvaranja (od stvaranja ka upotrebi i označavanju), ali i kao kôdiranje kojim se lociraju trivijalni, urbani i potrošački proizvodi kao aspekti (komadi) umetnosti.

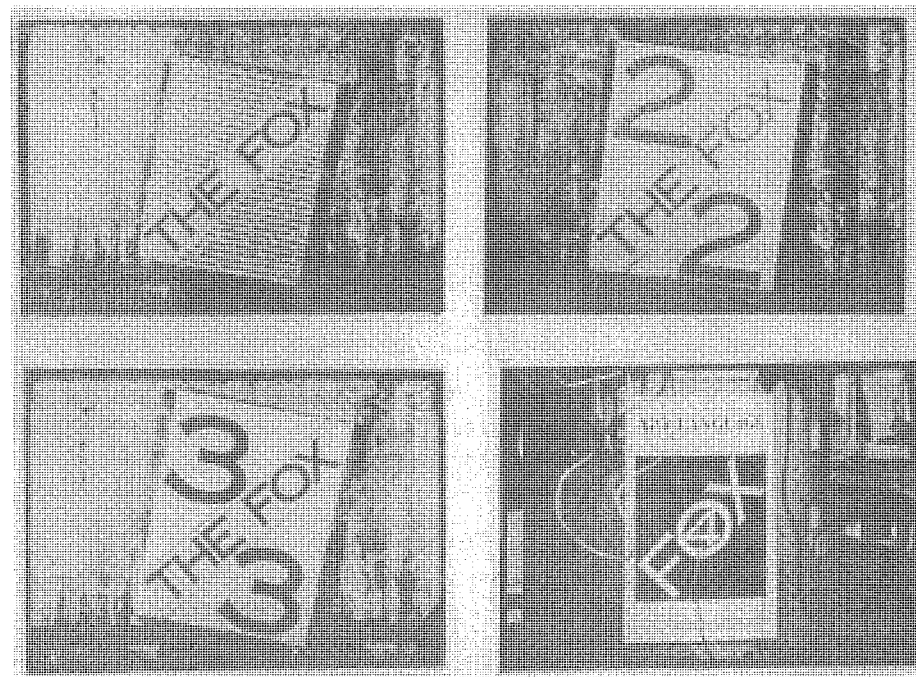
Fotografija kao umetnost je rad u mediju fotografije koji:

- 1) realizuju likovni umetnici proširujući domene vizuelnih istraživanja,
- 2) ispitujući likovno kroz fotografiju,
- 3) istražujući prirodu fotografije s gledišta likovnih umetnosti,
- 4) fotografski dokumentujući situacije i događaje procesualne umetnosti, land art instalacije, body art akcije, performanse, i
- 5) ostvarujući konceptualne zamisli i narativne fotografske predstave.

Fotografija kao umetnost ili fotografija umetnika se razlikuje od umetničke fotografije po tome što nema za cilj stvaranje estetskog vizuelnog ili likovnog fotografskog dela, već fotografiju koristi kao sredstvo za eksperimentisanje, istraživanje i dokumentovanje jezika, koncepta i prirode umetnosti. Film umetnika je filmsko umetničko delo koje realizuju likovni umetnici šireći domene vizuelnih istraživanja, ispitujući likovno kroz medij filma, istražujući prirodu filma s gledišta likovnih umetnosti i radeći u otvorenom polju različitih umetnosti, odnosno, dokumentujući procese, land art instalacije, body art akcije, performanse i konceptualne zamisli. Popović je fotografijom i filmom počeo da se bavi krajem šezdesetih uspostavljajući konceptualni

i interpretativni odnos između ta dva medija. Serija fotografija (*Glava/krug*, 1968) realizovana je kao koncept i projekt za film. Ono što film pokazuje kao kontinualnu fenomenološku situaciju (događaj), fotografije prezentuju kao serijalni i formalni poredak (koncept logike prikazivanja događaja). Serijalni poredak je struktura konačnog broja karakterističnih stanja procesa, na primer, okretanja glave. Formalni poredak je poredak koji nije zasnovan na iskustvu, fantaziji ili emociji, već na unapred smišljenom konceptu (pravilima realizacije). Izloženu shemu odnosa serijalnog i formalnog Popović je razradio u projektu *Aksiomi* (1971-73) koji je realizovan kao skup nacrtu bazičnih geometrijsko-strukturalnih odnosa, telesni performans umetnika i dokumentarni materijal kojim se povezuju koncept, vizuelna i telesna realizacija.

Termin pred-ideja su upotrebili konceptualni umetnici Gergelj Urkom i Zoran Popović da označe ulogu namera i zamisli umetnika u stvaranju umetničkog dela. Umetničko delo nije određeno samo vizuelnom pojavnošću i izgledom, već pre svega, konceptom koji mu prethodi i koji ga određuje u fazama stvaranja, prezentacije i recepcije. Urkomovi radovi zasnovani na upotrebi fotokopir aparata (*Šest minuta rada časovnika*, 1971) i *Strukturalna shema dva lista čiste bele hartije*, 1972-73) nisu umetničko delo po svojim likovnim aspektima, već po nameri umetnika da rad mašine (sata, kseroksa) i svojstva kopije upotrebi u mentalnoj vežbi. Ideja koja prethodi delu određuje delo i iščitava se iz dela. Popović ukazuje da je pred-ideja suštinski aspekt



Borba u Njujorku, fotografija, 1976.

definisanja umetnosti i zato pred-ideju izdvaja iz procesa realizacije i prezentacije likovnog dela definišući je kao samo umetničko delo (*Stanje kao pre-ideja*, 1973). Po Popoviću suviše je verovati da bilo koji umetnički čin može da obuhvati bitne aspekte sveta, realnost sveta je strana umetničkom delu i zato se umetnik usredsređuje na misaone procese konceptualizacije jezika umetnosti.

2. POLITIČKA UMETNOST

Politička umetnost je naziv za svaku umetničku delatnost koja je povezana sa smislom, funkcijama, tematizacijama i institucionalnim aspektima politike u teorijskom i praktičnom smislu. Širi pojam političke umetnosti označava veze politike i angažovane umetnosti tokom XX veka u socijalnom realizmu, socijalističkom realizmu, fašističkoj umetnosti, nacionalsocijalističkoj umetnosti, odnosno, u avangardnim, neoavangardnim i postavangardnim pokretima i grupama (futurizmu, dadaizmu, konstruktivizmu, nadrealizmu, fluksusu, novim tendencijama, situacionizmu, šezdesetosmaškim alternativnim pokretima mladih, postkonceptualnoj umetnosti, strukturalističkom slikarstvu, retrogardi, neokonceptualizmu, soc artu i perestrojka umetnosti). Politička umetnost u užem smislu označava maoističku revolucionarnu teoriju francuskih (post)strukturalističkih teoretičara i slikara okupljenih oko časopisa *Tel Quel* i *Slikarstvo - teorijske sveske*, kao i kritičke analitičko-marksističke teorije Art&Languagea i postkonceptualne umetnosti (delovanje grupe Oktobar 75 u Beogradu, grupe šest umetnika iz Zagreba).

Uže određenje političke umetnosti označava pokušaje umetnika da na osnovu jakih teorijskih modela (strukturalizma, poststrukturalizma, analitičke filozofije jezika i kritičkog marksizma) izvedu ideološku analizu jezika umetnosti (jezika o umetnosti, jezika kojim se služi svet umetnosti, jezika kojim se stvaraju umetnička dela, jezika kojim kultura i društvo transformišu umetničke vrednosti u vrednosti kulture i društva, odnosno, ideologije). Ideološka analiza i ideologizacija jezika umetnosti je nastala na kulturološkoj osnovi šezdesetosmaškog levičarskog radikalizma, tj. na uverenjima da politizacija specijalističkih jezika kulture dovodi do kritičke problematizacije i revolucionarnog preobražaja modernističke kulture i njenih idealizacija autonomije umetnosti i političke neutralnosti. Umetnička teorijska politizacija je imala za cilj da razotkrije skrivene mehanizme moći modernističke kulture i umetnosti. Između poststrukturalističke teorije slikarstva i analitičko-marksističke postkonceptualne umetnosti postoje razlike:

a) poststrukturalistička ideologizacija jezika umetnosti je izvedena semiološkim i dekonstruktivnim analizama metafizike slikarstva kroz uporišta u Althusserovoj strukturalističkoj i marksističkoj teoriji društva i maoističkoj revolucionarnoj retorici, a konkretno je izvedena uvođenjem termina klasne borbe u rasprave statusa umetničkog dela i slikarstva u zapadnoj kulturi visokog modernizma, a

b) analitičko-marksistička postkonceptualna umetnost Art&Languagea se zasniva na subverzivnoj kritici ideoloških institucionalnih mehanizama sveta umetnosti i kulture (njujorški Art&Language) i na teorijskoj (indeksnoj) analizi oblika prikazivanja u funkciji ideoloških pretpostavki i modela posredstvom intertekstualnog

povezivanja metoda kritičke teorije frankfurtskog kruga i logičkih analiza jezika sveta umetnosti.

Politička umetnost šezdesetih i sedamdesetih godina se ostvarila i u individualnim radovima:

1) Joseph Beuys je povezao marksističke novolevičarske strategije sa antropozofskim ekonomskim učenjima i alternativnim i ekološkim projektima mladih u kompleksan projekt socijalne skulpture,

2) Victor Burgin je na osnovama poststrukturalističke semiologije, lakovske psihoanalize i dekonstrukcije razradio kritiku modela prikazivanja u fotografiji anticipirajući temeljne pretpostavke postmodernizma (neokonceptualizma),

3) nemačko-američki umetnik Hans Haacke je rad zasnovao kao praktičnu strategiju istraživanja malverzacija i skrivenih ideoloških mehanizama sveta kulture i umetnosti,

4) pojedini članovi novosadskih grupa Kôd, Januar i Februar (Slavko Bogdanović, Miroslav Mandić) uspostavili su anarhistički i novolevičarski pristup kako u društvenoj provokaciji, tako i u teorijskoj interpretaciji mehanizama delovanja realsocijalističke kulture,

Politička umetnost u realsocijalističkom društvu ima specifičan i paradoksalan položaj. Popovićev rad je kao prošiveni bod (pont de caption) pokazao svu njenu složenost i paradoksalnost, moć i nemoć. Realsocijalistička društva, pa i jugoslovensko samoupravno društvo, zasnovana su na uverenjima, projektima i institucijama revolucionarne borbe. S druge strane, uverenja i vrednosti revolucionarne borbe i kritičkog pristupa društvu su u postrevolucionarnom periodu, posle rezolucije Informbiroa, pomereni u domen apstraktnih ideala. Na mestu angažovane, političke i revolucionarne umetnosti socijalističkog realizma država je podržavala umerene modernističke tendencije koje su zadovoljavale estetsko-umetničke potrebe nove socijalističke političke i tehno-birokratije. Deklarativno umetnost je bila socijalistička i u službi radničke klase i revolucije, a realno bila je estetski autonomna u onoj meri u kojoj nije ulazila u umetnički provokativni eksperiment ili u intertekstualne rasprave umetnosti, kulture i društva. Drugim rečima, nije bila moguća ni kao visoko estetizovana formalna modernistička umetnost, a ni kao postavangardna kritičko teorijska praksa. Likovni program Studentskog kulturnog centra je u to vreme bio specifičan, eksperimentalan i izolovan prostor, različit od beogradske umereno modernističke kulture. Zoran Popović i istoričarka umetnosti Jasna Tijardović su tokom 1974. boravili u Njujorku gde su napravili direktan kontakt sa američkim delom grupe Art&Language, kao i sa drugim alternativnim, kritičkim i ekscesnim umetničkim grupama i frakcijama. Njihov kontakt i veza koju su uspostavili sa Art&Languageom i časopisom *The Fox* bila je osnova za autokritiku konceptualne umetnosti i postavangardnih eksperimenata u Beogradu. Radikalni autokritički zahvat sprovedli su Zoran Popović i Dragoljub Raša Todosijević. Razmišljanja i rasprave Jasne Tijardović kretale su se u rasponu od nove leve do feminističke umetnosti. I tu i tada se desio temeljni raskol beogradskog konceptualizma. Nastale su u prvom momentu dve strane, a zatim je nastala i treća. Postavangardna konceptualistička avangarda se prvo pocepala na levo i desno krilo ili preciznije, na angažovano političko i formalističko-analitičko krilo. Angažovano politički umetnici i kritičari (Popović,

Todosijević, Đorđević, Jasna Tijardović, Dunja Blažević) smatrali su da umetnički rad treba da se razvija kao kritička i subverzivna praksa u prostoru između umetnosti, kulture i politike. Svoj rad su videli kao klasno determinisanu praksu u tradiciji levih revolucionarnih tendencija. Popović i Todosijević kao vodeće umetničke ličnosti diktirali su svoje interpretacije leve kritičke umetnosti. Za Popovića leva kritička umetnost je bila radikalna, ekstremna i ne nužno partijska aktivnost provokacije i kritike odnosa baze i nadgradnje u umetnosti, kulturi i društvu. Popović je skup nepreciznih i nedovoljno artikulisanih kritičkih i levičarskih ideja doveo do ekstremnog bihevioralnog stava. On je, ako se retrospektivno rekonstruiše njegov tadašnji rad, svoje ponašanje (skup uverenja, govornih akata i oblika komunikacije) zasnovao kao intelektualni ready made. Umesto predmeta njegovi ready madei su bili levičarske ideje (situacionizam, nova levica, kritička i subverzivna praksa). Takva vrsta rada je bila negativno usmerena i ka formalističkom analitičkom radu kao nerevolucionarnom i ka oficijelnom umereno modernističkom radu realsocijalističkih umetnika. Za razliku od Popovića, Todosijević je politički i kritički impuls sproveo kroz ironijske, parodijske i postdadaističke forme subverzije specifičnih kôdova, vrednosti i značenja beogradske umereno modernističke kulture.



Borba u Njujorku, fotografija, 1976.

Druga strana, a ja sam tada bio upravo na drugoj analitičkoj strani konceptualizma, zalagala se za radikalnu autonomiju umetnosti, neutilitarnost, nepartijnost, epistemološko istraživanje jezika umetnosti, etičko (a ne političko) i intertekstualnost (ne aktivizam već teorijski intertekstualizam). Treća strana je nastala iz političko-kritičkog konceptualističkog krila unutrašnjim sukobom između ne-partijskih koncepata umetnika i partijskih institucionalnih interesa koje je zastupala istoričarka umetnosti Dunja Blažević. Pokazalo se, još jednom, da leva kritička i politička umetnost može biti tolerisana od komunističke partije ili njenih reprezenata sve dok ostvaruje barem prividnu apologiju ideologiji i ideološkim institucijama. Kada se pokaže da te apologije nema ili da nije dovoljna dolazi do sukoba koji se može opisati starom *boljševičkom alegorijom* o sukobu onih koji su za permanentnu revoluciju i onih koji su za dovršenje revolucije i institucionalno utvrđivanje stečenih revolucionarnih dobitaka.

U takvoj duhovnoj klimi Popović je realizovao niz političkih radova među kojima se izdvajaju tekstovi "Za samoupravnu umetnost" (1975) i "Beleška o umetnosti u Jugoslaviji" (objavljen u časopisu *The Fox* no. 1), konceptualno istraživanje cenzure i samo-cenzure u samoupravnoj realsocijalističkoj kulturi *Sažeta istorija moderne umetnosti* (1975), filmovi *Bez naziva* i *Borba u Njujorku* (1976), kao i serija soc-realističkih indeksnih dokumentarnih izložbi posvećenih rekonstrukciji radničke svakodnevice (*Radnik tipomašinst Miodrag Popović o životu, o radu, o slobodnom vremenu*, 1977).

Film *Bez naziva* (16mm, c/b, zvučni, 24fps, 27min, kamera Slobodan Šijan) reprezentuje kritičke, levičarske i političke ideje beogradske i zagrebačke konceptualističke postavangarde. Globalne kritičke pozicije, koje karakterišu levu opciju, eksplicitno izriče Popović u dužem monologu: "Čini da moj rad bude eksplicitniji u društvenom sadržaju. Ne želim da tupo reprodukujem estetske umetničke objekte. Stoga predlažem rad na socijalnoj umetnosti kao nečemu što je po definiciji suprotno od umetnosti radi umetnosti, kao i od oficijelne takozvane angažovane umetnosti, to jest od svake vrste soc-realizma koji je po pravilu nametnut od države, a koji je u stvari odvratna apologetska umetnost.

1) To znači: za principijelnu kritiku neupitnog formalizma umetnosti, to jest umetnosti radi umetnosti, koja u posebnim uslovima prerasta u policajca čuvara kulturnog konformizma, pa tako i prevaziđenih društvenih odnosa.

2) To znači: za principijelnu kritiku društvenih snaga koje otuđeno vladaju, to jest zloupotrebljavaju svoje pozicije vlasti tako što administrativno i dogamatski propisuju pravila kako umetnost mora da izgleda i šta je to umetnost."

3. BORBA U NJUJORKU

Film *Borba u Njujorku* (16mm, c/b, 24fps, 60min, kamera: Howard Shamest) snimljen je u Njujorku 1976. godine. Film dokumentarno prezentuje rad, dešavanja i sukobe unutar njujorške leve konceptualističke i umetničke postavangarde. Ukratko, govori se o prerastanju engleske konceptualističke grupe Art&Language u internacionalni (interkontinentalni umetničko-politički) pokret, o delovanju američke

političke i umetničke skupine *Susret umetnika za kulturnu promenu* (Artists meeting for cultural change) i manjih grupacija anarhističkog, feminističkog i političkog usmerenja. Prezentovan je rad značajnih aktera njujorške scene kao što su Joseph Kosuth, Ian Burn, Mel Ramsden, Michael Corris, Andrew Menard, Jil Breakston, Sarah Charlesworth, Carole Conde, Karl Beveridge, Mayo Thompson, Christine Kozlov, itd.

Ukratko o grupi Art&Language. Art&Language je grupa umetnika i teoretičara osnovana 1968. godine u Koventriju u Engleskoj. *Fondacija Art&Language Press* je osnovana iste godine, a prvi broj časopisa *Art-Language* je objavljen maja 1969. Grupu su osnovali Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin i Harold Hurrell. Kasnije su se priključili istoričar umetnosti Charles Harrison i vodeći njujorški konceptualni umetnik Joseph Kosuth. Sa radom Art&Languagea je bio povezan:

1) rad grupe *Društva za teorijsku analizu i umetnost* (The Society for Theoretical Art and Analyses) iz Njujorka u kome su sarađivali Ian Burn, Mel Ramsden i Rodger Cutfort, i

2) niz studenata sa umetničke škole u Koventriju, a David Rushton i Philipe Pilkington su izdavali časopis *Analitička umetnost* (*Analytical art*).

Oblici delovanja Art&Languagea su bili različiti: grupa umetnika, izdavačka zajednica, institut, kompanija, fondacija, umetničko politički pokret i zajednica dva slikara. U



Borba u Njujorku, fotografija, 1976.

periodu od 1966. do 1974. članovi grupe su individualno ili zajednički razvijali pristup karakterističan za analitičku konceptualnu umetnost, polazeći od kritičke teorije engleske analitičke filozofije. Između 1972. i 1974. godine središnji problem rada Art&Languagea je bio diskurzivni prostor razgovora, rasprava i polemika saradnika grupe i publike, odnosno, rasprava ideologija, estetike i diskursa modernističkih umetničkih škola. Formalni model dijaloških pozicija sagovornika i načina uzajamnog učenja bio je izložen u obliku indeksa i mape. Sredinom sedamdesetih godina većina članova grupe je usmerena na rasprave ideološkog govora i pisma sveta umetnosti i kulture. Oni su delovali u domenu političke umetnosti. Raspravu ideoloških okvira umetnosti i kulture povezali su sa marksističkom filozofijom: istorijskim materijalizmom, teorijom realizma, kritičkom teorijom frankfurtske škole, maoizmom, novom levicom. Uticaj njujorškog dela grupe postaje oko 1975. značajan po aktivizmu i broju članova. Delovanje je bilo na granici teorijskog promišljanja ideologije i političkih akcija. Pisali su kritičke tekstove o galerijskom sistemu i sistemu institucija kulture, objavljivali su proglase i pozivali na bojkot institucija sistema umetnosti. U njujorškom delu grupe ubrzo je došlo do stvaranja niza međusobno suprotstavljenih frakcija: grupa oko časopisa *Lisica* (*The Fox*), *Internacionalno - lokalno* (*International-Local*), *Ni ovo ni ono* (*Red Herring* - napomena: fraza označava lažni, ali napeti, zaplet u Hitchcockovim filmovima), itd. Levu kritičku postavangardu koja je delovala u kontekstu Art&Languagea karakterisala je temeljna protivurečnost između engleskog dela grupe (jak formalno logički i indeksni pristup povezan sa britanskim tradicionalnim levičarskim interesovanjima za status i ulogu radničke klase) i njujorškog dela grupe (heterogeni pristup u rasponu od interesovanja za visoku umetnost preko socijalno-sindikalnog povezivanja i protesta umetnika do egzotičnih urbanih svetova kao što su njujorške feministkinje ili maoisti sa Manhetena).

Popovićev film je dokumentarno registrovao (indeksirao) jedan od ključnih trenutaka poznomodernističke njujorške umetničke scene. To je bio poslednji talas konceptualističke i političke umetnosti kao reakcije na dogme visokog građanskog i u umetničkom smislu autonomnog modernizma. To je trenutak vrhunca i kolapsa teorijsko-kritičkog razumevanja društva iz konteksta umetnosti posle koga će nastupiti nova i asimetrična epoha eklektične, ekstatičke, mimikrijske i nepolitičke umetnosti ekspresionističkog postmodernizma.

UTOPIJU će u sledećim godinama zameniti ATOPIJA.

LITERATURA:

(a)

- *Drangularijum*, Galerija SKCa, Beograd, 1971.
- *Oktobar 72*, Galerija SKCa, Beograd, 1972.
- Ješa Denegri "Zoran Popović - Postavka o pred-ideji", *Novine* br. 45, Galerija SC, Zagreb, 1973.
- Zoran Popović "Moja umetnost", *Moment* br. 4, Studentski kulturni centar, Beograd, 1974.
- *Oktobar 75*, Galerija SKCa, Beograd, 1975.
- Zoran Popović, Jasna Tijardović "A Note on Art in Yugoslavia", *The Fox* vol. 1 no. 1, New York, 1975.
- Zoran Popović "Borba u New Yorku", *Umetnost* br. 52-53, Beograd, 1977.
- Zoran Popović *Borba u Njujorku*, CEFFT, Zagreb, 1977.
- Zoran Popović *Bez naziva*, CEFFT, Zagreb, 1978.
- Ješa Denegri "Problemi umjetničke prakse posljednjeg decenija" iz *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- Ješa Denegri "Zoran Popović", *Umetnost* br. 65, Beograd, 1979.
- Zoran Popović *Axiomi 1971-1973*, Galerija SKCa, Beograd, 1983.
- Zoran Popović "Strogo kontrolisane predstave", intervju, *Moment* br.14, Beograd, 1989.

(b)

- Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses" iz *Lenin and Philosophy and Other Essays*, New Left Books, London, 1971.
- Časopis *The FOX* no. 1-3, New York, 1975-76.
- Francis Frascina, Charles Harison (pr) *Modern Art and Modernism -A Critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986.
- Charles Harrison *Essays on Art&Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1991.
- Mikel Dufren *Umjetnost i politika*, Svjetlost, Sarajevo, 1982.

PRAG JEZIKA NEŠA PARIPOVIĆ

Nazvati slike, crteže, tekstove, fotografije, filmove i video radove Neše Paripovića paraikoničkim znači tretirati ih kao specifičnu klasu ikoničkih vizuelnih znakova ili njihovih struktura. Pravi ikonički znak je znak koji denotira svoj objekt tako što ga pokazuje i prikazuje, odnosno, između ikoničkog znaka i reference postoji relacija vizuelne sličnosti. Crtež kamena je ikonički znak kamena zato što denotira kamen vizuelnom sličnošću (vizuelnom sličnošću, a ne predmetnom podudarnošću). Paraikonički znak deluje kao apstraktna vizuelna struktura, on ne referira predmetima, situacijama ili događajima sveta, već artificijelnim kulturološkim tvorevinama koje pokazuje i prikazuje na osnovu svoje vizuelne, semantičke ili pragmatičke sličnosti. Pravi paraikonički znak kamena nije znak koji prikazuje realni kamen sveta, već znak (crtež, fotografija) koji pokazuje, prikazuje i denotira ikoničke i simboličke pikturalne reprezentacije kamena u slikarstvu. Ikonički znak kamena ima nešto zajedničko sa pitanjima istine (istine u prirodi), a paraikonički znak ima nešto sa pitanjima istine u slikarstvu. Kako su Paripovićeve radovi drugostepeni (meta) vizuelni diskursi o slikarstvu i slikarstvu kao umetnosti oni su konstituisani specifičnim znacima i znakovnim strukturama čija su referenca druga umetnička dela, bitna svojstva umetničkih dela, aspekti slikarstva, ontologije slikarstva kao umetnosti, priroda umetnosti, vizuelne transfiguracije sveta umetnosti i kulture. U deridijanskom smislu paraikonički karakter Paripovićevih slika, crteža, tekstova, fotografija, filmova i video radova je definisan shematikom odslikavanja postojećih mimezisa sveta umetnosti. U zapadnoj tradiciji se o mimezisu govori kao o odslikavanju sveta (spoljašnjeg sveta prirode) u umetničkom delu, a u deridijanskoj tradiciji se o mimezisu govori kao o odslikavanju sveta umetnosti i kulture u umetničkom delu.

Zadržaćemo se na primerima tekstualne paraikoničke prakse koju je Neša Paripović razvijao između 1971. i 1980. godine.

2. TEKSTOVI NEŠE PARIPOVIĆA

2.1. Dijalektika OBRTA: u tekst i iz teksta

U klasičnim teorijama modusi prikazivanja su definisani u okvirima zatvorenih i celovitih epistemoloških prostora umetnosti. Drugim rečima, nema komunikacije ili razmene između definisanih epistemologija, a ako do razmene i dođe, tada se transformišu kako predmet (referenca) rasprave, tako i načini ustanovljenja

(davanja) referenci u mogućem epistemološkom prostoru. Ustanovljavajući paraikoničku teoriju reprezentacija (teoriju prikazivanja prikazanog i prikazivanja generičkih puteva prikazivanja) konstruišemo modele otvorenih i necelovitih epistemoloških prostora umetnosti koji postoje samo u onom smislu u kome ustanovljavaju referentne relacije ka drugim umetničkim delima, paradigmatima umetnosti, istoriji umetnosti ili interslikovno-tekstualnim odnošenjima u svetovima umetnosti. Rad umetnika, a sada već govorimo o Neši Paripoviću, traganje je, pronalaženje i konstruisanje privilegovanih prolaza do same umetnosti. Preći prag - to je centralno pitanje nestabilnih i otvorenih epistemologija prostora umetnosti nakon konceptualizma. Paripović je čin prelaženja praga izveo u različitim epistemološkim pod-prostorima umetnosti od slikarstva preko crteža, fotografije, filma, videa i skulpture do teksta. Rad sa vizuelnim (meta) diskursima o slikarstvu je rad sa jezikom u mnogostrukosti transformacija pojavnosti poretka koji nazivamo *jezik*. Ali, jezik u crtežu, fotografiji, filmu, videu ili skulpturi je uvek uslovno shvaćeni jezik (možda samo metafora jezika). Ulazi u jezik iz fotografije, crteža, filma, videa ili skulpture nisu privilegovani ulazi - jedini privilegovani prag jezika jeste jezik književnosti (diskurzivne tekstualnosti). Književnost je privilegovani ulaz u pisanje. Ona je prag jezika i za nauku, filozofiju, politiku, psihoanalizu i umetnost.

Paripovićovo interesovanje za tekst (pisanje) datira od prvih iskoraka iz slikarstva (izaći iz domena slikarstva da bi se govorilo o moćima slikarstva). Prvi tekstovi su bili ready madei (iz 1971, 1974). Tekst "13-1-1973" (1973) je primer strukturalnog (parakonstruktivističkog teksta) zasnovanog na brojevima. Tekst je u korespondenciji sa strukturalnim crtežima brojeva. Zatim je sledio rad sa tekstom kao konstituentom kompleksnijeg projekata, na primer, tekst "Izveštaj o kretanju za 25.10. 1976. god.". Tekst je medijski upotrebljen kao alternativa fotografskom i filmskom dokumentarnom radu. Zamisao "Dosijea" je realizovana kao foto-dosije, film-dosije, tekst-dosije. U radovima *Primeri analitičke skulpture* (1978) i *Plakat - poruke* (1979) tekst se paralelno izlaže fotografijama i plakatu kao diskurs višeg reda koji govori o pravilima, zamislama, ciljevima, strukturi i vrednostima samog rada. U tom kontekstu: (a) slikarstvo (slikar u slikarstvu) je jezik prvog reda, (b) fotografski vizuelni metadiskurs o slikarstvu je metajezik drugog reda i (c) tekst (diskurzivni metajezik) je metajezik trećeg reda. Ovim tekstovima Paripović je realizovao tipične tekstove poznate konceptualne umetnosti, što ga je odvelo pisanju steitmenta (1976, 1977, 1978.). Tekst "Odlomak iz knjige snimanja filma *Dve palme na otoku sreće*" (1976) ključni je tekst (prošiveni bod) i u punom smislu reči potpada pod deridijansku kvalifikaciju prelaska praga jezika. Kasniji crtani tekstovi, realizovani na grafikama *Potpis* (1976), *Intervencija* (1976), *Kalendar* (1977), *Autori* (1977), *Autoportreti* (1978), *24.XI 1979* (1979), *Tekst* (1979), *Potpis (levom rukom)* (1980), *Pejzaži* (1980) su fragmentarna ponavljanja prekoračenja iz crteža u zapis teksta i iz zapisa teksta u crtež, pri čemu je otuđeni medij sitoštampe poslužio kao nužna meta distanca, potpora meta-diskursu. (Napomena: funkcija realizacije crteža kao grafike (sito štampa) je ista ona funkcija koja je vodila Paripovića upotrebi fotografije, filma i videa.)

U tipološkom smislu Paripović je realizovao sledeće tekstualne radove:

- 1) tekst u okviru paraikoničkih crteža,
- 2) tekst ready made,

- 3) strukturalni sintaktički tekst,
- 4) tekst kao medij,
- 5) tekst kao meta-diskurs u okviru konstitucije vizuelnih meta-diskursa,
- 6) steitment,
- 7) tekst kao tekst (prag jezika), i
- 8) tekst kao paracrtež i crtež kao paratekst.

U razmatranjima koja slede zadržaćemo se na tekstu ready madeu, steitmentima, tekstu kao tekstu (prag jezika) i tekstu kao paracrtežu i crtežu kao paratekstu. U raspravi *paripovićevske tekstualnosti* vodiće nas sledeća (upitna) shema:

Šta je tekst? I pre svega, šta je to 'pisati'? Kako je moguće da činjenice pisanja mogu uneti nemir u pitanje 'šta je?' i čak u pitanje 'šta to znači?'? Reći ovo drugim rečima, ... kada i kako upis postaje tekst umetnosti, i šta se događa kada se to desi? Čemu i kome se ovo pripisuje? Šta se nalazi između filozofije i književnosti, nauke i književnosti, politike i književnosti, teologije i književnosti, psihoanalize i književnosti, tekstualnosti umetnika i književnosti?... Zašto je upis tako fascinant, da umetnik (slikar) postaje zapisivač (pisac)? Zašto je zapis prava mera 'diskursa'? Zašto umetnik postaje fasciniran varkama upisa (jezičkim igrama tekstualnosti), na onaj način na koji filozof deridijanske orijentacije postaje fasciniran književnim varkama svakog upisa?

Paripovićeva tekstualna praksa, za razliku od dominantne protekstualne tendencije u konceptualnoj umetnosti, nikada nije postala dominantni okvir njegovog rada i teorijska produkcija (u Kosuthovom smislu teorijska konceptualna umetnost ili u Weinerovom, Barryevom i Kopiclovom smislu tekstualna umetnost). Za Paripovića tekst je referentni modus među modusima, referentni govor među diskursima, odnosno, tekst je prag jezika koji time što je prag postaje referenca za njegove različite vizuelne diskurse o slikarstvu.

2.2 Tekst ready made

Ready madeom u dišanovskom smislu naziva se predmet nastao u svetu izvan umetnosti koji je odlukom umetnika unesen u svet umetnosti i imenovan (označen) kao predmet umetnosti. Temeljna odrednica ready madea je stav da umetničko delo nije određeno morfologijom i njenom ontološkom *TU* prisutnošću, već relativnim značenjskim aspektima kojima se imenuje, opisuje, objašnjava i interpretira predmet kao umetničko delo. Predmet da bi bio prihvaćen za umetničko delo mora da poseduje izvestan semantički višak koji kazuje da je predmet umetničko delo, konstituent sveta (konteksta, paradigme, institucije) umetnosti. Duchampova zamisao ready madea je zamisao koja transfiguriše svet umetnosti (određen kao svet utemeljenih proizvodnih odnosa) u svet umetnosti kao svet jezičkih igara. Zamisao jezičkih igara ukazuju da neki element (koji može biti i predmet, ali i bilo šta drugo što subjekt zahvata svojim jezičkim moćima semantizacije) postaje umetnički rad zato što umetnost kao semantički generator proizvodi značenja umetničkog, a ne predmete ili komade. Strategije ready madea pažnju gledaoca pomeraju sa pojavnosti morfologije

predmeta ili komada na značenja predmeta ili komada, na semantizacije nediskurzivnih aspekata predmeta ili komada, na intencije umetnika, na mistički lanac transfiguracija trivijalnog u magijski delujuće, na fetišizaciju predmeta, na intrigu i parodiju. Ready made je inicijalna 'tehnika' meta-diskurzivnog statusa vizuelnog umetnika. Slikar ili skulptor radom sa ready madeom postaje umetnik (autor). U postdišanovskom smislu (od nadrealizma preko neodade i fluksusa do konceptualne umetnosti) zamisao ready madea je proširena na svaki drugi fenomen (predmet, biće, situaciju, instituciju, jezik, sadržaj nauka, religija) koji diskurzivni jezik u svom referentnom (semantizujućem) smislu pokriva. Ovde se moramo prisetiti Lacanovih reči da svako značenje može biti održano samo ukoliko upućuje na jedno drugo značenje:

što se u krajnjoj instanci svodi na primedbu da se ni za jedan postojeći jezik (langue) ne dovodi u pitanje njegova mogućnost da pokrije polje označenog, jer pokrivanje svih potreba jeste posledica njegovog postojanja kao jezika (langue).

Sledeći Lacanov shematizam možemo reći da ready made može biti održan kao umetničko delo samo ukoliko upućuje na drugo umetničko delo ili umetnost, što se u krajnjoj instanci svodi na primedbu da se za svet umetnosti (ili umetnost kao jezičku igru) ne dovodi u pitanje njena mogućnost da pokrije polje označenog, jer pokrivanje svih potreba jeste posledica njenog postojanja kao sveta umetnosti (umetnosti kao jezičke igre).

U Beogradu je održana izložba *Drangularijum* od 22.6. do 30.6. 1971. godine. Galerija Studentskog kulturnog centra je uputila poziv umetnicima da umesto svojih dela izlože "predmete koji predstavljaju nerazdvojni deo njihovog ličnog sveta" i da napišu obrazloženje za svoj izbor. Izložba je za neke umetnike bila egzotični izazov i neubičajeni gest, za druge pokušaj radikalizacije umetničke pozicije, ali i granica iskoraka iz sveta predmeta-komada. Za treće, a tu pripadaju Paripović i grupa šest autora, izložba je označila ključni pomeraj od neodadaističke, fluksusa i medijalske strategije rada sa metafizikom predmeta ka konceptu predmeta i statusu slikara kao umetnika (autora). Izložba je bila egzotična, šarmantna i duhovita. Kao i na svim izložbama koje se zasnivaju na raznorodnim učincima, ludističkoj gestualnosti, egzotičnosti i egocentričnosti umetnika najinteresantniji radovi (koji su izraz trenutne inspiracije ili kolektivne ekstaze) ne moraju biti i najbolji radovi. Na izložbi *Drangularijum* došlo je do poslednjeg susreta (zajedničkog nastupa) predstavnika beogradskog poznog modernizma - u tom trenutku u paralelopipednoj Galeriji SKCa našli su se proto-pop-artisti (Dušan Otašević, Bojan Bem, Evgenija Demnjevski, Milija Nešić), umereni modernisti (Halil Tikveša, Radomir Reljić), post-medijalski-neodadaisti (Stevan Knežević, Stojan Kovačević-Grande), visoki modernisti (Radomir Damjanović - Damnjan) i budući konceptualci (Marina Abramović, Slobodan Milivojević Era, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević i Gergelj Urkom).

Paripovićev rad je bio inteligentan, u ekspresivnom smislu neutralan i vizuelno gotovo neprimetan. Izložio je žičanu konturu paralelopipeda za koji se nije moglo utvrditi da li je skulptura ili ready made. Drugi rad je bio gvozdeni nosač pepeljare načinjen od grubih gvozdениh profila. Nosač pepeljare je bio pravi i eksplicitni ready made. Žičana kontura paralelopipeda je po dimenzijama odgovarala

dimenzijama gvođenog nosača pepeljare. Oba komada su izložena na belim skulptorskim postamentima čime je naglašena artifičijalna umetnička prezentacija. Umesto obrazloženja razloga za izlaganje tih predmeta Paripović je ponudio tekst:

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Industrijalizacija + elektrifikacija = komunizam

Paripović je jednu od 'slavnih' boljševičkih i staljinističkih parola prve petoljetke zapisao u formi jednačine. Tu smo pred pitanjima:

1) da li zapisani tekst izražava Paripovićev globalni ideološki stav, i

2) da li zapisani tekst izražava Paripovićev stav prema izloženim predmetima?

Odgovor na oba pitanja je negativan. U globalnoj raspodeli ideoloških pozicija u SKCu Paripović nije pripadao levičarskoj orijentaciji. Za njega su ideološke formulacije bile tek bizarnosti svakodnevice, a ne maksime novog doba, kao što su bile za pripadnike grupacije *Oktobar 75*. Zapisane i ponovljene formule ništa ne govore o izloženim komadima, možda postoji neka tek daleka asocijativna veza između elektrifikacije, industrijalizacije, komunizma, gvođenog nosača pepeljare i dematerijalizovanog paralelopipeda (konture), koja se zasniva na poznavanju relacija boljševizma i konstruktivizma u postrevolucionarnoj Rusiji. Ono što povezuje tekst i izložene komade jeste intencija umetnika da nediskurzivne i vizuelno-estetski neutralne predmete (trivijalno neutralne) poveže sa jednom od temeljnih i veoma ekspresivnih boljševičkih dogmi. Paripović je suptilno prepoznao bit dišanovske koncepcije ready madea: povezati nekonzistentne elemente u paradoksalni i parodijski semantičko-fenomenalni sklop. U pitanju je ona ista paradoksalna i parodijska intuicija koja je umetnike kasnog Art&Languagea vodila slikanju Lenjinovog portreta u stilu Jacksona Pollocka, odnosno, suprotstavljanju slikarskih procedura apstraktnog ekspresionizma (kao reprezentata hladnoratovskog američkog visokog modernizma) i objekta-sadržaja soc-realizma (kao reprezentata hladnoratovskog sovjetskog antimodernizma). Paripović u ravni simboličkih odnosa suprotstavlja tipizirane simbole modernističkih geometrijskih i industrijski proizvedenih predmeta socijalističkom predmodernističkom zahtevu za modernizacijom. U pitanju je još jedan moment: Paripovićeva rasprava sa ideološkim dimenzijama novih tendencija. On je prepoznao duboki paradoks novih tendencija koje su na nivou produkata (slika, skulptura, objekata i ambijenata) radile sa modusima neoavangardnih i visokomodernističkih geometrijskih konstrukcija, a na nivou diskursa baratale postrevolucionarnom komunističkom retorikom. Paradoks je u tome što je tadašnje real-socijalističko društvo Jugoslavije taj diskurs prihvatalo, dok neokonstruktivističko umetničko delo nije prihvatilo. (Napomena: uvek se iznova pokazivalo da kompromis između partijskih zahteva i neoavangardnih eksperimenata

nije moguć, jer partiji nije trebala 'takva' umetnost.) Paripović je o ovom paradoksu progovorio ready madeom čime je sebi obezbedio status meta-govornika.

Ako bi se pažljivije poredio Paripovićev rad sa ostalim radovima na izložbi *Drangularijum* zapazilo bi se da on jedini dolazi do eksplicitne konceptualističke pozicije, a to znači do rada koji je strukturiran kao hijerarhija metadiskursa. Za razliku od drugih učesnika koji su izlagali ili ideju ili predmet ili 'pravili štos', on je izložio ideju ideje, a to je konceptualna umetnost (*art as idea as idea*).

Drugi tekst, primerak readymadea, objavljen je u trećem broju biltena III aprilskih susreta 1974. godine. Treći aprilski susreti (festival proširenih medija) bio je u znaku pomaka od konceptualne umetnosti ka postkonceptualnoj političkoj praksi umetnika. Politička praksa umetnika kako je tada shvaćena bila je smeša raznovrsnih politizacija egzistencije, mišljenja, diskursa i prakse umetnika u rasponu od Beuysove antropozofsko-markističke-postekspresionističke utopijske socijalne skulpture, preko lokalnih samoupravnih kompromisnih marksizama i ekološkog intervencionizma, do zamisli umetnika kao kritičara sistema umetnosti, kulture i društva. Paripović je objavio kratak tekst, izvod iz dnevnih novina:

Sovjetska trgovinsko-industrijska izložba otvorena u Diseldorfu naišla je na veliko interesovanje nemačkog poslovnog sveta i publike. To je dosad najveća sovjetska privredna izložba otvorena u inostranstvu. Izložbu je posetio i kancelar Vili Brant. Posle razgledanja izložbe sovjetski ambasador Valentin Filin predao je kancelaru Brantu poklon priređivača izložbe - model trojke u drvetu, rad jednog sovjetskog umetnika. Na slici: ambasador Falin (levo) predaje poklon kancelaru Brantu.

Politika 6. IV 1974.

Tekst je pravi ready made, zasniva se na upotrebi citata kao umetničkog dela. Šta su značenja navedenog teksta?

Prva interpretacija. Izborom bizarnog i trivijalnog uzorka iz socijalističke diskurzivnosti Paripović pokazuje da je svaki ideološki diskurs u svojoj retoričkoj ekspanziji bizaran i trivijalan. Druga interpretacija. U bizarnoj i trivijalnoj belešci govori se o umetnosti (model trojke od drveta). Na festivalu postavangardne umetnosti navođenje diskursa o pred-modernističkom utilitarnom radu sovjetskog umetnika alegorijski suočava (suprotstavlja) društveni prostor koji je okruživao SKC (prostor realnog socijalizma, realne politizacije svakodnevice) i prostor ekskluzivnog rezervata kulture kakav je bio SKC u tom trenutku. Treća interpretacija. U politiziranoj pro-levičarskoj atmosferi postavangarde sredine sedamdesetih godina, u trenutku nastajanja još jedne zablude umetnika o braku umetnosti i ideologije, Paripović nudi citat koji alegorijski kazuje: na početku je bio Maljevič sa crnim kvadratom i belim kvadratom na belom, a na kraju je sovjetski bezimeni umetnik koji pravi drveni model trojke.

2.3. Steitmenti

Paripović je napisao tri steitmenta, a dva su sačuvana. Steitmenti su kratki ne-teorijski refleksivni zapisi koji govore o atmosferi njegovog rada. Steitmenti nisu

programski tekstovi, već zapisi umetnika o osećanju uzglobljenosti ili neuzglobljenosti u svet umetnosti. Igra pisanja je suprotstavljena, s jedne strane, mitu o nemosti umetnika, a s druge strane, teorijskim restrikcijama igre upisa i zapisa. Ovo su zapisi o subjektu umetnosti, a to znači o diskurzivnoj hipotezi subjekta umetnosti i njenog neposrednog diskurzivnog okružja.

Pogledajmo steitmente:

(*)

Ja mislim da se i u umetnosti i u životu radi o životu i smrti

Walter de Maria

Sagledavanjem funkcija i nivoa značenja umetničkog dela kao objekta, ideje, ponašanja, otkriva se pojavnost egzistencije koja je nepromenljiva u vremenu, pri čemu postojanje dela-čina ne uspostavlja nikakav odnos prema lepoti, poeziji, esteticima, filozofiji, politici, ..., metalurgiji; delo-čin otkriva sopstveno postojanje nemajući konstruktivne osobine koje bi učinile da postane pravilo, disciplina poruka, stil, ..., do sam život. Bez obzira na veliki broj zabluda stvaralaca, a naročito njihovih interpretatora, da umetnost mora da bude i ... ona je aktuelne osobine sticala u uslovljenim vremenskim impulsima, zavisno od istorijskog događanja, gubeći ih u vremenskom sledu, da bi sticala nove. Ono o čemu bi moglo da se govori na relaciji egzistencija - umetnost su pitanja, i to u odnosu pitanje - pitanje:

kroz jedinstvo realizacije i nemoći

kroz jedinstvo zadovoljstva i otuđenja

kroz jedinstvo provokacije i smrti

Pojavnost umetnosti se ne može prikriti, preobratiti, otrgnuti iz svog društvenog okvira, sem jednom vrstom operacije koja pacijenta ubija. Postojanje umetnosti je i njen smisao. (1977)

(**)

događalo se da neki umetnici, u svom istraživačkom kretanju od prirode do društvenog bića, ne uspevaju da ostvare jedinstvo u prikazivanju, i istraživanje, malo po malo, dovode do privatnog metafizičkog rezultata. nasuprot njima, drugi su gotovo imuni od ovog, zbog preterane važnosti koju daju idejama, zapostavljaju samu svrhu ideja.

umetnik nije više posmatran "psihološki", već kroz ideološku prizmu, kroz njegovu "sposobnost" ispitivanja prirode umetnosti: nije više važan pacijent, već dijagnoza bolesti.

danas, smatrajući da je takozvana nova umetnost u krizi (sve češće arheološke izložbe tragova nove umetnosti) ili bar da je prošlo njeno bolje doba, postavlja se pitanje da li će razlozi zbog kojih će ona nestati biti isti oni koji su označili kraj sličnih pokreta u prošlosti. današnji prolazni zamor i relativna plodnost dosežu do svojih krajnjih granica i pronalaze rešenja u inovacijama (jednolični dokumentarizam, forsiranje fenomena pojedinosti, težnja za traženjem neprijatnih elemenata, društveni angažman umetnika, itd). mada sličnosti sa drugim pokretima nisu velike, nova umetnost, pošto je

iskoristila psihološko socijalni momenat, ipak lagano ulazi u mirne vode individualnog samopotvrđivanja, a tada se javlja velika privrženost tezi i isuviše dosledan princip dokumentarizma sa prikrivenom željom da se pronađe estetsko i u najelementarnijim stvarima, i da se problem egzistencije postavi u sasvim uske okvire te se traži rešenje u "krivac: društvo" ili u uživanju u specijalnosti ispitivača prirode umetnosti.

sistemizovanjem i analizom postojećeg pokazuje se da postojeće više ne postoji. takvim sagledavanjem funkcije i značenja umetničke pojavnosti po već poznatom sledu izvode se kataloški zaključci koji se daljom upotrebom potpuno odvajaju od prvobitne ideje i postaju prihvaćeno društveno dobro, najčešće kao sredstvo dominacije, kroz društveno telo koje nam slobodno nudi da stvari vidimo onako kako one treba da izgledaju. (1978)

Steitmenti su pisani različitim povodima: prvi (izgubljen) povodom snimanja video rada u Brdu 1976; drugi, povodom izložbe *Primeri analitičkih radova* 1978; i treći, za grupni tekst (kolektivni autorefleksivni rad) Grupe 143 pisan za retrospektivu jugoslovenskog konceptualizma *Nova umjetnička praksa*. Tekstovi su nastali u periodu Paripovićeve saradnje sa Grupom 143 i korespondiraju njihovoj tekstualnoj produkciji. Steitmente možemo shvatiti kao globalnu autorefleksivnu raspravu smisaonog okvira (atmosfera) konteksta konceptualne umetnosti i njenih evolucija. Razabiraju se tri momenta:

- 1) lociranje specifičnosti prostora umetnosti i specifičnih razlika umetnosti i diskursa sveta umetnosti,
- 2) lociranje kritičnih tačaka evolucije konceptualne umetnosti, i
- 3) Paripovićovo referiranje prema karakterizacijama rada njemu bliskih autora iz grupe šest autora (angažovana umetnost) i iz Grupe 143 (istraživanje prirode umetnosti).

U steitmentu (*, 1977) on razrađuje heuristički prostor egzistencije u svetu umetnosti lociranjem specifično umetničkog sveta. Specifično umetnički svet je svet i umetnosti i života i smrti, ali, na način umetnosti. On polazi od mitske rečenice Waltera De Marie "Ja mislim da se i u umetnosti i u životu radi o životu i smrti.". De Marijina rečenica je rečenica diskurzivno posredovane atmosfere (ugodaja) sveta umetnosti - herojskog američkog land arta. Paripović je uzima kao moto da bi i život i smrt prepoznao kao ono nešto *od umetnosti*, a ne od krvi, mesa, biologije i religije. Tekstom su izrečena i tri temeljna Paripovićeva poetička polazišta:

- 1) nepromenljivost suštinskog značenja umetnosti (značenja ideje umetnosti) je ostvarena kroz partikularne i različite pojavnosti umetničkih dela u zavisnosti od vremenskih impulsa istorijskog događanja,
- 2) ukazivanje na odnos umetnosti (domen dela) i egzistencije (domen egzistencije umetnika u svetu umetnosti) posredstvom dijalektičkog jedinstva parova suprotnosti realizacije i nemoći, zadovoljstva i otuđenja i provokacije i smrti, i
- 3) temeljna hipoteza smisla: postojanje umetnosti je i njen smisao.

Prvo poetičko polazište je esencijalističko i platonističko. Ono je esencijalističko zato što veruje da postoji bitna (suštinska) i konstantna priroda umetnosti, bez obzira na pojedinačne pojavnosti u funkciji stila, epohe ili mode. Ono je platonističko zato što veruje da je suština umetnosti nepromenljivost ideja (umetnosti). Iz tako sročeno

esencijalizma proizlazi i treća poetička pretpostavka o tome da je postojanje umetnosti i njen smisao. Teza o tome da je postojanje umetnosti njen smisao razlikuje se od rano modernističkih i relativističkih bodlerovskih koncepcija o umetnosti radi umetnosti i kasnih modernističkih grinbergijanskih teza o čistoti i autonomiji pojedinih umetnosti u odnosu jedne na drugu ili u odnosu umetnosti i vanumetničkih svetova. Paripović u 'duhu' postavangardnog konceptualizma ne smatra da je umetnost autonomna u odnosu na druge discipline (ne isključuje funkcije intertekstualnosti i intermedijalnosti), ali veruje da je umetnost (svet umetnosti, paradigma umetnosti) ipak različita od drugih disciplina. Umetnost nije autonomna i 'čista' u odnosu na druge vanumetničke svetove, ali je različita od njih, zato što je ideja umetnosti različita od ideje nauke, ideje politike ili ideje religije. Pojam smisla kod Paripovića nije referencijalni, već strukturalni, što znači da zamisao smisla ne proizlazi iz reprezentativnog potencijala umetnosti (što bi bio aristotelovski okvir), već iz suštine strukturalnog poretka različitosti umetnosti (što bi bio, pre, platonistički okvir). Drugo poetičko polazište govori o specifičnim (ličnim) Paripovićevim problemima rada u umetnosti. On nije umetnik koji lako stvara. Njegov rad nastaje sa naporom, između radova postoje prekidi, neaktivnost, odlaganje, započinjanje, sumnja, ..., zato je za njega odnos realizacije i nemoći bitan problem u psihološkom smislu. Suočavanje suprotnosti zadovoljstva i otuđenja referira samom Paripoviću kao umetniku (njegovoj egzistenciji u svetu umetnosti). Bitna su dva plana:

1) zadovoljstvo u sopstvenom učinku i strah od otuđenja prezentacijom (izlaganjem) rada - Paripović je malo i škrto izlagao svoj rad čuvajući ga od potrošnje, i

2) Paripović je u životu (egzistencija u svetu umetnosti) hedonista i sa neskrivenim šarmom suprotstavlja intimno uživanje u igrama sveta umetnosti otuđujućem biznisu-potrošnji sveta umetnosti i kulture.

Suprotstavljanje provokacije i smrti je transcendencija suprotnosti realizacije i nemoći, odnosno, zadovoljstva i otuđenja. Suočavajući parove suprotnosti i njihovo idealno jedinstvo, Paripović skicira dijalektiku suprotnosti ili shematiku koja daje naznake za psihološki autoportret umetnika.

Treći tekst govori o problemima koje pokreće izlaganje-nastup na prvoj retrospektivnoj izložbi konceptualne umetnosti u Jugoslaviji. On organizaciju jedne takve izložbe vidi i kao znak krize i kraja jedne aktuelne prakse koja se izložbom institucionalizuje (istorizacija, aksiološko uzglobljenje): "sistemizovanjem i analizom postojećeg pokazuje se da postojeće više ne postoji". U ovom steitmentu umetnik se kritički suočava sa dominacijom institucija sveta umetnosti koje aktuelnu umetničku praksu istorizacijom prevode u istorijski dovršen model otvoren borbi za karijeru. Druga tema je odnos angažovanog političkog rada umetnika i rada umetnika na istraživanju prirode umetnosti. Tekst je nastao nakon ideološkog sukoba grupacije *Oktober 75* i Grupe 143 i odslikava dilemu izbora ideološkog ili analitičkog rada. Paripović je kritičan prema obe pozicije (prema njihovim ekstremnim zaoštrenjima): "... te se traži rešenje u "krivac": društvo ili u uživanju u specifičnosti istraživača prirode umetnosti". U odnosu na ove pozicije Paripovićovo rešenje je hermeneutičko zasnivanje vizuelnih meta diskursa o egzistenciji sveta umetnosti.

2.4. Tekst kao tekst (prag jezika)

Tekst "Odlomak iz knjige snimanja filma *DVE PALME NA OTOKU SREĆE*" (1976) je *književni tekst* na mestu umetničkog teksta. U deridijanskom smislu tekst označava prekoračenje praga jezika (pisanja, upisa, zapisa). Tekst je izuzetak, prošiveni bod u Paripovićevoj produkciji. Tekst je anticipacija postmodernističkog diskursa umetnika smeštenog u svet pisanja i hipotetičkih subjekata u reprezentaciji fikcije nastale odražavanjem odraženog (teksta književnosti, teksta filma). Tekst je odražavanje jezika filma u jeziku teksta i jezika teksta u hipotezi umetnika. Hipoteza umetnika (subjekta, u lakanovskom smislu Hamleta) otvara se na pozornici pisanja. Tekst glasi:

Interijer - dan

17. SREDNJI

FAR
TOTAL
SREDNJI
Glas iz zvučnika govori
pravo u kameru.

GLAS IZ ZVUČNIKA

Kada ste došli mi smo vas pomogli jer nam se činilo da se vašim dolaskom nešto menja, ali ovaj zločin otvorio nam je oči. Mi mislimo da je to samo logički kraj jednog pogrešnog metoda vaspitanja...

Dok se čuje glas iz zvučnika kamera lagano plove u krug sve vreme imajući u kadru čoveka koji stoji ispred stola na kome je zvučnik. Kamera se spiralno penje do visine glave i hvata ga u srednjem planu.

GLAS IZ ZVUČNIKA

... i u tom smislu smatram da će istraga i buduće suđenje koje predstoji biti u neku ruku i suđenje vašem metodu. Jeste li svesni toga da je ovaj slučaj i vaš lični poraz?

Čovek gleda u ekran
zvučnika i kaže:

ČOVEK

Ja verujem da nemam nikakve konstantne lične osobine, jednog trenutka vladam celokupnim svojim prostorom, ali već sledećeg trenutka se sukobljavam sa brojnim sitnim neuspesima nakon kojih se već osećam niže vredan, postajem i ponizan. Isto sam tako sadist pod izvesnim spoljnim uslovima ili sam anarhista u drugoj situaciji.

Moje lične crte su tako nestabilne da sumnjam da one stvarno i postoje.

BRZO PRETAPANJE

Kako možemo razumeti tekst ispred nas: kao odlomak scenarija za film, kao prozni spis, kao tekstualni eksperiment, kao poetsku prozu, kao tekst umetnika? Paripovićev tekst jeste tekst umetnika, a sve druge odrednice su otvorene i nestabilne. Otvoreni i nestabilni status teksta se može opisati shemom Vaneta Bora "ni poezija ni proza", što u sledećem koraku može da se interpretira kao otvaranje scene pisanja ili kao prekoračenje praga jezika. Paripovićev tekst pripada takozvanom *mekom pismu* umetnika postmoderne. Meko pismo umetnika se uspostavlja nasuprot logocentričnog pisma konceptualne umetnosti kroz miks narativnog, deskriptivnog, psihoanalitičkog, političkog i etičkog diskursa. Umetnik posredno kroz fikciju (pripovedajući priču ili tek njen fragment ili smešu fragmenata različitih priča) govori o sebi kao o hipotezi u jeziku. Na primer, jedna od tipologija pripovednih tekstova umetnika ukazuje na moduse strukturiranja naracije, koje možemo shvatiti i kao kriterijume prekoračenja praga jezika:

- 1) priča nije sasvim priča,
- 2) poredak predmeta,
- 3) diskursi moći,
- 4) istorija i sećanja,
- 5) moderna ljubav,
- 6) želja, fetiš i komoditet, i
- 7) masovna kultura i struktura fantazma.

Paripovićev tekst jeste priča, ali nedopričana priča; drugim rečima, on govori nešto manje od priče (ne daje prolog i rasplet) i nešto više od priče (pričom čini još nešto, govori o subjektu umetnosti). Patern teksta je strukturiran kao poredak predmeta. Tekst diskursom filmskog scenarija određuje položaje kamere, zvučnika, čoveka. U tekstu se govori o diskursima moći: zločin, vaspitanje, istraga, suđenje, lični poraz, itd. Čitalac ništa ne saznaje o kontekstima i smislu diskursa moći, već se suočava sa njihovom *TU* prisutnošću. Oni su ogoljeni, otuđeni i dati. Ceo fragment kao da je isečak nečijeg sećanja i fragment fragmenta neke uzbudljive istorije. Ljubav je odsutna, toliko naglašeno odsutna da se čitajući tekst pitamo o razlozima njene odsutnosti. Pitamo se da li se iza zločina ili iza introspektivne autokritike čoveka krije ljubavna drama? Naslov filma *Dve palme na otoku sreće* ukazuje na želju, komoditet i fetiš - ukazuje se na izuzetno mesto 'X' fetišizirano holivudskim filmom (od tridesetih do pedesetih). Upotreba modusa filmskog scenarija, reference ka fetišiziranom mestu *otok sreće*, kvazipsihološka poenta naracije i okvir zločina su indeksi diskursa filmske masovne kulture i njenih strukturacija kolektivnog fantazma. Paripovićev tekst nije parodija masovne kulture i njene strukturacije fantazma, on nije čak ni relativizacija diskursa bioskopskog filma - tekst je prekoračenje praga jezika, ulazak u pisanje koje je u osnovi svakog pisanja. Paripović, za razliku od njemu bliskih autora (konceptualaca) traži samo pismo, a samo pismo, izvan restrikcija teorije, jeste književno pismo nastajuće ili nestajuće naracije. U jeziku (okružju od jezičke tvari) on govori o umetniku ne spominjući ga.

Čoveka iz Paripovićevog teksta razaznajemo kao alegoriju umetnika i kao Hamleta u lakanovskom smislu. Zašto?

Reč je o hipotezama subjekta (umetnika) ili alegorizacijama umetnika, zato što je umetnik u masovnom fantazmu kulture otvoren i nestabilan koncept: "Ja

verujem da nemam nikakve lične osobine, jednog trenutka vladam celokupnim svojim prostorom, ali već sledećeg trenutka se sukobljavam sa brojnim sitnim neuspesima nakon kojih se već osećam niže vredan, postajem i ponizan. Isto sam tako sadist pod izvesnim spoljnim uslovima ili sam anarhista u drugoj situaciji. Moje lične crte su tako nestabilne da sumnjam da one stvarno i postoje." Umetnik je egzotična i čudljiva životinja, mazna i preteća, građanin i anarhista, nežni ljubavnik i sadista, autokrata i sluga... Sve ove klišeje Paripović smešta u glas čoveka koji je verovatno ubica. Lik ubice je maska za iznošenje hipoteza o umetniku, za iznošenje hipoteza koje su konstituenti umetnika u pogledu masovne kulture (kolektivnog fantazma).

Za čoveka (glas iz teksta) kažemo da je *Hamlet*. Na jednom mestu u spisima nazvanim *Hamlet*, Lacan zapisuje:

Mogućnost postojanja Šekspirove drame iza *Hamleta* sekundarna je u odnosu na strukturu *Hamleta*. Upravo je ta struktura odgovorna za delovanje *Hamleta*. I to tim više što je sam Hamlet, kako se autori metaforično izražavaju, lik čija nam dubina nije poznata ne samo zbog našeg neznanja. To je lik komponovan od praznog mesta na koje možemo situirati naše neznanje.

Reinterpretirajmo Lacanov shematizam i primenimo ga na Paripovićev tekst:

Mogućnost postojanja Paripovićeve drame iza "Odlomka iz knjige snimanja filma *Dve palme na otoku sreće*" sekundarna je u odnosu na strukturu "Odlomka...". I to tim više što je sam čovek lik čija nam dubina nije poznata ne samo zbog našeg neznanja. To je lik komponovan od praznog mesta na koje možemo situirati naše neznanje.

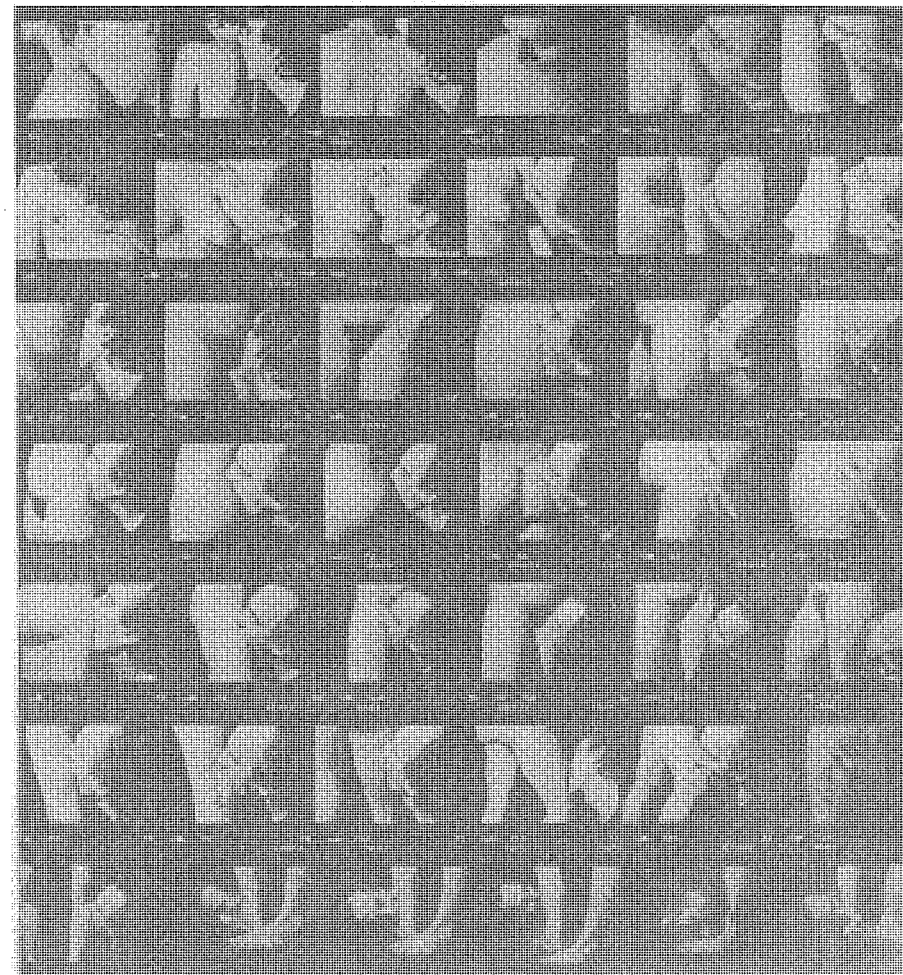
I zaista Paripovićeva ljudska drama, ako je zaista ima, izvan je klišeja lika koji se pojavljuje u tekstu. Drama koju iščitavamo je unutar samog teksta (nema je izvan teksta), ali i u tekstu je ona mesto našeg neznanja: ne poznajemo priču, kontekst i istoriju likova, poruku i nauk. S druge strane, prepoznavamo upotrebljene klišeje masovnog fantazma, razaznajemo njihovu upotrebu u sasvim drugačijoj (skrivenoj priči) priči (takve priče filmom pripoveda i Peter Greenway, na primer, film *Crtačev ugovor*), razaznajemo da drama lika ne može biti drama pisca (Paripovića), da pisac radi sa željom drugog (onih koji gledaju kriminalne filmove i umetnike vide kao takve i takve). Lik (hipoteza u diskursu) koji konstruiše Paripović *Hamlet* je, ne zato što liči na pravog Shakespeareovog Hamleta, već zato što je prazno mesto diskurzivne drame, drame u kojoj ON ne može da hoće. Hoće Drugi, hoće onaj koji pogledom dovršava dramu: prvi gledalac-čitalac (umetnik), gledaoci i čitaoci.

2.5. Tekst kao deo vizuelnog rada

Tekst kao deo rada je primer konceptualističke strategije građenja hijerarhije ili registra jezika o jeziku. Postoji intertekstualno i interslikovno suočenje vizuelnog i tekstualnog, odnosno, tekstualnog i vizuelnog.

Rad *Primeri analitičke skulpture* (1978) sintetizuje Paripovićeve dekonstrukcije semantičkih mehanizama institucija umetnosti:

Rad pod nazivom *Primeri analitičke skulpture* predstavljen u Galeriji SKCa, prvi put, u okviru akcije *Performance*, se sastoji od niza fotografija formata 24x30 cm postavljenih u horizontalni friz dužine 23 m. Rad je predstavljen u fotografiji gde autor same ideje dodiruje svojim usnama nagu žensku figuru po zamišljenoj spirali oko figure koja počinje od glave (uho, obraz, rame, leđa, stomak, kukovi, noge) s otvorenim usnama kao poljubac i zatvorenim očima. Fotoaparat beleži iz neposredne blizine od približno 30 cm tako da je na svim fotografijama dodir u centru pojedinačne fotografije, čime je izbegnuta moguća kompozicija i estetičnost fotografije. Kretanje po spirali je



Primeri analitičke skulpture, fotografija i tekst, 1978.

izvedeno u prostoru kao rad i predstavljeno nužno u formi fotografije kao najprikladnijem mediju. Naga ženska figura sve vreme stoji u poznatom kontrapost stavu klasičnih skulptura. Momenti dodirivanja usnama površine tela vizuelno na fotografijama uspostavljaju odnos površine apsolutne skulpture i njenog primanja, prihvatanja, otkrivanja mogućeg sistema za ... odnos prestaje da to bude.

Paripović barata sa tri modusa i oblika reprezentacije:

1) skulptorski modus tela i situacije u prostoru,
2) slikarski modus prikazivanja akta i umetnikovog autoportreta realizovan u mediju fotografije, i

3) konceptualistički modus analitičke, autorefleksivne i tekstualne prezentacije procesa i njenog direktnog opisa.

Uvođenjem umesto jednog modusa (modus-kriterijum), tri međusobno strukturirana modusa (smeštena u hijerarhiju metajezika ili registar razlikujućih jezika) radom se relativizuje kriterijum reprezentacije. Relativnost kriterijuma prikazivanja vodi stavu da je svaka stilaska ili metodološka pozicija određena konvencijama i tipičnim reprezentacijama konvencija, a ne ontološki utvrđenim bitnim aspektima medija ili stila.

Plakat *Poruke Messages* (1979) ima funkcije demonstrativnog ukazivanja na granice medija i mogućnost njihove paradoksalne upotrebe. Od plakata se očekuje da nosi poruku, a na Paripovićevom plakatu je prikazano kako umetnik skriva poruku (na fotografijama su prikazane scene u kojima jedna osoba šapuće drugoj). Teme u natpisu ispod fotografija "Sex, Politics, Drugs, Art" su potencijalne, nije moguće proveriti da li su one zaista sadržaj skrivenih poruka. U tekstu koji prati plakat problematizuju se potencijalne relacije skrivene poruke šapata i navedene teme:

Kakva je to poruka? Da li izraz lica odaje poruku? Šta znači šapat na plakatu? Da li je poruka protivzakonita? Nije li u pitanju lična paranoja? Da li smeh znači smeh ili ga treba protumačiti? Da li se nešto prikriva? Šta bi bila skrivena poruka umetnosti? Postoji li droga u seksu i obratno? Na koju se drogu misli? Postoji li umetnost u politici i obratno? Na koju se politiku misli? Zašto su četiri reči napisane na engleskom jeziku? Zašto su četiri reči ispisane rukom? Da li je plakat rad-poruka? Da li je plakat doživljaj ili poziv na razmišljanje? Da li se radi o šali? Da li je plakat poziv na akciju? Da li je plakat glupost? Da li su pojedine fotografije ilustracije četiri reči? U kakvom su međusobnom odnosu elementi ovog plakata? Da li su osobe na fotografijama pozirale? Zašto jedno lice na plakatu ima naočare za sunce? Da li je šapat ilustracija zabranjenog ili neizgovorljivog? Zašto su četiri reči u zagradi? Da li je raspored fotografija nameran? Da li su četiri reči u smišljenom redosledu? Zašto je na svim fotografijama smeh?

O semantičkoj strukturi rada. Semantička struktura rada je trostruka:

1) posredovanje semantičkog sadržaja vizuelnim putem (fotografije govore o tome da se neka tajna poruka prenosi),

2) posredovanje sadržaja poruke (otkrivanje 'tajne') zapisom ispod fotografija - diskurzivni nivo, i

3) prateći tekst koji sa meta stanovišta problematizuje odnos vizuelnog diskursa i diskursa pisma (zapisa).



Plakat - poruke, fotografija, sitoštampa i tekst, 1979.

Naznačeni semantički nivoi rada na prvi pogled ostvaruju primarnu, gotovo trivijalnu, funkciju izlaganja hijerarhije diskursa o ili povodom događaja. Uvođenjem sekundarnih parazitskih aspekata primarna semantička hijerarhija se narušava i čini intrigantnom. Smeh, naočare, zapis rukom i štampanim slovima, ili upitni karakter pratećeg teksta, koji ne nudi objašnjenje ili interpretaciju viđenog, nju čine beskrajno zamršenom i tajnovitom intrigom. Ovaj rad upravo govori o bihevioralno diskurzivnom mehanizmu intrige u okvirima društvene igre, koja je uvek i jezička igra.

Pogledajmo i lokalnu semantičku strukturu zapisa ispod fotografija. Reč PORUKE ukazuje da su reči u zagradi (Sex, Politics, Drugs, Art) poruke koje šaptači prenose. Može se pretpostaviti:

- 1) da reč Sex odgovara prvoj fotografiji gde Paripović šapuće poruku ženi,
- 2) da reč Politics odgovara drugoj fotografiji gde Paripović šapuće mlađem muškarcu,
- 3) da reč Drugs odgovara fotografiji na kojoj on šapuće starijem zapuštenom muškarcu, i
- 4) da reč Art odgovara fotografiji na kojoj žena šapuće njemu.

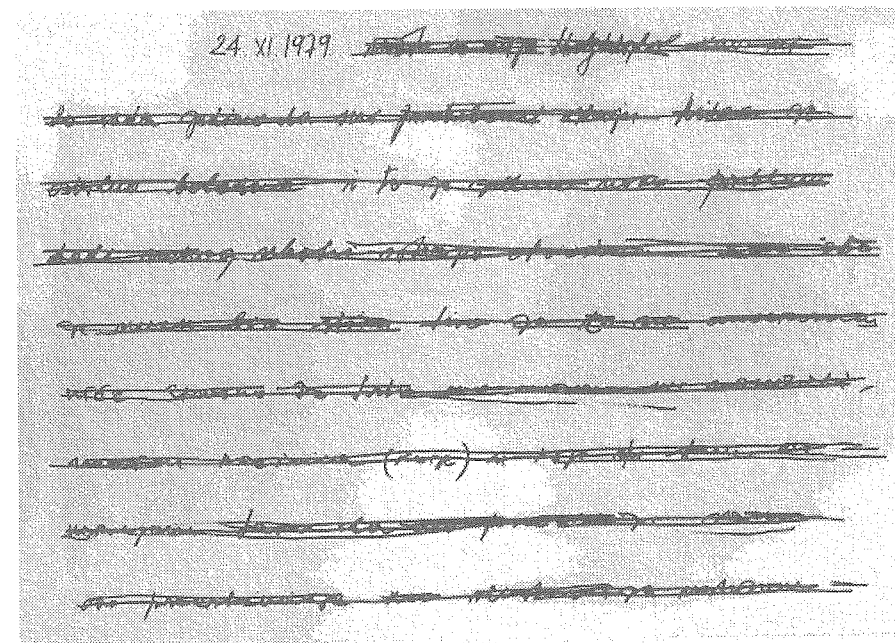
Ali, može se pretpostaviti i da u svim slučajevima poruka glasi Sex, Politics, Drugs, Art. Ako prihvatimo prvu pretpostavku tada dobijamo tipičnu paripovićevsku inverziju. Na svim fotografijama na kojima je on odašiljalac poruke reč je o van-umetničkom (seks, politika, droga). On je aktivni subjekt. Na fotografiji na kojoj je on primalac poruke poruka je reč Art i on sebe reprezentuje kao pasivnog učesnika u događajima umetnosti, slično kao što je to učinio i u radu *Foto dosije* kada je najčešće prikazan kao posmatrač u publici, a ne kao akter radnje u umetnosti.

2.6. Tekst kao paracrtež i crtež kao paratekst

Paripović formuliše nestabilan (transfigurativni) sistem iskoračenja iz teksta u crtež i iz crteža u tekst. Govorimo o paracrtežu i paratekstu, zato što tekst za svoju materijalnu osnovu besede uzima moduse crteža, a crtež za svoju semantičku orijentaciju uzima moduse tekstualnog značenja. Drugim rečima, tekst nije mimezis crteža, niti je crtež mimezis teksta, već crtež radi sa funkcijama teksta i tekst radi sa moćima (vizuelnim potencijalima) crteža.

U sledećim redovima zadržaćemo se na tekstualnosti (tekstualnoj prirodi) crtanih tekstova: *Potpis* (1976), *Intervencija* (1976), *Kalendar* (1977), *Autori* (1977), *Autoportreti* (1978), *24.XI 1979* (1979), *Tekst* (1979), *Potpis (levom rukom)* (1980), *Pejzaži* (1980). Polazna prećutna hipoteza Paripovićevog rada je da crtanje i pisanje mogu biti jedno te isto. U trenutku kada se domeni crtanja i pisanja preklape, tada Paripović izvodi za nas scenu pisanja koja je crtanje. Slično svima onima koji pišu (crtaju) i slično svima onima koji znaju kako da pišu, on uspostavlja scenu duplirajući, ponavljajući i obmanjujući sebe-nas na sceni. Paripović je taj kome ćemo mi (posmatrači-čitaoci) dopustiti da nam kaže šta se na sceni *igra* za nas. I od koga ćemo (možda) doznati tajnu šifru koja upravlja našim čitanjem i gledanjem. On ponavlja svoj potpis desnom i levom rukom dok zapis ne postane arabeska. On prepisuje programski tekst aprilskih susreta (festivala proširenih medija) izostavljajući

pojedine reči, fraze i sintagme. On proizvodi cenzurisani tekst - tekst koji može biti metafora rada sna ili rada cenzorske komisije. On ispisuje kalendar 2976. godine beležeći mesece, nedelje i dane. Impreso mape grafika prepisuje kaligrafskim pismom deleći autorstvo sa dizajnerom, fotografom, štamparom i izdavačem. Iscrtava svoj transfigurativni autoportret u matičnoj shemi 7x10, koja je vizuelna metafora paternna teksta. Dnevnički zapis datiran 24. XI 1979. precrtava i time poništava. Ispisuje pismo samom sebi u kome je svaka rečenica na drugom jeziku. Iscrtava horizontalne vibrirajuće linije jednu ispod druge, dok sa linija spadaju kratki gestualni zapisi-zarezi koji podsećaju na klinasto pismo ili na organski svet rastinja. Nacrtana struktura je i konkretni crtež i aluzija na tekst čija se materijalna struktura (označitelji, nosioci znakova) raspada pred nama. Opisani teksto-crteži su netipični tekstovi i netipični crteži. Paripović u utilitarnu strukturu teksta unosi neizvesnost strukturalnog nereda modernističkog crteža. To je nered koji subvertira pisanje i onemogućava da se ono dovršava pročitanim. On poništava tekst da bi tekst bio i crtež, on nadilazi crtež da bi prihvatao nešto od tekstualnosti teksta. Ovim radom Paripović se pita i nas pita "Šta znači prelaziti prag jezika tamo amo?" "Šta značiti kružiti od teksta do crteža i od crteža do teksta?" Ostajući u ritmu kruženja, bivajući na pragu jezika, on kao da ponavlja skeptički moto da su jedini pravi odgovori pitanja.



24. XI 1979. sitoštampa, 1979.

LITERATURA:

- *Drangularijum*, Galerija SKCa, Beograd, 1971.
- *Oktobar 72*, Galerija SKCa, Beograd, 1972.
- Jasna Tijardović, "Marina Abramović, Slobodan Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Raša Todosijević, Gergelj Urkom" iz M. Susovski (pr), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978.
- *Neša Paripović*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980.
- Ješa Denegri, Jadranka Vinterhalter, Jasna Tijardović, Ljubica Stanivuk (pr), *Nova umetnost u Srbiji 1970-1980 - Pojave grupe pojedinci*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1983.
- Miško Šuvaković (pr), *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1929-1990*, knjiga 1 i 2, ULUS, Beograd, 1989.
- Bojana Pejić "Neša Paripović", iz "Aktuelno: Oldtajmeri", Moment br. 15, Beograd, 1989.
- Miško Šuvaković "Drama označitelja: Ka teoriji apsurdna u savremenoj umetnosti: Kristl i Paripović", Quorum br.1, Zagreb, 1991.
- Miško Šuvaković *Eseji o Neši Paripoviću*, rukopis monografije, 1992.

ANALITIČKA UMETNOST GRUPA 143

1.

Grupa 143 je osnovana 14. marta 1975. u Beogradu. Prestala je sa radom februara 1980. godine. Grupa 143 je nastala kao pro-teorijska i istraživačka zajednica u kontekstu konceptualne umetnosti. U Grupi 143 su saradivali: Biljana Tomić, Jovan Čekić, Neša Paripović, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković, Mirko Dilberović, Vladimir Nikolić, Nada Seferović, Bojana Burić itd.

Tip konceptualne umetnosti koji je razvijala Grupa 143 zasnivao se na intertekstualnom i interslikovnom suočenju:

- 1) analitičkih meta-diskurzivnih formulacija teorijske konceptualne umetnosti,
- 2) pro-teorijskih istraživanja strukturalnog generisanja vizuelnih modela u konstruktivizmu i neokonstruktivizmu, i
- 3) lingvističkih i semiotičkih formalnih rešenja razvijenih u teoriji ruskog formalizma i francuskog strukturalizma.

U odnosu na beogradsku sredinu delovanje Grupe 143 predstavlja anomaliju i to u dvostrukom smislu. Prvo, u odnosu na umereni modernizam koji se zasniva na figurativno-apstraktnom produkovanju likovnih dela. Drugo, u odnosu na pro-konceptualnu i post-dadaističku strategiju grupe šest autora (Abramović, Milivojević, Paripović, Popović, Todosijević i Urkom). Rad Grupe 143 je anomalija zato što pojam umetnosti redefiniše od produktivne prakse ili gestualnog činjenja u intertekstualnu epistemološku praksu analize koncepta i prirode umetnosti. Grupa 143 je zamisao likovnih ili vizuelnih umetnosti u epistemološkom smislu dovela do kraja, pokazujući kako dolazi do smrti umetnosti (umetnost koja postaje teorija o umetnosti). U prvom programskom tekstu Grupe 143, koji smo pisali Biljana Tomić, Jovan Čekić i ja jula-avgusta 1975, iznesena je sledeća pozicija:

stavovi realizacije (I):

- napuštanje koncepta umetnosti likovnog
- umetnost koncept mentalnih konstrukcija
- moguće je govoriti o artikulaciji mišljenja i materijala (u razvijenom obliku mišljenje = materijal)
- umetnost je skup permanentnih procesa (promena)
- radovi nisu dela
- ne posmatra se rad već kontinuitet rada

- kontinuitet rada je primarna mentalna konstrukcija
- moguće je govoriti o dokumentima: mišljenja, ponašanja

Pokazavši da umetnost poseduje epistemološku moć konceptualnog dovršenja umetnosti, Grupa 143 je pokazala da umetnost kao paradigmatika struktura može da proizvodi nove i nove istorijske početke umetnosti. Drugim rečima, pokazalo se da analitička umetnost ne stvara umetničko delo (od komada do procesa), već saznanje i ideološke predznake (uverenja) na osnovu kojih se svet umetnosti može istorijsko-epistemološki dovršavati i proizvoditi. Za Grupu 143 kraj i početak umetnosti se nalazio u kompleksu sintaktičkih pravila konstruisanja primarnih vizuelnih i mentalnih struktura (reprezentacija).

2.

Rad Grupe 143 se inicijalno odvijao u domenima istraživanja i konstituisanja opštih formalnih i analitičkih modela autorefleksije. Formalnim modelom se naziva model koji je saglasan nekom apriornom sistemu pravila, najčešće matematičkog, lingvističkog ili semiotičkog tipa. Pod analitičkim modelom se naziva model saglasan autorefleksivnim postupcima filozofije jezika razvijanim u duhu Wittgensteinove filozofije. Drugim rečima, analitička praksa, za Grupu 143, bila je ona praksa koja se zasnivala:

- a) na formalnim sintaktičkim (ređe: semantičkim i pragmatičkim) pravilima, i
- b) na konceptu autoterapijskog imanentnog istraživanja i rasprave umetničke prakse (kao što je Wittgenstein istraživao granice i anomalije filozofskog diskursa, tako smo mi zasnivali istraživanja granica vizuelnosti i govora o umetnosti u okviru umetnosti kao modernističke umetničke prakse).

Grupa 143 definiše umetnički rad na specifičnim interesima, intencijama i shemama:

1) umetnički rad je autorefleksivan, što znači da se pojedinačnim radovima u medijima i opštim raspravama (tekst, predavanje, seminar) ispituju načini kako se pojedinačan umetnički rad ili opšta rasprava uspostavlja, funkcioniše i razumeva, da bi se došlo do odgovora na pitanje "Zašto je određeni tip umetničkog rada moguć?"

2) pošto je umetnički rad autorefleksivan, on je primarno drugostepenog (meta) karaktera, što znači da se istraživanje svakog pojedinačnog problema postavlja kao registar ili hijerarhija diskursa i fenomena u odnosu na metodologiju građenja umetničkog rada, kontekst i istoriju u kome se proizvode ili očekuju semantički učinci u produkciji značenja,

3) metod istraživanja je formalistički, a to znači da se složene smeše fenomenalno-lingvističkih ili semiotičkih realizacija radova svode na primarne artifičijelne i konvencionalno zasnovane sheme koje funkcionišu kao početni prototipovi ili uzorci u istraživanju umetnosti i kulture.

Da bi se zamišljeni program ostvario bilo je nužno redefinisati koncepte intuicija, pravila, stvaralaštva (kreativnosti) i umetničkog dela.

Kritika pojma intuicija kretala se od kritike romantičarskog koncepta intuicija ka institucionalnom pojmu intuicija. Uobičajeno određenje intuicija u svetu

moderne umetnosti počiva na uverenju da su intuicije unutrašnje nužnosti ili unutrašnji neprozirni vanjezički potencijal subjekta koji direktno vode polaznim pretpostavkama, uverenjima, koncepcijama i rešenjima umetničkog dela. Intuicije su uobičajeno neprozirni izvori na kojima se temelje realizacija i specifičnost umetničkog dela. Grupa 143 je relativizovala pojam unutrašnje nužnosti u njegovom metafizičkom smislu svodeći ga na zamisao prećutnog pravila koja subjekt sledi. Išlo se za tim da se pokaže da postoje prećutna pravila koja grupa zajednica, institucija ili mikrosocijalna struktura saradnika deli ili da pojedinac i grupa u svom radu polaze od izvesnih pretpostavki koje prihvataju za osnovna pravila. Intuicije su definisane kao podrazumevano zajedničko znanje koje determiniše grupno ponašanje. Artificijelnost grupnog (kolektivnog) subjekta je pokazala i otkrila hipotetičnost (teorijsku konstrukciju) i na mestu individualnog subjekta. Procedura je zasnovana na fiksiranju tri sheme:

- 1) modeli zajednice,
- 2) pravila na koje se zajednica javno ili prećutno poziva i prihvata ih kao osnovne polazne pretpostavke (intuicije), i
- 3) uočavanje mehanizma sprovođenja intuicija (pravila): podrazumevane zajedničke intuicije su važne determinante grupnog ponašanja, mada ih svi članovi grupe ne primenjuju na isti način.



*Instalacija Grupe 143 na 10e biennale de Paris
(Jovan Čekić, Paja Stanković, Miško Šuvaković), instalacija, 1977.*

Problem individualnog razlikovanja se pokazao kao značajan aspekt produktivnih mehanizama, odnosno, izvođenja raznovrsne produkcije iz relativno jednostavnog skupa intuicija. Metodološki su u Grupi 143 realizovani radovi koji su težili da smanje ili izbrišu individualne razlike u upotrebi i upošljavanju intuicija, odnosno, da do maksimuma potenciraju razlike. Iz različitih kontekstualnih ishodišta, na primer, matematike, filozofije jezika, kons-truktivističke umetnosti i konceptualizma, realizovani su radovi iz kojih je kroz diskusije selekcionisana formalizovana shema polaznih pretpostavki (intuicija). U tom okviru razmišljanja grupa je postala poseban objekt istraživanja. Koncept mikrostrukture je korišćen kao okvir za shematizacije *životne forme*. (u post-vitgenštajnovskom smislu izraz *jezička igra* ističe činjenicu da je govorenje jezika (rad u umetnosti) deo jedne delatnosti ili životne forme. Mikrostruktura je shematizovani i prototipski model zajednice. Za grupu je bitno da pokaže kako zajednica utiče na formiranje zajedničke i individualne samosvesti (subjektivnosti i racionalnosti). Mehanizmi koji utiču na formiranje individualne i zajedničke samosvesti su proces podrazumevanja i proces prevođenja. Proces podrazumevanja je proces u kome se intuicije, pretpostavke i uspostavljene konvencije prihvataju i utvrđuju u egzistenciji zajednice kao opšte dobro. U Grupi 143 'opšte dobro' je postalo ono što je trebalo eksplicirati i učiniti dostupnim i izgovorenim kroz umetnički rad i rad sa umetnošću. To je moment autorefleksivnog pomaka sa prvostepenih podrazumevajućih odnosa stvaranja umetničkog dela na drugostepenu ili metadiskurzivnu eksplikaciju.

Proces prevođenja je proces inverzan procesu podrazumevanja, to znači da se opšte informacije, komunikacioni odnosi, uverenja i znanja transformišu u specifično lično i individualno znanje. U kvajnovskom smislu radikalnog prevoda ontološka tačka gledišta subjekta se upisuje u opšte prihvatljive informacije, komunikacijske odnose, uverenja i znanja. Proces prevođenja, u svetovima umetnosti uobičajeno prikazan kao intuitivni proboj ličnog i originalnog kroz opšte, demonstriran je u radu Grupe 143 kao model formalnog i konačnog skupa transformacija pravila jednog tipa u pravila drugog tipa. Radikalni formalizam Grupe 143 je negirao svaku originalnost pokazujući da umetnost nastaje iz umetnosti. Zamisao da umetnost nastaje iz umetnosti formalnim transformacijama i premeštanjima izvedena je iz teorije ruskog formalizma (čitao je Boris Ejhenbaum) i konceptualističkih spisa Josepha Kosutha ("Umetnost posle filozofije"). Zatim, umetnički rad nije izvođen tek tako, već kao polazni vizuelni ili mentalni uzorak birano je neko delo iz istorije moderne umetnosti (istorije apstrakcije). Na primer, u knjizi crteža za Modenu (1977) radio sam sa intuicijama pedagoške teorije Bauhausa uspostavljajući korespondencije između Kleeove analize cik-cak linije date u terminima teorije forme i sintaktičkog modelovanja vizuelnih dvodimenzionalnih transformacija postminimalističkih i konceptualističkih analiza. Ovako zamišljen rad ima dva karakteristična nivoa eksplikacije:

1) analizu formalnog izvođenja vizuelnih transformacija iz postojećeg vizuelnog uzorka, i

2) drugostepeno suočavanje intuicija analize fenomena vizuelno-optičkog karaktera i intuicija sintaktičke analize, raščlanjivanjem procedure prevođenja (konvencije prevođenja, transformacije prvobitnih intuicija upisom ontološke tačke gledišta Grupe 143 u ontološku tačku gledišta Kleeovog rada).

Deo aktivnosti grupe u domenu produkcije vizuelnih radova je postavljen kao proces definisanja pravila, drugim rečima, jedan umetnički rad (crtež, fotografija, film, tekst) pokazuje kako se pravila formulišu i transformišu u delo ili rad (vizuelno stanje) i kako se iz vizuelne strukture čitaju. Na primer, u *Žutoj knjizi* (prva knjiga crteža i tekstova Grupe 143, 1975-76) kroz četiri rada tretirana su četiri pristupa pravilima. Jovan Čekić je ponudio rad koji čini prepis Euklidovih postulata, aksioma i definicija čime je operacijom analognom strategiji ready madea uokvirio domen interesa grupe i ponudio ishodišni uzorak mogućih realizacija drugih saradnika. Maja Savić je izvela rad *Binarne relacije u skupu crno-belo* određen u terminima postuliranja jedne potpune kombinatorike crnih i belih kvadrata. Rad Paje Stankovića se zasniva na lociranju aksioma dva različita moguća sveta: mogućeg sveta kvadratnog raster sistema i mogućeg sveta kružnog (polarnog) raster sistema. Između dva različita moguća sveta uspostavlja se proces transformacije zasnovan na aksiomima transformacije (korespondencije). Na osnovu datih aksioma transformacije figure kvadratnog raster mogućeg sveta se transformišu u figure kružnog (polarnog) raster sveta. Moj rad nazvan *Transformacije / analitički radovi* ispituje procedure definisanja transformacionih pravila u diskurzivnom mogućem prostoru teksta, diskurzivnom mogućem svetu logičkih formula i vizuelnom dvodimenzionalnom ravnom prostoru. Uvodni tekst uspostavlja bazične postavke teorije sintakse Grupe 143:

A. analiza procesa

1. analizu procesa je moguće izvršiti kroz:

- a) analizu svih partikularnih slučajeva / mogućnosti transformacija
- b) analizu u domenu opštih pojmova / na osnovu iskustva ili intuicije bez analize i poznavanja partikularnih slučajeva
- c) analiza medijalnog slučaja analiza a. i b. / analiziraju se neki partikularni slučajevi u domenu opšteg mentalnog procesa

2. analiza determinisanosti procesa:

- a) razumevanje procesa: određenje dominantnih i sekundarnih znakova
- b) predviđanje toka procesa: uočavanje odnosa dominantnih i sekundarnih znakova u strukturi

3. svaki proces (niz elemenata) projektuje se na širi možda i na beskonačan skup procesa (nizova elemenata) / odnosno formiraju se meta strukture

4. proces projektovanja je mentalne prirode i ogleda se kroz prolazak kroz konačan broj unutrašnjih stanja

Dati tekst je istovremeno i uvod u konkretne vizuelno-sintaktičke analize i sam umetnički rad (tekst kao umetnički rad ili teorijska konstrukcija na mestu umetničkog dela).

Iz ovako formulisanog rada i sličnih eksperimenata, na primer *Dominantne strukture* (1979), postavljen je problem teorijske analize pravila. Načelno je postavljen shematski model:

- 1) postulati i aksiome: pravila bez provere i analize prihvaćena u grupi,
- 2) konvencije: pravila koja su rezultat dogovora članova grupe,
- 3) definicije: izvedena deskriptivna pravila u procesu analize vizuelnih modela i odgovarajućih diskurzivnih korespondencija, i
- 4) zakoni: pravila otkrivena ili primenjiva u fenomenalnim modelima, na koje subjekt nema uticaja (poredak optike, poredak uma, poredak svetlosti).

Jedan od ciljeva grupe je bio da se pokaže da se pravila u umetničkom radu bez obzira na njihovu prirodu mogu modelovati i realizovati sintaktičkim pravilima. Analogno Morrisu sintaktička pravila su pravila uređenja strukture, tj. pravila relacija bilo kakvih elemenata u strukturi i odnosa struktura. Autorefleksivni karakter rada sa pravilima se vidi u pokušaju da se svaki proces realizacije umetničkog rada prikaže kao generički i da se opiše formalnim i diskretnim shemama ponašanja i delanja.

3.

Istraživanja Jovana Čekića ukazuju da su generički procesi konstituisanja vizuelnih crteža i dijagrama spekulativni oblici ponašanja i delanja uslovljeni interesima umetnika, a da je njegov zadatak da osnove i mehanizme kritički izloži i demonstrira. Koncept kritike je dat u terminima autokritike. Rad se autokritički usmerava na interese (vrednosti, opredeljenja za vrednosti) iz kojih je izveden. U tom smislu Čekićeve analitički metod je pored formalno lingvističko-semiotičke osnove bio filozofski, kulturološki i sociološki usmeren, sa ciljem da se ukaže na što veći broj nužnih ograničenja i determinisanosti sveta u kome umetnik deluje:

- ovaj rad danas jeste reprodukcija tragova već ostvarenih jezičkih modela koje nosimo u našoj memoriji - sve novo je zabluda.
- redukcija ima za cilj da smanji višeznačnost - ona nije rezultat već sredstvo analitičkog metoda - kao jednoznačna ona je mentalno represivna u odnosu na tradicionalno shvatanje nekog jezičkog modela - pitanje je gde završava jezik a gde počinje mentalno.
- svaka relacija može biti shvaćena kao 'poruka' tako shvaćena relacija uslovno ostvaruje jezik.
- u fiziološkom smislu novi jezički model se ogleda u mobilizaciji aktivne pažnje - dakle u procesu upoređivanja novonastale mentalne slike sa već u memoriji postojećim slikama - sa opadanjem ove pažnje završava se proces memorisanja - ostavljanja tragova - odnosno prihvatanja nove slike-modela.
- unutar ovakvog procesa upoređivanja subjekt je u mogućnosti da uspostavi određen broj relacija u zavisnosti od broja podataka koje poseduje - broj relacija koje subjekt može uspostaviti kao 'nove' možemo označiti kao 'novo iskustvo' - obzirom da je broj podataka kao i mogućnost uspostavljanja novih relacija subjektivan samo uslovno možemo govoriti o 'novom iskustvu' kao i uopšte o nečem 'novom'.
- u svakoj stvarnosti naša zabluda je sloboda - jezička sloboda da se totalno izrazimo - osnova ove zablude je u previđanju konvencija koje determinišu svaki proces makar i najspekulativniji.
- naša mogućnost uspostavljanja novih relacija dakle uvođenja određenih konvencija je istorijski determinisana i u tom smislu i mi sami unutar ove umetnosti smo zabluda. (1978)

Čekić u tekstu razvija strukturu kritičkog metoda koji započinje lociranjem formalnih-jezičkih problema definisanja umetničkog rada, preko ukazivanja na mehanizme kognitivnog karaktera (problem memorije i odnosa jezika i mentalnog), do uokvirenja

kulturoloških zahteva za novim i inovacijskim u umetnosti. Krajnji rezultat, koji želi da postigne i u crtežima u knjigama *Elementi vizuelne spekulacije I i II* (1975-77), odnosi se na ukazivanje i demonstriranje jezičkih, mentalnih (fizioloških) i kulturoloških ograničenja životnih formi izvođenja umetničkog rada. Zaključak je da su ograničenja i determinišući uslovi koji određuju svaki, pa i najspekulativniji proces konvencije. Čekićeve rad se razvijao od autokritičkog vitgenštajnovskog pristupa ka kulturološkim studijama u duhu kritičke teorije frankfurtske škole.

4.

Moja istraživanja generičkih procesa, procesa koji vode od pravila posredstvom izabrane tehnike i medija do rezultata koji može biti predmet, situacija ili događaj u umetnosti, eksplicirana su u knjigama *Strukture I, II i III* (1974-75) na formalnom i primarnom nivou, i u kompleksnijim shematizacijama delanja u knjizi *Mentalne konstrukcije - radovi* (1975).

Logika realizacije rada je sledeća:

1. u knjizi *Strukture I* konstruisao sam primarne vizuelne strukture (crteže) i serije struktura, pojedinim strukturama ili serijama dodelio sam diskurzivne opise koji opisuju strukturalne odnose, odnosno, u sledećim koracima sam umesto opisa ponudio pravila iz kojih je struktura izvedene ili serija uspostavljena,
 2. pravila generisanja strukture sam definisao kao:
 - a) induktivna kada se izvode iz niza slučajeva realizacija vizuelnih struktura i
 - b) deduktivna kada su iz definisanih pravila izvođeni specifični slučajevi vizuelnih struktura,
 3. sintaktičke relacije u seriji vizuelnih struktura opisao sam kao niz koji reprezentuje proces,
 4. pravila prepoznavanja serije vizuelnih struktura kao procesa i njima odgovarajuća stanja uma sam nazvao *mentalne strukture*, drugim rečima, mentalnom strukturom je nazvana sposobnost i stanje uma posredstvom kojih subjekt niz vizuelnih elemenata prepoznaje kao reprezentaciju procesa,
 5. u knjigama *Strukture I i II* primarne procedure i njihove relacije sam primenio na tekst, tekst-dijagram i dijagramske opise događaja, da bi se na tim osnovama zasnovao i rad u mediju fotografije i filma.
- Terminom *mentalne konstrukcije* označio sam radove koji svojim sintaktičkim strukturalnim poretom pokazuju i demonstriraju mentalna stanja i procese u rasponu od intencija, uverenja i generičkih puteva mišljenja do mentalnih reprezentacija. Opisana logika rada se klasifikovala u tri domena:
- a) problem sintakse,
 - b) problem upotrebe pravila, i
 - c) problem rekonstrukcije i modelovanja procesa.

Problem sintakse je postavljen kao problem odnosa elementa i strukture, odnosno, odnosa strukture i strukture. Govorio sam o procedurama vizuelizacije sintaktičkih diskurzivnih, numeričkih ili geometrijskih pravila. Pomoću zamisli sintaktičke

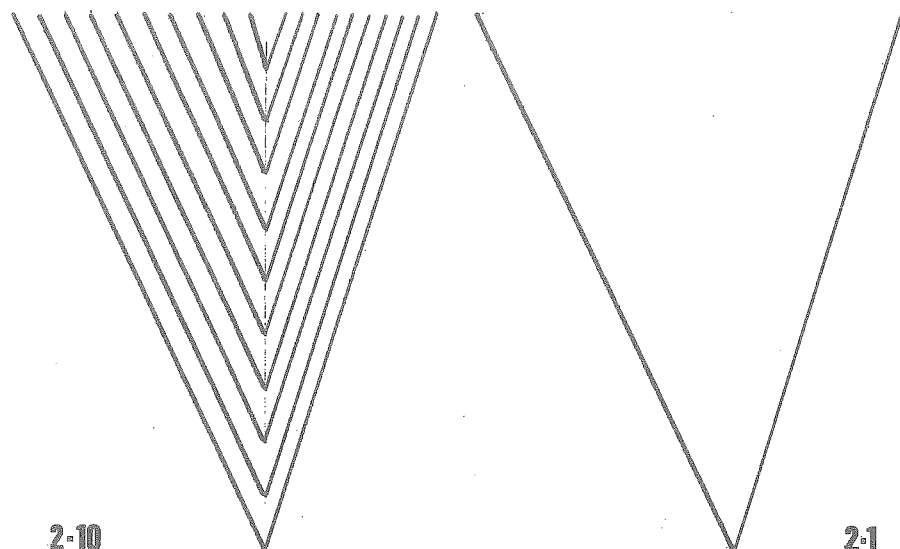
formalizacije izvedena je totalizujuća konceptualna osnova oblikovanja i formulisanja struktura u različitim medijima, odnosno, pokazano je da mediji nisu ono što determiniše pojavnost dela, već da je to sintaktička strategija koja stoji iza dela i reguliše ili dereguliše medije. Problem analize pravila je izveden u tri koraka:

1) polazna pretpostavka je da se umetnički radovi zasnivaju na pravilima, bez obzira da li se autor na njih poziva ili ne,

2) druga pretpostavka kazuje da u postojećim radovima umetnosti možemo otkriti pravila i da možemo pokazati da su nastala dela upravo takva zato što su izvedena iz takvih i takvih pravila, sledio sam analogiju uzročnom objašnjenju "Ovo se desilo zato što se ono dogodilo" i

3) treća pretpostavka pokazuje kako se iz pravila koje umetnik ili grupa umetnika prihvata izvode umetnički radovi u različitim medijima (crtež, slika, tekst, fotografija, performans, instalacija, predavanje), tj. sleđena je analogija teleološkom objašnjenju "Ovo se desilo da bi se to desilo" - pravila su konstruisana da bi se iz njih konstruisala specifična vizuelna struktura.

Rekonstrukcija i modelovanje procesa rešavano je sledećom procedurom. Pretpostavljeno je da su strukture kojima se umetnik služi generičke strukture i da govore ili pokazuju da su generičke strukture. Svaka generička struktura je deo niza ili



LINIJSKA STRUKTURA JE ODREĐENA:
1) VIZUELNIH STANJE (CRTEŽI 2-10 i 2-1),
2) MENTALNIM PROCESOM (PROCES REDUKCIJE - OD SLOŽENIJE KA JEDNOSTAVNIJOJ STRUKTURI), ODNOSNO, PRAZNIOM IZNEDJU CRTEŽA 2-10 i 2-1.

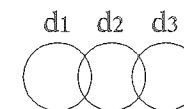
Linijaska struktura, (Miško Šuvaković), crtež i tekst, 1975.

serije struktura koje čine segmente procesa. Svakom segmentu ili stanju u procesu, tj. u pojedinačnoj strukturi, pripisujemo jedinicu vremena ili vremenski interval. Da bi se omogućila operacija *pripisivanja* niza struktura vremenskom nizu, bilo je nužno definisati fenomenologiju vremenskog sleda kao diskretnu sredinu pravolinijskog toka izbrojivih uzastopnih prilika (trenutaka, tačaka u vremenu). Da bi bila rekonstruisana kao proces u mentalnoj vežbi ili procesu čitanja, serija linija nizana na listu papira s leva na desno korespondira diskretnim vremenskim trenucima. Može se reći da prva linija u seriji prethodi drugoj liniji, a to znači da niz linija prikazuje i tok crtanja crteža sa linijama. Tu su realizovane dve vrste vežbi:

1) crteži koji su imali po dve strukture: početnu jednostavnu i krajnju složenu, pri čemu su one indeksno ukazivale na moguće zamišljanje procesa koji bi obuhvatao faze procesa između ove dve strukture, i

2) crteži koji su sadržavali potpune nizove ili serije struktura od početnog do krajnjeg stanja.

U prvom i trećem delu knjige *Mentalne konstrukcije - radovi* realizovao sam dijagramske i tekstualne opise i modele procesa. Na primer, crtež tri paralelne vertikalne linije reprezentuje tri stanja procesa translacije: početno, međustanje i krajnje stanje, odnosno, na nivou događaja realizuje se proces koji se modeluje i ima strukturu reprezentacije: situacije pre događaja, događaj i situacije posle događaja. Ova struktura je, na primer, realizovana tako što sam držao zatvorena usta (stanje pre događaja), otvorao i zatvarao usta (događaj) i držao zatvorena usta (stanje posle događaja). Zapaža se da postoji ista konceptualna shema u prikazu translacije vertikalne linije i u prikazu i realizaciji bihevioralnog (antropološkog) događaja sa ustima. Radna logika može da se prikaže hipotetičkim prostorima događaja. Na primer, tri kruga se presecaju i prikazuju prostor događaja 1, 2 i 3. U radu je izložena sledeća tekstualna analiza prikazanog događaja:



- događaj 1 prouzrokuje događaj 2
- događaj 2 prouzrokuje događaj 3
- događaj 1 počinje u trenutku t
- događaj 2 počinje pre kraja događaja 1
- događaj 1 se završava pre početka događaja 3
- događaj 3 počinje pre kraja događaja 2
- događaj 2 se završava pre trenutka t1
- događaj 3 se završava u trenutku t1. (1975)

Tekstualni radovi izvođeni iz ovakvih i sličnih shema imaju karakter:

(1) misaonog eksperimenta:

sa neke visine h na površinu zemlje je pao predmet
događaj je pratio posmatrač u čijem mentalnom i vizuelnom iskustvu ne postoji takva pojava.
posmatrač bi mogao da izvede sledeće zaključke:

1. da je pojava privid: halucinacija, optička varka
2. da je događaj zaista postojao ali da ga on ne razume
3. da je događaj postojao po božijoj volji
4. da je događaj posledica nekih prirodnih procesa koje on nije u stanju da razume i objasni
5. da je događaj posledica privlačenja dva tela (zemlje i predmeta), (1975)

ili

(2) primarnih introspektivnih i iz njih izvedenih narativnih struktura:

- čovjek oseća bol
- čovjek posmatra čoveka koji oseća bol
- čovjek govori o bolu
- čovjek sluša o bolu
- čovjek prenosi primljenu informaciju o bolu
- čovjek naslućuje da drugi čovek oseća bol
- čovjek pogađa da drugi čovek oseća bol
- čovjek zamišlja bol
- čovjek ne misli o bolu
- čovjek prolazi kroz sve navedene faze (1975).

Uvođenje introspekcije u diskurzivno formulisani rad znači pomeraj od autorefleksije kao demonstracije procesa delanja ka pripovedanju o procesu delanja. Pripovedanje o procesu, delanju ili događaju je narativna diskurzivna struktura čija se značenja određuju referencom prema aktuelnom ili hipotetičkom događaju.

Kada se retrospektivno posmatra moj *umetnički rad* je imao odlike specificiranja velikog broja formalnih primera koji stvaraju osnovu (mapu) za uspostavljanje teorijskog diskursa. Moja istraživanja su bila usmerena ka iskoraku iz produkcije u interpretaciju iz umetnosti u teoriju.

5.

Transformacija stvaralačkog (kreativnog, produktivnog, proizvodnog) u radu Grupe 143 kretala se u smeru redefinisavanja stvaralačkog procesa umetnosti kao epistemološki prepoznatljivog procesa koji se može strukturalno opisati, objasniti i interpretirati. Složeni kompleks fenomena koje pokriva termin stvaralaštvo zamenjen je procedurama pogodnim da se iz njih opiše formalna struktura građenja rada i njene relacije sa konceptima, znanjima, intuicijama i uverenjima. Tako definisana procedura se istražuje kroz tri slučaja:

- 1) procedura je ono što prethodi delu i ono čije ostvarenje rezultira delom (predmetom ili situacijom),
 - 2) procedura je ono što se nudi kao delo (događaj), i
 - 3) procedura je ono što prethodi delu i iz čega delo rezultira, ali i ono što je sadržaj dela, tj. delo prikazuje proceduru.
- Iz zamisli procedure i njenih funkcija u analizi umetničkog rada i umetnosti izvodi se i koncept umetničkog rada (dela).

Umetnički rad za Grupu 143 je bio teorijski objekt, a to znači rad čija je funkcija da demonstira teorijske pretpostavke, zamisli i konsekvence u domenu fenomenologije umetnosti. Radovi Grupe 143 su drugosteni radovi po tome što je njihov objekt i sadržaj problem analize i istraživanja sveta umetnosti.

6.

Dosadašnje izlaganje je locirano oko sintaktičke determinisanosti rada. U prvom periodu rada grupe značenjske relacije su zanemarene ili pomerene do indeksnog statusa. Deo istraživanja Grupe 143 od 1976. godine postavljen je oko problema semantičke (značenjske) determinisanosti umetničkog rada. U domenu formalnih vizuelnih modela značenje je definisano na tri načina:

1) interstrukturalnim vezama u okviru strukture i niza struktura, odnosno, značenje jedne sintaktičke vizuelne strukture je njen doslovni i adekvatni diskurzivni opis,

2) značenje vizuelne strukture ili niza vizuelnih struktura je određeno referentnim relacijama strukture i generativne procedure konstruisanja strukture, drugim rečima, procedura realizacije je referenca ili denotacija vizuelnog rada, i

3) značenja serije vizuelnih struktura koje reprezentuju proces hipotetički je koncept transformacije jednog sintaktičkog modela u drugi, odnosno, formalizovana linearna i diskretna logika vremena, tj. referenca ili denotacija rada je formalizovana shema vremenskog toka.

Ova tri slučaja možemo razmotriti kroz nekoliko primera. Serija crteža, koju čine kose paralelne linije označene brojnim indeksima, ima značenja određena odnosom i brojem linija, odnosno, indeksnim znakom, a definisana su direktnom i doslovnom deskripcijom karakterističnih aspekata struktura u seriji:

- 1) svaka struktura je označena sa dva broja
- 2) prvi broj označava broj linija u strukturi
- 3) drugi broj označava nagib linije prema horizontali
- 4) prva struktura je potpuna struktura (11 60)

(Miško Šuvaković *Strukture*, 1975)

Rad *Linijske strukture određene strukturom brzine crtanja* čini serija crteža, na svakom crtežu je slobodoručno nacrtana serija horizontalnih paralelnih linija i zapisan je tekst:

- 20 linija je nacrtano za 60 sekundi, ili
- 120 linija je nacrtano za 60 sekundi (*Strukture*, 1975)

Crteži horizontalnih paralelnih linija su dokument procesa crtanja u definisanom vremenskom intervalu, a ispisana rečenica je opis procesa i kao doslovni opis značenje crteža. Pri tome, značenje crteža nije pojavnost crteža, već procedura crtanja.

Seriju tri monohromne crne fotografije Paje Stankovića prati tekst:

- 1) snimak crnog pod određenim okolnostima
- 2) format slučajno odabran
- 3) redosled određen redosledom izrade (1978)

Tekst je pridodata deskripcija serije fotografija i determiniše njena doslovna značenja, a njena značenja su ova: fotografija je snimak crnog, format je slučajan i redosled fotografija u seriji je određen redosledom izrade. Stankovićovo definisanje značenja se sinhrono odnosi na opis pojavnosti serije i na opis uslova pod kojima je serija realizovana. Stanković je strukturalni princip realizovao kao tautologiju diskurzivnog i vizuelnog autorefleksivno determinišući proces prezentacije dela.

Uslozljavanje naznačenog principa je vodilo uvođenju kompleksne značenjske strukture zasnovane na opisu pojavnosti vizuelnih predložaka, procesa strukturiranja vizuelnih predložaka, ali i specifičnih i od rada nezavisnih referenci vizuelnih predložaka i sveta. Na primer, u radu *Vremenska struktura* izložio sam tri fotografije: fotografiju staze na pustom ostrvu, fotografiju jednog londonskog pasaža sa prolaznicima i fotografiju-autoportret. Sintaktički i semantički date fotografije su međusobno nezavisne i zatvorene. Prateći tekst daje shemu analognu formalizovanoj shemi vremenskog pravolinijskog (istorijskog) toka:

I izolovana jedinica - vreme: 1975, mesto: X

II izolovana jedinica - vreme: 1976, mesto: Y

III izolovana jedinica - vreme: 1979, mesto: Z

“aktivnost stavljanja prošlosti iza kao prošlog i stavljanja budućnosti ispred kao budućeg je sadašnji čin” (d.c.)

niz: I ... II ... III - indukcija - IV ... (1979)

Tekstom je stvoren kontekst za povezivanje fotografija u smisljeni istorijski sled događaja, čime je naznačena mogućnost induktivnog predviđanja sledećeg događaja. Konstruisanim opisom nezavisnih referenci fotografije zadobijaju serijalnu hronološku uredenost lokalne istorije. Pri tome, montirana je istorija u Wrightovom smislu determinisana nužnom dvosmislenošću reči istorija:

Ona može značiti i uzastopan niz totalnih stanja sveta i opisa ovog niza (ili izraza koji opisuju ovaj niz).

Opisanom operacijom je u istraživanje značenja uvedena zamisao referentnog značenja, tj. značenja svake fotografije su određena njenom referencom (ostrvom, pasažom, likom), i konceptom kontekstualnog značenja koje se postavlja kao drugostepeno u odnosu na referentna značenja pošto ih drugostepenim smeštanjima i premeštanjima iz konteksta menja i redefiniše.

Kompleksni semantički model je razvio Paja Stanković u tekstu i seriji crteža (*Žuta knjiga*, 1976-77) povezujući formalni transformacioni model mogućeg sveta pravougaonih koordinata u svet polarnih koordinata sa familijom stavova koji uspostavljaju reference između geometrijske deskripcije i etičkog stava. Čitamo:

1 o ravnoteži

umerenost slabih uzdržavanje jakih

2 o zadovoljstvu labilne ravnoteže

struktura mogućnosti ka predstrukturi

3 vidljiva linija predstavlja površinu

nema smisla govoriti o nevidljivoj liniji

4 smer kretanja je smer kretanja

smer kretanja je koji nije smer kretanja

superponiranje smerova određuje površinu pravca kretanja

5 ništa

6 može se govoriti ne o kontinuitetu poluprečnika
krivine /mogućnost da kriva bude definisana/ u smislu gradacije
podstruktura /u skupovnom značenju/

7 kriva bi mogla biti jednoznačno definisan skup tačaka od samog
sebe nepristupačan tačkama van krive (1976)

Stankovićev tekst je tekst *nultog stupnja*, a to znači da je zasnovan na analitičkim i ispraznim (ili apriornim) iskazima. Verifikacija njegovih iskaza ne može biti iskustvena (sintetička), već samo analitička. To znači da smisao i značenje svake iskazne rečenice zavise od logike (pravila) upotrebe termina, a ne od referentnih relacija rečenice i mogućih svetova. Zatim, njegov tekst (iskaz označen brojem 1) iznosi etički stav. Etički stav je izveden kao analitička propozicija. Uvođenje etičkog stava se može dvostruko razumeti:

1) kao poremećaj u formalnom modelu (voljni stav naspram logički ispraznog stava), i

2) kao izraz interesovanja za Spinozine spise (etiku izvedenu po geometrijskim načelima).

Stanković je u većini radova i tekstova racionalne propozicije doveo do njihovog ekstrema (tautologije, ispraznosti, odnosno, apriornog transcendentnog izraza zakona uma).

7.

Semantičke aspekte tekstualne i vizuelne strukture Maja Savić je razvijala od autorefleksivnih specifikacija tipa:

- kvadratna šema određene gustine

- slučajan izbor tačaka

- kružnost (1976)

do poetskih formulacija zasnovanih na metaforizaciji formalnih deskripcija, analogijskom povezivanju aspekata različite prirode (vizuelno i mentalno, misaono i osećajno) i asocijativnosti koja proizlazi iz složene fenomenalnosti aksioloških i strukturalnih okvira rada. Na primer, uz diptih koga čine dve fotografije (ekser zakucan u drvo i ruka sa bubamarom) dat je tekst:

mišljenje prožeto osećanjima

/ sve se oseća kao misao

mišljenju razgovori oduzimaju

važnost ozbiljnost istinu

zapisana misao takode gubi važnost

ali ponekad stiže novu (1976)

Navedeni tekst nije u sintaktičkoj, referencijalnoj, ali ni kontekstualnoj relaciji sa fotografijama. Relacije teksta i fotografija su u metaforičkoj drugostepenoj nadgradnji funkcija formalne deskripcije i u opozicionom suočavanju aspekata dela. Tekst određuje širi smisaoni okvir i atmosferu rada, a ne pruža pravila izvođenja rada. Autorefleksivni formalistički model se naglašavanjem i uspostavljanjem arbitrarnih

metaforičnih drugostepenih nadgradnji opisa i opisivanog transformiše u estetski kontemplativan model. Arbitrarnost relacija opisa i opisivanog produkuje međusloj od koga se očekuje estetski, a ne teorijsko eksplanatorni učinak. U radu Maje Savić procedure transformacije analitičkog metoda rada autorefleksivno se specificiraju u produktivni (estetsko proizvodni) metod rada:

O paralelnosti

spojiti dva oblika znači ne samo

osećiti da oni imaju nečeg zajedničkog već

i razaznati prirodu odnosa koji upravljaju

asocijacijama

asocijativni nizovi

asocijacija koja počiva na analogiji (1982)

Analitički autorefleksivni zahtevi su izrečeni stavom da spajanje dva oblika vodi razaznavanju prirode odnosa koji upravljaju asocijacijama. Uslovi okvira produktivnosti su naznačeni stavom da je rad realizovan spajanjem dva različita oblika na osnovu asocijacija koje počivaju na analogijama. Koncept asocijacija je produktivni princip, zasniva se na konstruisanju i izvođenju relacija koje nisu ni nužne ni teleološke, već arbitrarne, slučajne, zasnovane na nejasnom prepoznavanju, pretpostavljenoj sličnosti, analogiji i razlici. Na primer, odnos dva gola ženska tela ne verifikuje opis, već naprotiv, pridodati opis je označivalačko redefinisanje parti-kularnih relacija tela u ukazivanju na potencijalne bihevioralne odnose.

8.

Rad Neše Paripovića u Grupi 143 se prepoznaje kroz razvoj semantičkih potencijala mogućih formalnih rešenja tipičnih za realizacije ostalih članova. Prvi problem Paripovićevog rada sa serijama fotografija u rasponu od *Portereta* (1973) do *Primer analitičke skulpture* (1978) je dekonstrukcija konzistentnosti formalnih shema u procesu konstituisanja značenja, drugim rečima, dekonstrukcija utilitarnih kulturoloških uslova pod kojima se sintaktička sredstva kojima neki metod ili stil umetnosti raspolaže stavljaju u pogon u stvarnoj upotrebi tog metoda i stila. Produktivnost je stvarna upotreba, može se reći prvostepena upotreba, stila ili metoda umetnosti. Reći da je Paripovićev rad dekonstrukcija produktivnosti, znači reći da sintaksa i semantičke relacije koje uspostavlja, pretpostavljaju analizu (analiza je razlaganje, rastavljanje) osujećenja deskriptivnih orijentacija jezika i uvođenja postupka koji stvara prostor za puni razmah njegovih generativnih sposobnosti. Konceptacija produktivnosti je narušena i drugostepenim ukazivanjem da realizovani radovi nisu prirodni produkti iskrenog oka, već dekonstrukcije uobičajenih i normativizovanih pretpostavki, konvencija i pravila umetničkog delanja. Okvir rada i razmišljanja za Paripovića je institucionalni potencijal značenja, vrednosti, uverenja i modela sveta umetnosti.

Na primer, rad nazvan *Portreti* (1973) čine dvanaest portreta, pri čemu se lica portretisanih osoba ne vide, snimljen je potiljak, a indeksno je ispod portreta

ispisano ime i prezime portretisane osobe. Na primarnom nivou radom su eksplicirane relacije vizuelnog fenomena u funkciji subjekta fotografije i ličnog imena. Na sekundarnom nivou je izvršena dekonstrukcija konvencije žanra portreta, a to je dekonstrukcija prikazivanja ljudskog lica. Paripovićev postupak dekonstrukcije paradigmatičkih aspekata institucija umetnosti, a to u njegovom slučaju znači institucija slikarstva, odvija se na pomećenom drugostepenom nivou rada u mediju fotografije. Problemizacijom medija fotografije Paripović postavlja i analizira probleme slikarstva. Fotografija je za njega drugostepeno iskoračenje iz prvostepenosti produktivnosti primarne prakse rada (slikarstva), kao što je za većinu konceptualnih umetnika ulazak u jezičku ili lingvističku analizu iskorak iz prvostepenog produktivnog okvira oblikovanja u meta-jezik.

Rad *33 godine života* (1975) je izveden uspostavljanjem arbitraranih montaža fotografija umetnika u različitim kontekstualnim situacijama i četvorocifrenih brojeva (godina). Broj 33 označava 33 godine života, ali i 33 fotografije u seriji. Broj 33 je *prošiveni bod* jezičke igre montaže semantičkih potencijala fotografske reprezentacije i simboličke funkcije broja (godine). U pitanju je suočavanje gledaoca sa mehanizmima građenja alegorijske reprezentacije. Alegorijska reprezentacija u slikarstvu se gradi na povezivanju reprezentacije uobičajenog prizora, situacije ili događaja sa neuobičajenom (mitskom, simboličkom, novozavetnom) interpretacijom koja u uobičajenom prizoru otkriva indikacije za prepuštanje sopstvenom radu. Rad alegorije se temelji na poverenju autora i posmatrača u indikacije koje uobičajeni prizor preobražavaju u mitski. Paripović sprovodi identičnu proceduru korespondirajući prizore uobičajenih scena iz svog života i godine, odnosno, ukupnu cifru od 33 godine koja odgovara njegovim godinama u vremenu kada je realizovao rad, ali i godinama Hrista kada je raspet. Nastala alegorija u ogoljenosti korespondencija ima:

a) autorefleksivnu dimenziju demonstracije kako nastaje alegorija, ali i

b) dekonstrukciju alegorije jer ono što treba da bude stvar poverenja između umetnika, slike, mita i posmatrača pokazuje kao arbitrarnu konvenciju jezičke igre.

Serijska fotografija *Bez naziva* (1975) formalno je obrazovana kao niz sekvenci procesa, prikazuje umetnika u različitim položajima u odnosu na praznu tablu za crtanje. U radu su suočena dva aspekta:

1) korišćenje formalne shematike autorefleksivne rekonstrukcije procesa ili događaja, i

2) obesmišljavanje autorefleksivne rekonstrukcije odsustvom događaja i čina. Posledice dekonstrukcije autorefleksivnog modela su u tome da se pokaže da i forma autorefleksivne organizacije rada zadobija stilski karakter i da može biti stilski shema za produkciju dela.

9.

Zaključak.

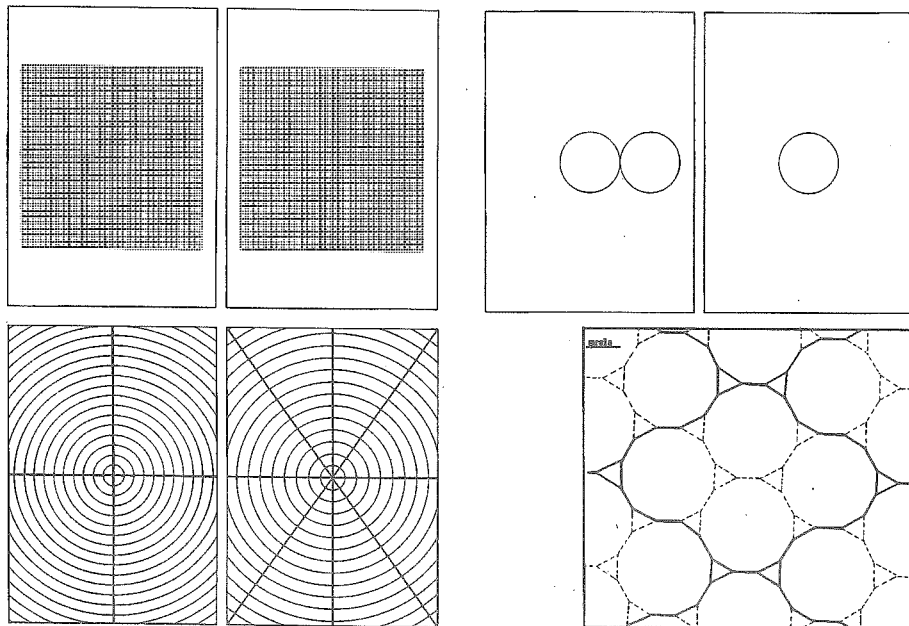
Petogodišnji rad Grupe 143 (14. mart 1975. - februar 1980) pokazuje kako se iz primarnog koncepta autorefleksije formira analitički model umetničkog rada. Formiranje analitičkog modela je vodilo od:

1) rada sa sintaktičkim shemama formalizacije vizuelnog, procesualnog i tekstualnog, preko

2) istraživanja konceptualnih, a ne medijskih distinkcija u umetnosti, do

3) formulisanja bazičnih rešenja autorefleksivnih implikacija građenja i upotrebe semantičkih modela.

Partikularne sintaktičke sheme formalizacije vizuelnog pokazuju puteve koji vode izvan vizuelne fenomenologije u predvorja lingvističke i semiotičke analize. Rad sa sintaktičkim shemama se može označiti kao pred-semiotički (ili označiteljski). Naglasak na konceptualnim, a ne medijskim distinkcijama, vodio je ka Dantoovoj ideji *sveta umetnosti*, ka uverenju da je umetnički rad determinisan konceptualno (konceptom semantike, konceptom istorije, konceptom aksiologije), a ne tehničko-medijski. Isti sintaktički primeri primarno dati dijagramski ili tekstualno realizovani su različitim medijima (tekst, crtež, slika, fotografija, film, performans) da bi se pokazalo da je koncept determinišuća konstanta, a fenomenalna prezentacija specifičnim medijem sekundarna varijabla. Problem značenja je tretiran u širokom rasponu od primarnih značenjskih sklopova (referenca, korespondencija), preko semantičkih uslova uspostavljanja produktivnog rada do dekonstrukcije značenjskih naslaga istorijskih i aktuelnih institucija umetnosti.



Radovi (Paja Stanković, Mirko Dilberović, Vlada Nikolić i Miško Šuvaković), dijagrami, 1980.



Grupa 143 (B. Tomić, D. Hohnjec, M. Šuvaković, P. Stanković, M. Dilberović, M. Savić), galerija SKC, 1979.

LITERATURA:

- *Katalog 143*, br.1-3, autorsko izdanje, Beograd, 1975-78.
- *Grupa 143*, Galerija Nova, Zagreb, 1976.
- *Žuta knjiga*, autorsko izdanje, Beograd, 1976-77.
- *Avanguardia e sperimentazione 1977 - le piu avanzate ricerche artistiche Yugoslave*, Galleria Civica, Modena, 1977.
- *10e Biennale de Paris*, Musee d'art moderne de la Ville de Paris, 1977.
- *Islamski paterni*, autorsko izdanje, Beograd, 1977-78.
- *Seminar*, Galerija SKCa, Beograd, 1978.
- Miško Šuvaković (pr) *Primeri analitičkih radova*, Galerija SKCa Beograd i Galerija Nova Zagreb, 1978.
- *Grupa 143*, Galerija SKCa, Beograd, 1979.
- *Grupa 143*, Galerija Srećna nova umetnost, Beograd, 1979.
- *Grupa 143*, Galerija Loža, Kopar, 1980.

OD KONCEPTUALNE UMETNOSTI DO POSTSTRUKTURALIZMA ZzIP

U znak sećanja na Ninu Seferović (1947-1991)

1. UVODNE BELEŠKE

ZzIP (Zajednica za Istraživanje Prostora) je neformalna institucija osnovana u Beogradu 1982. godine. ZzIP nije zamišljena i konstituisana kao grupa umetnika, već kao zajednica u čijem kontekstu su umetnici i teoretičari umetnosti mogli da razgovaraju o umetnosti i da razvijaju teorijska istraživanja u i o umetnosti. ZzIP je imala odlike debatnog kluba i ukazivala se kao nadgradnja umetničke delatnosti teorijskom aktivnošću. Oblici egzistencije zajednice su bili interni razgovori, javne izložbe i seminari, kao i publikovanje časopisa *Mentalni prostor*.

Zajednica se ukazuje u kontinuitetu postavangardnih eksperimenata i grupa šezdesetih i sedamdesetih godina, tako da njen prvi period rada oko dve godine karakteriše otvoren susret pripadnika i nastavljača različitih konceptualnih linija u savremenoj jugoslovenskoj umetnosti. U Zajednici su sarađivali autori čiji je rad bio povezan sa grupom OHO i Družinom u Šemapsu (Marko Pogačnik), grupom KÔD (Mirko Radojičić, Miroslav Mandić), Grupom 143 (Maja Savić, Paja Stanković i Miško Šuvaković), redakcijom likovnog programa SKCa s kraja sedamdesetih godina (Nenad Petrović, Zoran Belić W), novosadskom Tribinom mladih (Darko Hohnjec), grupom muzičara minimalista OPUS 4 (Lazarov Miodrag Pashu), kao i niz individualnih autora Dubravka Đurić, Dragan Pešić, Slobodanka Stupar, Ruža Petrović, Jadranka Mihić.

Nakon 1984. godine ZzIP je delovala kroz saradnju šest saradnika, a organizaciju rada smo sprovodili Zoran Belić W, Dubravka Đurić i ja, dok su Nenad Petrović (Blaricum), Marko Pogačnik (Šempas) i Mirko Radojičić (Bukurešt, Novi Sad, Dižon) uzimali učešće u koncipiranju i realizaciji projekata. U drugom periodu rada sarađivali smo i sa nizom teoretičara: estetičarima Milanom Damjanovićem, Alešom Erjavcem, Vandom Božičević i Hainzom Paetzoldom, analitičkim filozofima Matjažom Potrčem i Nenadom Mišćevićem, etnologom Ninom Seferović (koja je realizovala prvu muzejsku postavku ZzIPa), kao i lakanovskim teoretičarem Radomanom Kordićem.

Rad i egzistenciju ZzIPa treba shvatiti pre kao intelektualni, estetički i teorijski, a ne umetnički i estetski projekt. Prvih godina (do 1984) delatnost ZzIPa je imala karakter intelektualnog pokreta ili reakcije na intelektualnu ograničenost i teorijo-fobičnost eklektičkog postmodernističkog i neoekspresionističkog slikarstva, da bi se u periodu između 1984. i 1989. godine kristalisala u efikasnu teorijsku i istraživačku zajednicu usmerenu na preispitivanje i konstruisanje širokog polja rasprave o umetnosti i u umetnosti. Bazični problem i tema rasprava ZzIPa je bio usmeren na istraživanje i interpretaciju konteksta umetnosti i funkcija konteksta u definisanju i produkciji umetničkog rada. Za nas umetničko delo nikada nije bilo sam objekt (predmet, situacija ili događaj) već strukturalna, značenjska i aksiološka povezanost objekta (predmeta, situacije ili događaja) sa kontekstima iz kojih je objekt izveden, od čijih aspekata je načinjen i u kojima se očekuje njegov estetski, kognitivni ili kontemplativni učinak.

2. TEORIJSKE POSTAVKE: OD ANALIZE DO RASPRAVE

2.1. Polje rasprave

U spisima, razgovorima i predavanjima ZzIPa razmatrani su koncepti bitni za razumevanje statusa teorije u umetnosti: analiza i analitički rad, analitički diskurs,



Uvodno predavanje u seminar 'Kulture Istoka i umetnost Zapada XX veka' (Zoran Belić W, Dubravka Đurić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić i Miško Šuvaković), 1986.

spekulativni i produktivni diskurs, polje rasprave, teorija umetnika i teorija u umetnosti.

Pojam analize je definisan zamislama istraživanja. Istraživanje je spoznajno teorijski model zasnovan na lociranju, specifikaciji, deskripciji, objašnjenju i interpretaciji problema. Definirati rad u umetnosti u terminima istraživanja znači pretpostaviti da kontekst umetnosti pored estetsko-kontemplativnog sadrži i saznavni potencijal. Saznavni potencijal umetnosti se ne može svesti samo na kulturološke ili nekulturološke parametre, već se mora posmatrati kao fenomenalna, strukturalna i aksiološka uređenost kulturoloških i nekulturoloških produktivnih parametara. Nekulturološkim parametrima se nazivaju prostorni, vremenski, materijalni (tekstura, boja, vrsta materijala) i drugi perceptivnim putem dostupni aspekti umetničkog rada. Nekulturološki parametri su ontološki parametri čija pojavnost, izgled, osobine i oblici recepcije ne zavise od znanja, volje ili interesovanja autora i posmatrača. Kulturološki parametri umetničkog rada su aspekti umetničkog rada koji su funkcija intencija, znanja, uverenja, želja ili složenih intertekstualnih (kulturoloških) značenjskih modusa. Nekulturološki parametri su realistički, a kulturološki su relativistički. Istraživanje se naziva analizom u dva slučaja:

a) kada se zasniva na procedurama ustanovljenja distinkcija između pojavnosti, koncepata i funkcija umetničkog rada i rada u umetnosti, i

b) kada se zasniva na modelima analognim analitičkim propozicijama. Analitički umetnički rad je *teorijski objekt*, tj. umetnički rad načinjen da bi se istražila, testirala ili pokazala neka realna ili relativna svojstva umetničkog rada, rada u umetnosti i sveta umetnosti. Analitički umetnički rad je analitički po tome što svojstva umetnosti razlaže na karakteristična značenjski (spoznajno) vredna svojstva i njihove relacije, ili po tome što je konstituisan na analitičkim propozicijama, odnosno, shemama logičke ispraznosti i tautologije. Analitički diskurs je drugostepeni diskurs (metajezik) čiji plan i sadržaj čine lokacije, specifikacije, opisi, objašnjenja interpretacije umetnosti:

- 1) ukazivanjem na distinktivna svojstva objekta analize,
- 2) ukazivanjem na analitičku prirodu propozicija umetnosti, i
- 3) pozivanjem na teorijske modele, rasprave, argumentacije i shematizacije

analitičke filozofije.

Lokacijom se naziva uočavanje problema (objekta) i njegovo prepoznavanje u datom kontekstu. Specifikacijom se naziva zapis i shematski prikaz uočenih i postavljenih lokacija problema. Procedure lokacije i specifikacije konstituišu objekt teorije. Objektom se naziva:

- 1) realna referenca teorije, znači sam predmet, situacija, događaj, tekst, i
- 2) diskurzivni podaci dobijeni procedurama lociranja i specifikiranja.

Analitički diskurs ishodišno i eksplicitno razlikuje: realnu referencu, diskurzivni objekt teorije i subjekt teorije.

Subjektom teorije se naziva *glas* koji govori diskursom i iz diskursa. Retorika analitičkog diskursa je oslonjena na analitičku filozofiju i pronaučni objektivizam. Analitički diskurs karakteriše odsustvo spekulativne i višeznačne upotrebe termina, koncepata i modusa izlaganja, on teži jednoznačnoj argumentaciji svodljivoj na prepoznatljivi kontekst izlaganja. Opis (deskripcija) je shematizovano prikazivanje

realnog objekta (reference) teorije. Opis na osnovu lokacija i specifikacija (objekta teorije) prikazuje, može se reći i odslikava, realni objekt koji teorija analizira. Procedure objašnjenja, pored lociranja, specifikacije i opisa realnog i teorijskog objekta teže da razjasne uzroke, nemere, ciljeve i funkcije objekta, tj. problema umetnosti koji se istražuje. Formalno govoreći, lociranje, specifikacije i opisi nude 'kako' objekta: kako je objekt nastao, kako se ukazuje, kako funkcioniše, kako se pokazuje u recepciji, a objašnjenje pokazuje i traži odgovor na pitanje "Zašto je objekt takav, na taj način načinjen, uočen, itd?" Objašnjenje može da bude dato u funkciji tri različite grupacije kriterijuma:

1) uvažavanje pronađenih ili ponuđenih argumenata - objašnjenje se zasniva na aspektima realnog ili teorijskog objekta,

2) objašnjenje je pokušaj rekonstrukcije gledišta (pozicije) subjekta ili skupa subjekata koji su konstituisali realni objekt analize - Danto govori da je za njega kriterijum istinitosti objašnjenja umetničkog rada podudarnost estetičarevog objašnjenja i stava (steitmenta, gledišta, prve interpretacije) umetnika koji je načinio rad, i

3) objašnjenje je interpretacija realnog objekta i objekta teorije sa stanovišta teorijskog gledišta istraživača (interpretatora) - to znači da jedan te isti realni objekt može biti u različitim teorijama na različite načine interpretiran, na primer, interpretacija plave monohromne slike sa stanovišta realističke teorije direktne percepcije i sa stanovišta relativističke simbolički orijentisane teorije nije ista. Interpretacija postavljaajući realni objekt za objekt teorije vrši njegovo prilagođavanje interesima, pravilima, uverenjima, shematizacijama i procedurama konteksta u kome je teorija ustanovljena.

Spekulativni i produktivni diskursi su neanalitički diskursi koji se definišu kao evolucija ili transfiguracija interpretativnih diskursa. Spekulativni diskurs je u referentnom odnosu sa realnim objektom ili proizvodi fiktivni (kvaziontološki, intenzionalni) objekt. U spekulativnom diskursu objekt teorije se transformiše na diskurzivnom planu uvažavajući ili ne logiku diskursa, konzistentnost diskurzivnih aspekata i relacija aspekata i konteksta. Produktivni potencijal diskursa se otkriva kroz subverzije realnog objekta, odnosno kroz definisanje objekta diskursa kao fiktivne ili potencijalne diskurzivne tvorevine. Spekulativni diskursi su diskursi (tekstovi) naglašene intertekstualnosti, tj. zasnivaju se na uverenju da su značenja diskursa određena njegovim relacijama sa drugim diskursima i tekstovima. U spekulativnom diskursu su naglašeni momenti arbitrarnosti ili relativnih kontekstualnih funkcija uspostavljanja značenja. Spekulativni diskurs je produktivan pošto u sebe upija mnoštvo drugih tekstova i predstavlja njihov preobražaj suočavajući različite tačke gledišta (rakurse) rasprave.

Sintagmu *polje rasprave* određuju reči polje i rasprava. Koncept polje je izveden iz rasprave odnosa različitih gledišta, diskurzivnih okvira i teorijskih izvora u zajednici. U ZzIPu se izdvajaju dve pozicije bitne za razumevanje koncepta označenog terminom polje:

- 1) zamisao sinteze Nenada Petrovića i
- 2) zamisao polja kako smo je formulisali Zoran Belić i ja.

Pojam sinteze, kako ga eksplicira Petrović, odgovara transformaciji pojedinih umetnosti, načelno čulno determinisanih, u sveobuhvatniji koncept koji pojedine umetnosti povezuje (medijski ili, preciznije, intermedijski) kroz transformaciju čulne karakterizacije u duhovnu karakterizaciju. Petrović koristi termin integracija da bi tehnički odredio mogućnost rekonstituisanja kulturološke sfere (pojedinačnih disciplina) u jedinstven koncept posredstvom rada u umetnosti: "Kod ovoga, ne radi se o prostoj zameni, o umetnosti koja postaje neka vrsta 'filozofiranja', ili pak težnja ka nekoj vrsti nauke(-umetnosti), što se često upućuje kao prigovor novoj umetnosti, nego se radi o jednoj unutrašnjoj težnji INTEGRISANJA jednom razloženih i strogo određenih prostora, koji se upravo u umetnosti, koja je u samim temeljima svog ljudskog bavljenja (dakle i filozofije i nauke, a i religije), počeo odvijati. Drugim rečima, PROCES TRANSFORMACIJE UMETNOSTI je početak procesa integrisanja prostora duha." Petrovićev koncept sinteze umetnosti, ali i sinteze kulture kroz umetnost, nazvaćemo klasičnim modelom. On se zasniva na tri bitna ishodišta:

- 1) pro-hajdegerovskom uverenju u prvobitno jedinstvo koje je izgubljeno i koje treba ponovo pronaći,
- 2) hegelovskoj zamisli apsolutne ideje kao jedinstva subjektivne i objektivne ideje, tj. ideja umetnosti je postavljena tako da je njenoj ideji svaka druga ideja objekt u kome se sve odredbe okupljaju, i
- 3) pro-huserlovskog unutrašnjeg jedinstva koje se ostvaruje kao umni prostor integracije.

Nasuprot Petrovićevoj koncepciji, Belić i ja smo razvili model *polja* koji duguje shemama: *mape*, *rizoma* i *matematičke matrice* ili *mreže*. Petrovićev diskurs je spekulativni i produktivni diskurs u tradiciji zapadne humanističke metafizike, a naša shematika odgovara koncepcijama postanaličkih i poststrukturalističkih diskursa. Polje je shema (struktura) čiji elementi su u međusobnim direktnim ili indirektnim relacijama. Mapa prikazuje prostorne odnose geografskih lokacija. Rizom je kvazi-biološki model kojim se opisuje i prikazuje sistem u kome je svaki element sistema u relaciji sa drugim elementima sistema. Bilo koja tačka na rizomu može biti povezana sa bilo kojom drugom tačkom. Matematička matrica pokazuje uređeni odnos brojeva ili algebarskih članova u horizontalne redove i vertikalne kolone, pri čemu je bitnost (svojstvo, smisao, značenje) jednog elementa funkcija njegovog mesta i indeksa koji označava mesto u matrici. Mreža je istovremeno ribarska mreža u kojoj su čvorovi međusobno direktno-indirektno povezani u jedinstveno tkanje, ali i shematizacija različitih matematičkih disciplina poput topologije i teorije grafova. Zamisao polja je uvedena kao tehnički termin koji pokazuje da umetnost nije homogeno telo, već heterogena i strukturalna relaciona konstelacija. Umetnost za nas, metaforično govoreći, nije bila data kao ontologija tela (ontologija slike, skulpture, ambijenta ili performansa), već kao ontologija relacija različitih medijskih i konceptualnih shematika koje rezultiraju umetničkim delom i radom (konceptualnim efektima).

Koncept rasprave, kao pomak od analitičkog diskursa, Belić i ja smo razradili u spisu-predavanju "Art - The Ethos of Knowledge" pisanom za dubrovačku izložbu i seminar. Tekst predavanja je pisan u formi rasprave. Raspravom se naziva skup diskursa koji sa potencijalnih i aktuelnih gledišta prezentuju objekt rasprave

suočavajući različita viđenja istog. Rasprava se zasniva na produkciji i lociranju razlika i raskola. Shematski posmatrano analitički diskurs može biti:

- a) kritika drugog diskursa ili autokritika diskursa iz koga se sprovodi analiza,
- b) traženje osnovnih i elementarnih atomskih stavova koji su osnova specifične teorije, gledišta, diskursa, i
- c) primena (naturalizacija) postojeće teorije (sintaktičke, semantičke, estetičke i psihološke) u konstituisanju diskursa istraživanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretacije, tj. naturalizacijom diskursa se naziva uvođenje ili provođenje diskursa kroz neku specijalističku i definisanu teorijsku ili eksperimentalnu disciplinu (nauke ili filozofije).

Nasuprot analitičkom diskursu rasprava može biti:

- 1) interpretacija objekta sa jednog utvrđenog stanovišta, pri čemu objekt nije autonoman u odnosu na stanovište diskursa, već je njegov produkt,
- 2) interpretacija objekta diskursa sa dve ili više tačke gledišta, pri čemu objekt može biti: (2.1) realni objekt diskurzivno lociran u interpretaciji, (2.2) produkt jednog gledišta, ili (2.3) produkt različitih gledišta u raskolu, nesvodive razlike,
- 3) interpretacija objekta diskursa sa dve ili više tačaka gledišta, što znači da se u diskursu javlja i više objekata rasprave, kao i više subjekata (glasova) - načelno ovakva rasprava odgovara dekonstrukciji.

Rasprava može biti određena i kao kombinatorika naznačenih slučajeva, ali raspravu ne određuje fiksni odnos prvostepenog i drugostepenog (meta) diskursa, već relativno slobodno kretanje u hijerarhiji diskursa. Analitički diskurs je reduktivan diskurs, dok je diskurs rasprave produktivan diskurs. Analitički diskurs vodi redukciji retorike, arbitrarnosti i višeznačnosti kroz uvažavanje kriterijuma konzistentnosti i korespondencije. Analitički diskurs se verifikuje proverom konzistentnosti u odnosu na kontekst iz koga se izlaže i proverom referentnih relacija diskursa i objekta diskursa u odnosu na realni objekt izvan diskursa. Rasprava u jednom diskursu produkuje različite relacije konzistentnosti pošto ukazuje na različite tačke gledišta i kontekste, odnosno, realni objekt izvan diskursa se dovodi u referentne relacije sa više različitih objekata diskursa. Rasprava uključuje i dimenziju kriterijuma odziva na diskurs. Rasprava u dalekoj generičkoj liniji vodi poreklo iz interaktivnosti dijaloga, pa se uzima u obzir odnos različitih glasova u diskursu.

Poljem rasprave se naziva rasprava koja se formalizuje kroz shematiku polja, tj. relacionog modela različitih i raskolnih diskursa. U ZzIPu sintagmom model polja označena je teorijska rasprava umetnosti, koja započinje u kontekstu umetnosti i u relaciji je sa primerima individualnih disciplina gradeći kompleksne mreže referentnih relacija umetnosti, mita, filozofije i nauke.

Teorija umetnika je primarno autorefleksivni ili autopoetički diskurs kojim umetnik razmatra, opisuje, objašnjava i interpretira svoj produktivni rad u specifičnom mediju, disciplini ili modelu rada. Teorijski diskurs umetnika se javlja:

- a) kao inkorporiran u umetnički rad, na primer, rad demonstrira teorijski model ili diskurs daje okvire za razumevanje dela,
- b) paralelno umetničkom radu opisujući i objašnjavajući kontekst razmišljanja, konceptualizacija i vrednovanja umetnika, i

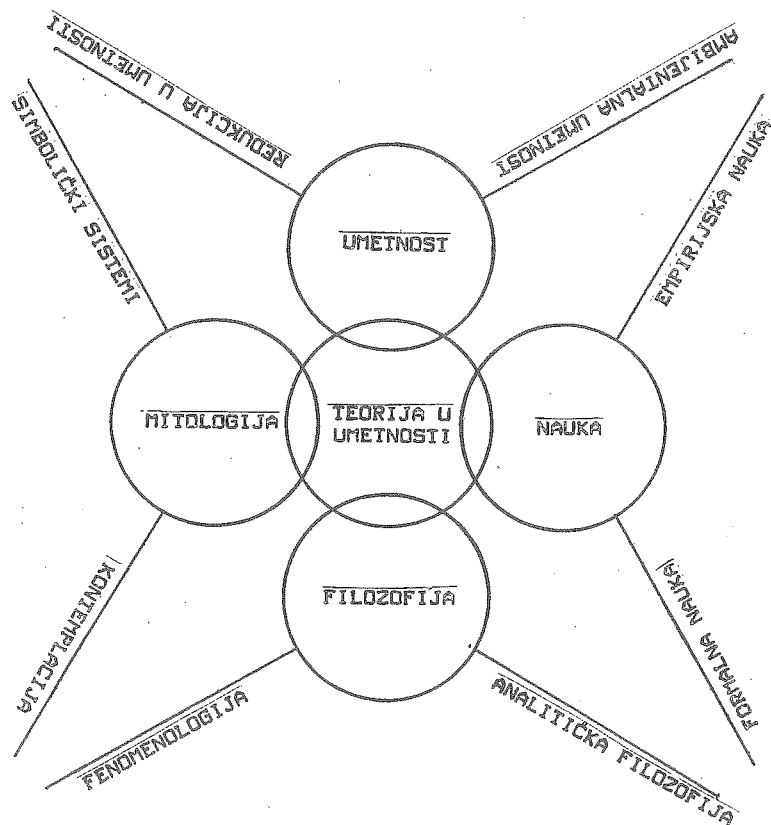
c) kao širi diskurzivni okvir sveta umetnosti kome umetnik pripada i sa kojim se identifikuje.

Pojam *teorija u umetnosti*, kako je naznačen i izveden u ZzIPu, označava složeno polje raznorodnih diskursa koji su u intertekstualnim, interslikovnim i intersubjektivnim međurelacijama sveta umetnosti i kulture. Zamisao teorije u umetnosti je izvedena iz tri zaključka o prirodi sveta umetnosti i iskustva rada sa teorijskim modelima umetnosti:

1) svet umetnosti je smeša fenomenalnosti i diskursa različitog kontekstualnog porekla,

2) umetničko delo nije samo pojavnost predmeta, već je, kao što je i Arthur Danto pisao, naše znanje istorije umetnosti, poznavanje kulture, teorije ideja, i

3) naš teorijski rad više nije bio prateći ili ravnopravni deo umetničke produkcije, već je stekao izvesnu autonomiju u odnosu na produkciju umetničkih radova, zadržavši distancu u odnosu na estetiku, filozofiju i teoriju umetnosti.

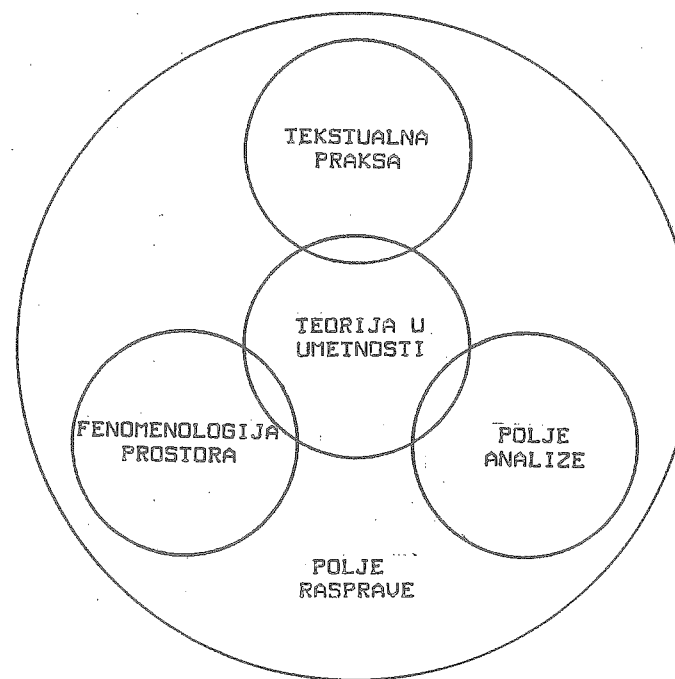


Dijagram 1., crtež, tekst, 1987.

Činjenica da su naši spisi, predavanja, analize i rasprave postale autonomne u odnosu na produkciju dela značila je da kontekst diskursa sveta umetnosti kome smo pripadali možemo da posmatramo kao spoljašnji (objektno odeljeni) skup ili mrežu različitih diskursa različitog konteksta, istorije i značenja. Specifični diskurzivni konteksti su mogli da budu međusobno nezavisni, da imaju presečne (zajedničke) domene, da se poklapaju, da budu sličnog ili različitog porekla, da pripadaju različitim dijahronijskim linijama, ali da se u određenom trenutku dovode u međusobnu vezu. Naznačena shematika se vremenom usložnjavala i komplikovala u sve neprozirnije spekulativne mreže diskursa u umetnosti.

Dijagrami (Dijagram 1 i 2) shematizuju tekstualne i diskurzivne realizacije teorije u umetnosti. Na pitanje "Šta su izrazi teorije u umetnosti u kontekstu rada ZzIPa?" ponuđen je odgovor: tekstualna praksa, analiza i fenomenologija prostora.

Tekstualnom praksom se naziva rad sa tekstem i produkcija teksta. Jedan od medija izražavanja saradnika ZzIPa je tekst, on se shvata kao medij analogno mediju slikarstva, filma, fotografije ili ambijenta. U sledećem koraku zamisao teksta, definisana kao okvir značenjske shematike dominantno diskurzivnog karaktera, primenjena je i na nelingvističke fenomene. Po uzoru na shematiku teksta istraživani su i produkovani vizuelni modeli (crtež, fotografija, film, instalacija, ambijent,



Dijagram 2, crtež, tekst, 1987.

performans). U tom smislu karakteristični su ambijenti-instalacije Zorana Belića i teorijski performansi Lazarova Miodraga Pashua.

Pod *fenomenologijom prostora* u terminologiji zajednice razumeju se dve pojavnosti prostornog rada:

a) fizički trodimenzionalni prostor situacije (instalacije, ambijenta) i događaja (performansa, akcije); i

b) kompleks metaforičnih upotreba termina prostor kojima se označavaju i opisuju stanja uma (mentalni, duhovni prostor) ili teorijske konstrukcije koje imaju karakter obuhvatajućih shematizacija (kontekst, domen, skup).

Na primer, Belićeve instalacije pokazuju da umetnički rad funkcioniše kroz ambivalentnost značenjskog (tekstualnog) i prostornog (fenomenalnog) bez obzira koji su parametri rada u datom trenutku dominantni. Mogu se izvesti tri teorijske konsekvence:

1) polarnost značenjskog i fenomenalnog odgovara metafizičkoj dihotomiji duha i materije, forme i sadržaja, muškog i ženskog, označitelja i označenog,

2) elementi značenjskog i fenomenalnog elementi su strukturalne kombinatorike u polju dejstva umetničkog rada, i

3) razlikovanja značenjskog i fenomenalnog su hipotetičke teorijske analize koje rekonstruišu funkcije, a ne ontologiju, umetničkog rada. Prvu poziciju možemo nazvati tradicionalnom, drugu strukturalističkom, a treću analitičkom.

Treći element dijagrama 2 je *polje analize* koje ukazuje na stav da rad ZzIPa nije usmeren samo na produkciju (teksta, prostora) i odgovarajuću spoznaju, već na relativno autonomni spoznajno teorijski rad u i o umetnosti. Termin polje u sintagmi polje analize znači da nije u pitanju konstituisanje homogene analitičke teorije, već relaciono povezivanje specifičnih analitičkih shematizacija (i rezultata) u kontekstu zajednice.

Bitno je uočiti linije transformacije analitičkog diskursa karakterističnog za konceptualnu umetnost u diskurs polja rasprave karakterističan za rad ZzIPa. Zadržaću se na primeru iz moje istorije subjektivnosti-racionalnosti, a to znači na ukazivanju na razliku analitičkog diskursa Grupe 143 i 'diskursa polja rasprave' ZzIPa. Analitički diskurs u Grupi 143 je definisan kao diskurs utvrđenog teorijskog konteksta (Wittgensteinova teorija jezičkih igara i sintaktičko modelovanje vizuelnih pojavnosti) i njegove primene na istraživanje shema i konvencija građenja, pojavnosti i čitanja vizuelnog rada (crteža, serije fotografija). Sam diskurs nije interpretacija rada, a često ni objašnjenje, već je što doslovnija i iscrpnija specifikacija i deskripcija karakterizacija umetničkog rada. Radikalni analitički diskurs konceptualne umetnosti redukuje subjekt analize, a objašnjenje vidi kao doslovnu specifikaciju i opis istraživanog objekta. Diskurs polja rasprave radi sa drugim diskursima, ukazujući na različite subjekte govora u tekstu, a naglasak je, i to je srce (karakterizacija) rada ZzIPa, na relacionom odnošenju različitih tipova objašnjenja i interpretacije. Cilj nam je bio da se jedan objekt definiše lociranjem ili mapiranjem niza različitih pristupa jednom te istom problemu što rezultira različitim diskurzivnim objektima, ali i subjektima diskurzivnog rada.

Primeri *polja rasprave* u radu ZzIPa mogu se specificirati kroz četiri teksta: Miško Šuvaković "Jedna slika i tri čitanja: Oluja i Oluje", Nenad Petrović "O strukturi

lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole", Dubravka Đurić "Lepo / Sinteza: Novi odnos prema duhu i prirodi / Odnos prema prirodi i arhetipu / Lepo" i Zoran Belić "Calculus (ili obračun vrednosti nožem)". Četiri spomenuta teksta su karakteristična po odnosu govornog subjekta i subjekata-objekata samog tekstualnog tkanja.

U mom tekstu razmatra se odnos četiri subjekta diskurzivnog rada: (a) prvi subjekt govori (produkuje značenja, predstave) iz Giorgionove slike *Oluja* (Giorgioneov slikarski glas) i za ostale subjekte predstavlja zagonetku, (b) druga tri subjekta su subjekti interpretacija Giorgionove slike: (b.1) psihoanalitičko čitanje *Oluje* poststrukturalističkog slikara Marca Devadea, (b.2) ezoterična rasprava relacija slike *Oluja* i istorije Venecije skulptora Marka Pogačnika, i (b.3) glas slikara Neše Paripovića koji poredi dva koncepta prostora - gusti (ispunjeni) prostor evropskog slikarstva, čiji je uzorak Giorgioneova slika, i velikog praznog prostora čiji je uzorak ambijentalni land art rad *Polje munja* Waltera de Marie. Moj glas u tekstu je udaljeni glas analitičara koji raspravlja (mapira) diskurse i njima odgovarajuće subjekte postavlja kao diskurzivne objekte komparativne analize. Drugim rečima, ja sam izvan teksta da bih diskursom teksta raspravljao subjekte (hipoteze subjektivnosti i racionalnosti interpretacije) koji postaju objekt analize. Cilj rasprave je definisanje polja analize koje strukturalno izlaže diskurzivne relacije razlika diskursa o jednom invarijantnom, ali ne razjašnjenom, objektu iz istorije umetnosti. Pokazuje se kako invarijantna struktura (ploha sa mrljama boja) postaje varijantna ili relativistička kulturološka diskurzivna tvorevina.

Petrovićev tekst "O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole" radi sa tri subjekta diskursa:

- 1) sam autor konstituiše jedan subjekt diskursa,
- 2) glas estetizacije fenomenološke rasprave ambijentalnosti umetnosti, i
- 3) subjekt govora o praznini mahajana škole.

Sva tri glasa su u Petrovićevom spisu ravnopravna i prisutna, mada imaju različite funkcije:

- 1) glas autora uvodi njegovo interesovanje za problem ambijenta u umetnosti, a pojam lebdenja je konstantna skulptorska opsesija njegovog rada,
- 2) glas mahajana škole uvodi sadržaje i shematizacije ustanovljene u teoriji prostora ovog budističkog učenja, čime se ukazuje na bogati (intertekstualni, polikulturalni) skup sadržaja i značenja govora o prostoru,
- 3) glas estetizacije fenomenološke teorije je integrativni subjekt koji umetnički interes i sadržaje mahajana budizma povezuje u kompleksno telo diskurzivne skulpture. Petrović je javno čitanje definisao kao skulptorsko-ambijentalni rad, a ne samo kao čin predavanja.

Dubravka Đurić je razvila raspravu statusa i mesta prirode u radovima Hamisha Fultona, Richarda Longa, Marka Pogačnika, Roberta Smithsona, Mirka Radojičića, Miška Šuvakovića, Nenada Petrovića i Zorana Belića W. Karakteristika njenog teksta je otvoreni i transfigurativan subjekt rasprave, tj. njen glas u tekstu se transformisao od njenog glasa (subjekta autora) u uvodu do glasa Fultona, Longa, Pogačnika, itd. Njen postupak može biti prikazan sledećom shemom:

1) subjekt rasprave (autor-ona) je diskurzivni subjekt, kao i svi drugi subjekti koji se podvrgavaju raspravi u tekstu,

2) kako su svi subjekti teksta diskurzivni-hipotetički-subjekti to subjekt rasprave (autor-ona) može uzimati njihove glasove pri konstituisanju svog efekta diskursa.

Polje pokretnog subjekta ili transfiguracija subjekta je posledica diskurzivnog produktivnog potencijala teksta koji nastaje redukcijom deskriptivnih (referencijalnih) moći teksta, odnosno, uvažavanjem diskurzivnog statusa subjekta: izvan diskursa nema subjekta. Ako izvan diskursa nema subjekta, tada je svaki subjekt diskursa, bilo da je u funkciji diskursa koji raspravlja ili je u funkciji objekta rasprave, nastao transfiguracijom drugih diskursa koji su u intertekstualnoj i intersubjektivnoj relaciji (razmeni) sa diskursom rasprave.

Belićev tekst "Calculus" ima dve specifičnosti u odnosu na opisane pristupe polju rasprave:

1) prethodne naznačene modele subjekta diskursa dovodi do apstraktne shematike suočavanja, ne različitih glasova teksta, već različitih tipova (shematika) subjekta u tekstu, i

2) uvođenje aksioloških problema kroz napor da se upotrebom različitih tipologija glasova problem aksiološkog smeštanja diskursa razjasni i demonstrira slušaocu i čitaocu.

Odnos subjekta i objekta rasprave je distinktivni odnos različitih glasova u različitim funkcijama analizansa i analizanduma. Za Petrovića su subjekti diskursa ravnopravni glasovi u traženju fenomenološkog sazvučija i integracije različitih prostora sveta umetnosti. Dubravka Đurić subjekt teksta i subjekt-objekta rasprave nudi kroz različite transformativne uloge u kojima se autor pojavljuje premeštajući jezički potencijal 'govora o'. Belić naznačene slučajeve vidi kao konvencionalne shematike konstituisane jezičkim potencijalom distinktivnog, metaforičnog, spekulativnog i metafizičkog govora. Za Belića je subjekt diskursa rasprave polje povezanih jezičkih konstrukcija različitog retoričkog, a time i aksiološkog, potencijala. Njegov tekst se ukazuje kao slojevita struktura tla koju arheolog raskopava otkrivajući različite primerke ili slojeve govora čija je jedina priroda to da je govor i čija je jedina mogućnost mogućnost semantičkog proizvodnog potencijala govora. Belićev tekst je krajnja instanca kulturološkog relativizma formalizovanog kroz shematizacije polja rasprave koju je ZzIP dostigla tokom svog rada.

2.2. Od analitičkih spisa do poststrukturalizma

Diskurzivni pluralizam u ZzIPu je omogućavao da se u jednom tekstu ili predavanju povežu različiti teorijski modeli rasprave, ali i da se autonomno istražuju pojedine discipline. Problemom analitičke filozofije i njenog odnosa sa svetom umetnosti bavili smo se Zoran Belić i ja. Problem analitičke filozofije je rešavan kroz nekoliko projekata:

1) razgovor o Wittgensteinu u kome smo učestvovali Nenad Mišević, Matjaž Potrč i ja,

2) priprema bloka tekstova *Polje analize: analitička filozofija i psihoanaliza*,

3) predavanje o analitičkoj estetici u Estetičkom društvu Srbije, i

4) stalno komparativno zanimanje za relacije analitičke teorije značenja i strukturalističke semiotike.

Naznačena problematika može da se locira kroz tri karakterizacije:

a) interesovanje za vitgenštajnovsku tradiciju filozofije umetnosti,

b) interesovanje za teoriju značenja i funkcije značenja u umetnosti, i

c) relacije analitičke filozofije i teorijske psihoanalize, dekonstrukcije i fenomenologije.

Interesovanje za vitgenštajnovsku tradiciju je bilo osnova za analizu i raspravu diskurzivnih okvira rada u umetnosti i relativističkog koncipiranja shematika prirode umetnosti. Pod vitgenštajnovskom tradicijom u filozofiji umetnosti razume se potencijal Wittgensteinovog teksta za analizu umetnosti, zabeleške o predavanjima iz estetike Wittgensteinovih učenika i razvoj anglosaksonske estetika nakon Wittgensteina (od Morrisa Weitzera preko Nelsona Goodmana do Georga Dickiea, Arthura Dantoa, Josepha Margolisa i Richarda Wollheima). Naznačena linija razmatranja ukazuje na razvoj filozofskog relativizma u tumačenju umetnosti. Ona započinje kao kritička analiza diskursa (govora i pisma) o umetnosti i lepom, da bi se ustanovila kao analiza otvorenih koncepata i razvila kao kontekstualna teorija (sveta i institucija umetnosti).

Prvi nivo pristupa Wittgensteinu se zasniva na problematizaciji statusa jezika. Uobičajeno je shvatanje u humanističkim naukama da je vizuelna umetnost izvan domaćaja govora, da je slika nema i da je tek diskurs kritičara, teoretičara umetnosti ili estetičara preobražava u govor. Eventualna veza umetničkog dela i jezika može biti prikazana hipotetičkom konstrukcijom vizuelnog jezika:

1) vizuelni jezik je analogan govornim (lingvističkim) jezicima, pri čemu je ostvaren u okviru vizuelnog,

2) koncept vizuelnog jezika je podržan semiotičkim modelima interpretacije označivačkih praksi koje se ne podudaraju sa utilitarnim prirodnim (lingvističkim) jezicima, i

3) vizuelni jezik je tehnička i metaforična oznaka za strukturalno-sintaktičku, smisaonu i značensku autonomiju i zasebnost vizuelnih poredaka.

Nasuprot tako zamišljenim koncepcijama vizuelnih jezika, vitgenštajnovski pristup ne poziva da se u delu prepozna jezik ili jezički poredak, ali ukazuje da nema umetničkog dela ili estetskog doživljaja izvan kulturoloških okvira jezika. Vitgenštajnovska analiza vodi preispitivanju jezika (govora i pisma) sveta umetnosti u kome vizuelno umetničko delo nastaje. Stav da između jezika kojim se služe umetnici (u svetu umetnosti) i umetničkog dela postoji značenska korespondencija bitna je za svaku teoriju umetnosti utvrđenu u vitgenštajnovskoj tradiciji. U ZzIPu smo izveli stanovište da nema umetničkog dela ili rada u umetnosti koji nije u određenom odnosu korespondencije sa diskursima sveta u kome nastaje i funkcioniše. Bitna je teza da jezik sveta umetnosti ne objašnjava delo ili aktivnost, već da jezik sveta umetnosti, aktivnost i delo konstituišu svet umetnosti. Naša teorija umetnosti je bila prvo konstitutivna, pa tek onda eksplanatorna i interpretativna. Zadatak je teoretičara da utvrdi kom delu odgovara koji tip diskursa i kakve su relacije sa svetom umetnosti u

kome se ova situacija ostvaruje. Naša čitanja tekstova različitih umetnika iz epohe avangardi (Kazimir Maljevič, Theo van Doesburg ili Joseph Kosuth) nisu samo utvrđivala evoluciju diskursa ili opredeljenja za efikasnije diskurse, već su rekonstruisala svet u kome se takav diskurs javlja sinhrono odgovarajućoj praksi i produkciji. Analogno filozofiji običnog jezika, može se reći, da je zadatak analitičara da utvrdi značenja opštih, metafizičkih i metaforičnih termina koji se javljaju u zajednici umetnika njihovim svodenjem na značenja u svakodnevnoj upotrebi tog sveta. Koncept umetnosti je prikazan kao otvoren koncept, a njegova funkcija kao pretežno socijalna i institucionalna mreža transformacija, razmena, interpretacija.

Dalji razvoj je vodio pitanjima teorije značenja. U ZzIPu su razmatrane dominantno relativističke teorije značenja:

- 1) Wittgensteinova teorija značenja data u *Filozofskim istraživanjima*,
- 2) Quineova teorija značenja formulisana oko pitanja radikalnog prevoda, i
- 3) složene shematizacije integracija analitičkih teorija značenja i strukturalističkih semiotika i semiologija.

Interesovanje za Wittgensteinovu teoriju značenja, tj. njenu primenu u analizi značenja umetničkog rada, svodi se na istraživanje čina imenovanja i na uslove upotrebe kojom umetnički rad zadobija značenja. U prvom slučaju značenje umetničkog rada je temeljno intencionalnog karaktera: značenje umetničkog rada je ono koje mu je umetnik činom imenovanja odredio. Inverzno ovakvom stavu je gledište da je umetničko značenje ono koje je gledalac (čitalac) pridodao umetničkom radu. Čin imenovanja, bilo da dolazi od strane umetnika ili posmatrača, podrazumeva veliki stepen arbitrarnosti. Svaka ozbiljnija analiza koja uvažava čin imenovanja kao značenjski mehanizam mora da rekonstruiše uslove, situaciju i kontekst u kome je čin imenovanja izveden. Ako se kao kriterijum uvažava umetnikovo imenovanje, imamo jednoznačnu mogućnost lociranja značenja rada. Ali ako se kao kriterijum imenovanja uzima posmatračev interaktivni čin imenovanja, imamo beskrajno otvorenu mrežu (polje) mogućih transfiguracija (premeštanja i premeštajućih preobražaja) značenja. Razrešenje se vidi ili u usvajanju umetnika kao prvog gledaoca ili u traženju optimalnog (često idealizovanog) gledaoca. Kada se u drugom slučaju posmatra značenje koje je rezultat upotrebe, tada dobijamo fleksibilniji model koji nas vodi razlikovanju konteksta i čina upotrebe fenomena koji tim činom postaje umetničko delo definisanih značenja. Za analitičara se ukazuje mogućnost da skicira složene mape fiksnih značenja koja umetničkom delu daje umetnik ili zajednica posmatrač, odnosno, da skicira lance prevođenja značenja iz okvira rada umetnika u kontekst rada posmatrača i obratno. Tu je rad na Quineovom ontološkom relativizmu bio značajan. Početna čitanja su bila vezana za Quinovu *Naturalizovanu epistemologiju*, zatim se prešlo na pitanja prevoda. Da bi se razumeo problem ontološkog relativizma moramo da pratimo Quinova razmišljanja kroz tri koraka: prva definicija opservacionih rečenica glasi: "Rečenica je opservaciona ako naš sud (koji se tiče pitanja da li je rečenica lažna ili istinita) zavisi samo od čulne stimulacije prisutne u trenutku (izgovaranja rečenice).", Quine napušta prvu definiciju i tvrdi: "Rečenica je opservaciona, ako svi sudovi (o njenoj istinitosnoj vrednosti) zavise od trenutne čulne stimulacije i od sakupljenih informacija koje su potrebne da bi se rečenica razumela." i, zatim, pravimo skok ka ontološkom upisu subjekta u prevod: "Lingvista mora razložiti

potencijalnu beskonačnost urođeničkih rečenica na upravljivo ograničen spisak gramatičkih konstrukcija i sastavnih lingvističkih oblika i tada pokazati kako se svakom od njih može približiti engleski jezik i obratno. Možda se ponekad riječ ili konstrukciju neće izravno već kontekstualno prevesti... Kad jednom izvrši ovaj potrebni zadatak leksikografije, unaprijed i unazad, on je našu ontološku tačku gledišta ugradio u urođenički jezik." Iz ova tri stava, izdvojena čitanjem Quinovih spisa, izvedena je u ZzIPu relativistička teorija *ontologije umetničkog dela*. Ako se ovi stavovi izdvoje iz Quineovog rada i ako se pretpostavi da oni definišu umetnički rad, umetnički rad se definiše kao registar pojavnosti i diskurzivnih funkcija koje se mogu izložiti kroz tri stupnja:

1) prvostepeni karakter direktne percepcije, kada je značenje umetničkog rada (predmeta, situacije, ili događaja) zasnovano na direktnom opažanju, specifikiranju i opisivanju viđenog,

2) drugostepeni kontekstualni karakter zasnovan na specifikacijama i opisima direktne percepcije sa dodatnim kontekstualizacijama posredstvom dodatnih informacija o predmetu, situaciji ili događaju, njihovim kontekstima i već upotrebljanim značenjima, i

3) trećestepena karakterizacija ukazuje na interkontekstualna prevođenja umetničkog rada iz konteksta u kontekst, drugim rečima, umetnički rad se ukazuje kao trajektorija tragova ontoloških upisa subjekta pri prevođenju predmeta, situacije ili događaja iz konteksta u kontekst svetova umetnosti ili kulture.

Moguće je na tri načina pristupiti strukturi umetničkog rada:

- a) registar je model interpretacije svakog umetničkog rada,
- b) registar je model interpretacije samo nekih umetničkih radova, na primer avangardi, konceptualne umetnosti, neokonceptualizma i postmoderne,
- c) registar je produktivni, a ne samo interpretativni model.

Smatrali smo da se može pokazati da svaki umetnički rad ima opisanu strukturu registra, ali da tek neki radovi nastaju kao eksplikacija ili problematizacija te strukture. Ako bi se uvažavala samo prvostепенost direktnog opažanja, umetnički rad bi bio realistički. Ako bi se uvažavala drugostепенost, umetnički rad bi mogao biti i realistički i relativistički. Ako bi se uvažavala trećestепенost, umetnički rad bi bio relativistički. Uvažavanjem sva tri stupnja registra umetnički rad je uspostavljen analogno polju rasprave. Zaključak izvedene analize je zamisao da ontologija umetničkog rada nije ontologija predmeta, situacije ili događaja, već ontologija fenomenalnog, strukturalnog, značenjskog i aksiološkog smeštanja (interakcije) predmeta, situacije ili događaja u kontekste umetnosti. Ako je takva ontologija moguća, ona je otvorena, nestabilna i promenljiva, tj. funkcija je rada i upotrebe u odgovarajućem kontekstu sveta umetnosti.

Belićeva i moja pozicija se razlikuju po pitanju statusa semiotičkog modelovanja vizuelnih fenomenalnosti. Moj pristup slični kao znaku ili tragu označivačkog procesa je bio formalno tehnički, što znači da se slika, ambijent, performans ili tekst prikazuju privremenim tehničkim i hipotetičkim modelima semiotičkog (izdvojeni znak) i semiološkog (znak u kulturi, znak kao kultura) karaktera. Takav postupak je uvek aproksimativan i kvaziontološki. Semiotičkim i semiološkim deskriptivnim i interpretativnim modelom vizuelnog umetničkog rada nudi se njegova tek približna

slika, čije postojanje nije egzistencijalno, već je teorijsko. Belićev pristup je ontološki, zasniva se na priznavanju statusa znaka (modela) umetničkom delu: "U onom trenutku kada je umetničkom delu dat status znaka, odnosno simbola, ustanovljena je i njegova istinitosna relevantnost. Naime, semantička dimenzija dela je ona sprega oko koje se plete pitanje o istinitosti, ili lažnosti. Drugim rečima, mada je Istina jedna, 'ludi vračevi' žive u svojim svetovima, pa su i prikazanja različita."

Nakon osnovnih distinkcija o prirodi semiotičkog rada postavili smo pitanje odnosa anglosaksonskih referencijalnih i slovensko-francuskih arbitrarno-kulturoloških semiotika. Ovo pitanje se postavilo, jer:

a) mi pripadamo kulturi koja nije teorijski determinisana određenim tipom semiotičke analize, odnosno, obe velike semiotičke tradicije su za nas bile relativno otvorene ali i strane, pa smo želeli da dođemo do naše eklektične teorije semiotičke interpretacije, i

b) kako smo smatrali da je umetničko delo registar pojavnosti i značenja, činilo se da ove različite semiotičke škole pružaju mogućnost da se njihovom kombinacijom opišu različiti nivoi pojavnosti, izgleda, značenja, doživljaja i razumevanja umetničkog rada.

Belić je u dvanaestoj fusnoti teksta "Arhetip" sumirao komparativni model analize Morrisove i poststrukturalističke semiotike:

Na ovom mestu ćemo izložiti uslove definisanja znaka u kontekstu teorije Charlesa W. Morrisa i u kontekstu poststrukturalističke teorije. Ovo je potrebno učiniti da bi se ukazalo na principe uspostavljanja znaka, ali i da bi se omogućilo razumevanje upotrebe termina *znak* u različitim kontekstima.

(MORRIS)

Prema Morrisu znak je sve ono čime se uzima-u-obzir nešto drugo. Znak je ono što učestvuje u procesu semioze koji se sastoji od četiri činioaca:

1) Nosilac znaka. Ono što služi kao znak. Nosilac znaka može biti svaki fenomen u domenu čulnosti (vizuelni, auditivni, mirisni, taktilni, itd).

2) Designatum. Ono što se uzima-u-obzir znakom. Designatum je vrsta objekta sa osobinama koje interpretator uzima-u-obzir iako aktuelno ne postoje objekti, ili situacije sa karakteristikama uzetim-u-obzir. U slučaju kada ono što se uzima-u-obzir aktuelno postoji, tada je to denotatum.

3) Interpretant. Ono dejstvo na nekog interpretatora usled kojeg je nosilac znaka znak za interpretatora. Interpretant je sve ono što omogućava upotrebu, to jest značenje, to jest učestvovanje u procesu semioze, u rasponu od uslova apercipije-percepcije (ontološko-antropoloških uslova), preko uslova odnosa znaka sa drugim znakom (što je sintaktički aspekt semioze), odnosa znaka sa designatumom (što je semantički aspekt semioze), odnosa znaka sa interpretatorom (što je pragmatički aspekt semioze), do, da ih posebno izdvojimo, kulturoloških, istorijsko-civilizacijskih uslova.

4) Interpretator. Osoba koja stvara, upotrebljava i tumači znak.

(POSTSTRUKTURALIZAM)

Poststrukturalistička i lakanovska određenja znaka se zasnivaju na Ferdinand de Saussureovoj teoriji znaka. Saussure je pisao da lingvistički znak ne spaja stvar sa imenom, već pojam sa akustičkom slikom. Ova slika nije materijalni zvuk, čisto fizička stvar, već psihički otisak tog zvuka, predstava koju nam o njemu daje svedočanstvo naših čula; ona je čulna, i ako nam se desi da je nazovemo 'materijalnom' to će biti samo u tom smislu i nasuprot drugom članu tog spoja, pojmu, koji je obično apstraktniji. Kod Saussurea nalazimo još preciznije određenje: "Predlažemo da se zadrži reč znak (*signe*) za naziv celine, a da se pojam (*concept*) i akustička slika (*image acoustique*) zamene sa označeno (*signifié*) i označitelj (*signifiant*); ova dva poslednja termina imaju tu prednost što potcrtavaju suprotnost koja ih deli, bilo međusobno, bilo od celine kojoj pripadaju." Poststrukturalizam je zadržao određenje znaka kao celine označitelja i označenog. Prema Roland Barthesovim analizama označeno je ono što čovek koji upotrebljava znak pod njim podrazumeva i piše: "Tako se upravo vraćamo na jedno čisto funkcionalno određenje: označeno je jedna od dve relate znaka; razlikuje se od označitelja jedino po tome što nije kao označitelj posrednik." Označitelj je posrednik kojem je neophodna materija, ali ona mu nije dovoljna, jer se i samo označeno prenosi posredstvom izvesne materije, one od koje su sačinjene reči. Ovo Barthes razrađuje rečima: "U semiologiji, gde ćemo naići na mešovite sisteme u koje su uključene različite materije (zvuk, slika, predmet, pismo, itd) bilo bi dobro podvesti sve znakove koje nosi jedna ista materija pod pojam tipičnog znaka; verbalni znak, grafički znak, slikovni znak i gestualni znak obrazovali bi, svaki za sebe, jedan tipičan znak... Podela označitelja je, u stvari, prva strukturacija sistema. Reč je o tome da se beskrajna poruka, koju čini skup poruka odaslatih na razini posmatranog korpusa, pomoću probe komutacije razloži na najmanje značenske jedinice, da se te jedinice razvrstaju na paradigmatičke klase i da se izvrši podela sintagmatskih relacija koje spajaju jedinice ... Znak je režanj (sa dva lica) zvučnosti, vizuelnosti, itd. ... Značenje se može shvatiti kao proces; to je čin koji povezuje označitelja sa označenim, čin koji proizvodi znak." Jacques Lacan znak određuje algoritmom: O/o, koji se čita označitelj kroz označeno, pri čemu 'kroz' odgovara pregradi koja odvaja te dve etape. Lacan prihvata Saussureova određenja označenog sa svim dopunama koje donosi moderna lingvistika, strukturalizam i semiotika. Međutim, označitelj, koji postavlja u središte svog interesa, određuje na sasvim nove načine. Kažemo 'nove načine' pošto on nudi čitav niz određenja. Ova određenja označitelj određuje putem mape, a ne putem jednoznačne definicije. Navešćemo dva:

1) označitelj je ono što zastupa (reprezentuje) subjekt za jedan drugi označitelj,

2) označitelj je moment kojem je oduzet smisao, čista materijalnost, neutralna tačka koja se otvara primanju različitih značenja.

Ne postoji prepreka da se određenje znaka po Ch. W. Morrisovoj semiotici dovede u korespondenciju sa određenjem znaka po poststrukturalističkoj (lakanovskoj) teoriji znaka i to na sledeći način:

Saussure		Morris
	odgovara	
Subjekt	=	Interpretator
Označitelj	=	Nosilac znaka
Označeno	=	designatum
<hr/>		
Znak je celina označitelj i označeno +	=	Znak je celina gornja tri činioca semioze +
<hr/>		
(Barthes dodaje) čin koji proizvodi znak, povezuje označitelj i označeno, proces, samo značenje	=	(Morris bi rekao) interpretant koji je sve ono što omogućava značenje, uslovi same semioze

Međutim, Lacan posvećuje pažnju označitelju gotovo ga stapajući sa činom koji proizvodi znak (celinu O/o), a odgovarajući zahvat kod Morrisa povlaćio bi utapanje nosioca znaka u interpretant. Može se rezonovati da sada korespondencija glasi:

Označitelj	=	Designatum
Znak (kao pregrada "kroz")	=	Nosilac znaka
Označeno	=	Znak (kao rezultat semioze)

Ovakva određenja znaka, jasno je, nisu prepreka uspostavljanju metaslojeva značenja, odnosno govora u prvom licu iz pozicije subjekta, niti, najzad, uspostavljanju simbola - višeslojno značenjskog znaka čiji su slojevi spregnuti u celinu, tj. čije jedno značenje povlači druga, uz napomenu da povlačiti ne znači implicirati. Kulturološki posmatrano, uobičajeno je ovo 'oslanjanje', odnosno, praćenje. Višeslojno značenje podrazumeva da se jedan znak (po Morrisovoj) definiciji, ili označeno (po lakanovskoj definiciji) upotrebljava tako što se njime uzima-u-obzir nov designatum ili poziva novi označitelj.

Izložena komparativna analiza pokazuje da je moguće raditi sa dva različita (kulturološka, metodološka i aksiološka) sistema uspostavljaajući u kvajnovskom smislu relacije prevođenja, ali ne urođeničkog jezika na engleski jezik, već dva različita visoko diferencirana metajezika razvijana izvan umetnosti u diskurs (metajezik) o umetnosti u svetu umetnosti. Opisana diskurzivna situacija još jednom demonstrira

temeljnu postavku ZzIPa: svet umetnosti je konstituisan kao registar diskursa o umetnosti, kao i diskursa koji nisu o umetnosti ali imaju izvesne funkcije (konceptualne, spiritualne, interpretativne, ideološke) u aktualnim ili potencijalnim kontekstima umetnosti.

LITERATURA:

- Nenad Petrović, *O Ambijentu*, autorsko izdanje, Beograd, 1979.
- Zoran Belić, Miško Šuvaković (pr), *Mentalni prostor* br. 1, Beograd, 1982.
- Miško Šuvaković (pr), *Mentalni i spiritualni prostori*, Galerija SKCa, Beograd, 1982.
- Nenad Petrović, *O strukturi lebdećeg prostora sa osvrtom na problem praznine mahajana škole*, autorsko izdanje, Blaricum / Beograd, 1983.
- Zoran Belić W, Dragan Pešić i Miško Šuvaković (pr), *Primeri upotrebe fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti 1966-1985*, Foto Salon, Beograd, 1984.
- Zoran Belić, Dubravka Đurić, Nenad Petrović i Miško Šuvaković (pr), *Transformacije umetnosti i Pojam 'lepo' u novoj umetnosti* (temati), *Mentalni prostor* br. 2, autorsko izdanje, Beograd, 1984.
- Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (pr), *Kulture istoka - vizuelna umetnost Zapada XX veka* (temati), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986.
- Miško Šuvaković *Aktuelni stadiji tekstualne prakse - posle 1980*, *Moment* br. 6-7, Beograd, 1986.
- Zoran Belić, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (pr), *Analiza - tekstualnost - fenomenologija i vizuelne umetnosti* (temati), *Mentalni prostor* br. 4, SKC, Beograd, 1987.
- Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Mišćević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić i Žak Lakan, *Žak Lakan i teorija umetnosti* (temati), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.
- Miško Šuvaković (pr), *Scene jezika - Uloga teksta u likovnim umetnostima - Fragmentarne istorije 1920-1990*, knjiga 1 i 2, ULUS, Beograd, 1989.

DEO III

SLIKARSTVO KAO PIKTURALNA
SEMILOGIJA

EKSPRESIONIZAM KAO MIMEZIS EKSPRESIONIZMA BRUTALNE FORME LASLO KEREKEŠ

1. NEOEKSPRESIONIZAM

(Neo)ekspresionističko postkonceptualno slikarstvo Lasla Kerekeša (Kerekes Laszlo), nastalo tokom osamdesetih godina, brutalnim izvođenjem i grubošću pikturalnih efekata, predstavlja jedinstven primer *nove slike* u Srbiji. Kerekeš je na lucidan i ekstatičan način razradio oblike postmodernističkog prikazivanja onoga što se ne može prikazati i dekonstrukcije subjektivnog i originalnog izražavanja.

Ekspresionistička umetnost je zbirni naziv za različite ekspresionističke pokrete i individualne prakse u umetnosti XX veka. Ekspresionistička umetnost je ekstatička umetnost zasnovana na uverenju da umetnik može direktno da izrazi (pokaže, ospolji) emocije umetničkim delom. Ona je zasnovana na izražavanju unutrašnjih psiholoških, duhovnih i egzistencijalnih stanja posredstvom umetničkog čina i dela. Ekspresionističko umetničko delo je trag umetnikovog manualnog ili telesnog čina, koji ukazuje na njegova unutrašnja stanja. Umetnik kao objekt drame i slika kao izraz drame postaju u idealnom slučaju jedan te isti objekt (trag).

Neoekspresionizam je:

a) zbirni naziv za ekspresionističke figurativne slikarske i skulptorske pokrete postmodernizma na prelazu sedamdesetih u osamdesete godine: new image, loše slikarstvo (bad painting), grafiti, transavangarda, novi barok, novi divlji, nemački neoekspresionizam, i

b) u užoj upotrebi termin neoekspresionizam ili neoromantizam označava ekspresionističke tendencije poznih sedamdesetih i osamdesetih godina u nemačkoj i srednjoevropskoj umetnosti.

Komentar: Kerekeš je pokazao naklonost i duhovnu srodnost sa kompleksnom srednjoevropskom ekspresionističkom umetnošću. Neoekspresionistička umetnost na prelazu sedamdesetih u osamdesete se zasniva na:

- 1) simulaciji nemačke i severnjačke ekspresionističke umetnosti XX veka,
- 2) postmodernističkom stvaranju retrogardnog i regionalnog nacionalnog stila,

3) brutalnom, nasilničkom i šokantnom izražavanju i prikazivanju duhovnih, političkih i seksualnih tematizacija (fragmentarnih naracija),

4) eklektičnom povezivanju figuralnih i apstraktnih kompozicionih rešenja u umetničko delo preopterećeno simboličkim značenjima, naracijom i smislom, odnosno, apstrakcija se koristi protiv sebe same, da bi proizvela upečatljive brutalne i direktne likovne predstave koje se doživljavaju kao stvarni izlivi emocija ljudske drame,

5) eklektičnim tematizacijama koje povezuju subjektivne i privatne pripovesti sa velikim političkim, istorijskim, mitskim i posredno-alegorijskim temama,

6) slikama velikog formata, slikama bez oblika ili slikarskim instalacijama (ni-slika-ni-skulptura, i-slika-i-skulptura) koje postavljene u prostoru postaju imaginarna scenografija, tj. na skulpturama velikih dimenzija koje prodiru označiteljski u prostor i postaju instalacije, i

7) naglašavanju manuelnog, ličnog, nadražujuće-erotizovanog rada i učinka u stvaranju umetničkog dela.

Po Donaldu Kuspitu neoekspresionizam je lažni ekspresionizam pošto stvara privid ekspresionizma, a nastaje svesnim produkovanjem brutalne umetnosti koja govori o moći boje da stvori izopačenu poeziju i mitologiju. Dekadencija i svesno produkovana perversnost su 'čeljusti' kojima postmoderna proždire purizam modernizma. Radi se o sirovoj boji slikarstva i skulpture koja deluje svojom materijalnošću obrazujući erotske površine. Neoekspresionizmi pokazuju da su erotske površine slike i skulpture simboli suočenja smrti i života (erosa i tantosa), istovremeno, oni ulaze i u banalnosti i trivijalnosti svakodnevice. Zapaža se karakteristična ironijska i parodijska dimenzija koja nastaje iz raskoraka velikih mitskih, arhetipskih i nacionalnih tema, i sirovog, naivnog, lošeg zanata. Razlikuju se četiri karakteristične formulacije ili, preciznije, reprezentacije ekspresionističkog izraza:

1) alegorijski neoekspresionizam konceptualno, ironijski i parodijski simulira istoriju ekspresionizma preispitujući krizna mesta nemačke duhovnosti i savesti, u pitanju su radovi umetnika koji deluju od šezdesetih godina kao alternativa neoavangardi i kritičkoj postavangardi,

2) neoekspresionizam na tragu Josepha Beuysa nastaje kao sinteza neoavangardnog akcionizma, postavangardnog konceptualnog rada sa konkretnim realnim fenomenima sveta (materijalom, energijom, prostorom, vremenom, šamanističkim i političkim društvenim moćima) i pseudomitskim-alegorijskim-neoromantičnim prikazivanjem traumatskih i duhovnih borbi čoveka i prirode, a to znači da je Beuys u nemačkoj (srednjoevropskoj i evropskoj) kulturi uspostavio most između moderne i postmoderne umetnosti, pošto je među prvima osetio i formulisao postmodernističko stapanje modernog (aistorijskog) i tradicionalnog (istorijskog),

3) sirovi i brutalni neoekspresionizam mladih postmodernista koji nastaje kao simulacija emocija, izraza, simbola i fantazija kroz introspekciju, autoerotizaciju i ironijsko nepristajanje na utopiju, kolektivno, građanske norme i moralne i političke ideale, drugim rečima, *novi divlji* su nastali na nihilističkom spoju rok i pank kulture, savladanih izražajnih tehnika body arta, performansa i video umetnosti i manirističkog prihvatanja ekspresionističkih stilova iz umetnosti XX veka, i

4) meki intelektualni i konceptualni neoekspresionizam pikturalnog znaka nastaje u duhu slikarske i poetičke reinterpretacije ekspresionizma Plavog jahača, a 'govori' o duhovnosti kraja veka i idejama izraza, predstave i semioze novog znaka decentriranosti, mekoće, drugosti.

2. LASLO KEREKEŠ

2.0. Uvodne karakterizacije

Kerekešovo (neo)ekspresionističko slikarstvo se zasniva na:

1) autokritici i invertovanju zamisli i realizacija procesualne i konceptualne umetnosti (Kerekeš je tokom sedamdesetih godina delovao u konceptualističkoj grupi Bosch + Bosch), i

2) mimezisu ekspresionizma kao istorijskog stila (familije kôdova i leksija) i njegovoj brutalnoj dekonstrukciji (razlaganju metafizike izraza i stila kao konteksta izraza unutrašnje nužnosti, teskobe, svesti, duhovne energije). Njegov odnos prema leksijama slikarstva je specifičan, on leksije alegorijskog, ekspresivnog i romantičnog istorijskog slikarstva fragmentira do narativnih bojnih tragova i zatim ih udvaja na



Slika sa figurom u pejzažu - bez naslova, akril na lesonitu, 1985.

brutalan, gotovo nevešt i parodičan način. Nastale leksije kao da su sintagme ili tekstovi govora na tuđem jeziku. Njegove slike, metaforično, govore jezikom Drugog. Nerazumevanje je oblik prevođenja koji eklektična postmoderna lucidno upotrebljava razarajući stabilne kriterijume viđenja.

2.1 Invertovanje

Invertovanje je postupak izokretanja, pomeranja, premeštanja i postavljanja asimetričnih odnosa između logike procesualnog i konceptualnog generisanja umetničkog rada i alogične, nekontrolisane, stohastičke i ekstatične situacije izražavanja (ekspresije). Generisanje i izražavanje se postavljaju kao egzistencijalne razlike i nerazrešivi raskoli, kao da umetnik proživljava dramu postajanja Drugim. Značenja i smisao njegovih postupaka su, upravo, u razlici i raskolu u odnosu na procesualnu i konceptualnu umetnost, kao da umetnik svojim telom i umom pokazuje kako jedna paradigma (procesualna i konceptualna umetnost) doživljava katastrofički kraj postajući svoja suprotnost (zbirka ili registar ili dijapazon suprotnosti). Inteligentni postdijanovski umetnik postaje *čulno biće* pojavnosti i izgleda materije slikarstva, subverzivni akter postaje ekstatički i erotični subjekt, cinični anarhista postaje duhoviti parodičar, ...

Likovi i figure se preklapaju stvarajući dvostruke, iluzionističke, mimikrične i nestabilne (promenljive) učinke koji relativizuju svaki konceptualni, lingvistički, teološki ili ideološki poredak (značenja, vrednosti, istine, raspodele uloga). Umetnik se odriče projekta (koncepta budućnosti) u ime zadovoljstva (koncepta asinhronijskog ogledanja istorije) u perverznom telima slikarstva koja se travestitski menjaju (preobražavaju po vrsti, polu, rodu, rasi) u zavođenju slikara (i slikarstva). Zavođenje slikara, zavedeni slikar, slikar u ekstazi, slikarstvo koje se fetišizira postajući objekt želje ... Na mestu estetskog i etičkog postoje tragovi želje.

2.2 Mimezis

Svest da i ekspresionizam (izraz sopstvene unutrašnje drugosti, u Kerekešovom slučaju drugosti i u odnosu na sebe kao procesualnog i konceptualnog umetnika) nije ništa drugo do mimezis (odslik, odraz, reprezentacija, kopija, citat) svih istorijskih ekspresionizama jeste suštinsko svojstvo neoekspresionističke umetnosti osamdesetih. Paradoksalno, originalnost neoekspresionizma se ogleda u tome da pokazuje da nema originalnog ishodišnog izraza, da postoje samo reprezentacije reprezentacija (znaci znaka, mimezisi mimezisa). Kerekešovo slikarstvo je post-semiološko u tom smislu što on pokazuje da istorijski znaci ekspresionizama dvadesetog veka imaju svoja udvajanja u beskrajnim odslikavanjima ljudske drame (istorijskih leksija slikarskog prikazivanja ljudske drame). Znaci koji se pojavljuju u njegovim slikama (ikonički i aikonički znaci ekspresionizma) brutalno su deformisani u praznu materiju (boje) koja je samo trag (trag = označitelj). On proizvodi prazne znake, proizvodi označitelje. Kerekeš je uspostavio karakteristični 'post' postupak

dekonstrukcije znaka (ispod i iznad znaka u materiju znaka, u samu praznu i ledenu materiju označitelja).

Komentar: Postmodernistička zamisao mimezisa ekspresionističkih postupaka se zasniva na kritici izvornog, direktnog i iskrenog ekspresionizma. Kritika izvornog, direktnog i iskrenog ekspresionizma je započeta u modernizmu. U postmodernizmu je izvedena i razrađena kao retorički i eklektični prenaplašeni citatno kolažni i montažni mimezis stilskih kôdova (ikona) istorijskih ekspresionizama. Kritika ekspresionističkih teorija umetnosti u okvirima moderne umetnosti i njene teorije je izvedena u konstruktivizmu. On se suprotstavlja subjektivnom i protiv pravila usmerenom izrazu (ekspresiji) tezom da je vizuelno oblikovanje praksa objektivnog projektovanja pikturalnih odnosa nezavisno od direktnog traga gesta ruke umetnika i njegovih unutrašnjih osećaja. U teoriji umetnosti i estetici šezdesetih i sedamdesetih godina kritika ekspresionizma je zasnovana na problematizaciji pitanja "Da li postoji uzročna povezanost između unutrašnjeg doživljaja umetnika, kompozicije slike ili skulpture i emocija posmatrača?" Odgovor je bio negativan i ukazivao je da je trag izraza umetnika ili prikazivanje unutrašnjih psiholoških i duhovnih stanja metaforični primer. Estetičar Nelson Goodman je pisao da je izraz (ili ekspresija) metaforično prikazivanje. Izraz tuge je metaforična tuga, a metaforična tuga nije doslovna već je simbolička tuga. Na ovim pretpostavkama je izveden stav da je ekspresionistička umetnost umetnost simbola (metaforičnih predstava, znakova, pikturalnih ili plastičkih zapisa) kojima umetnik na osnovu privatnih, prećutnih ili javnih pravila sveta umetnosti označava i prikazuje svoja unutrašnja psihološka i duhovna stanja stvarajući jezik ekspresionizma. Iz stava da je ekspresionizam jezik prikazivanja i označavanja izvedena su tri gledišta:

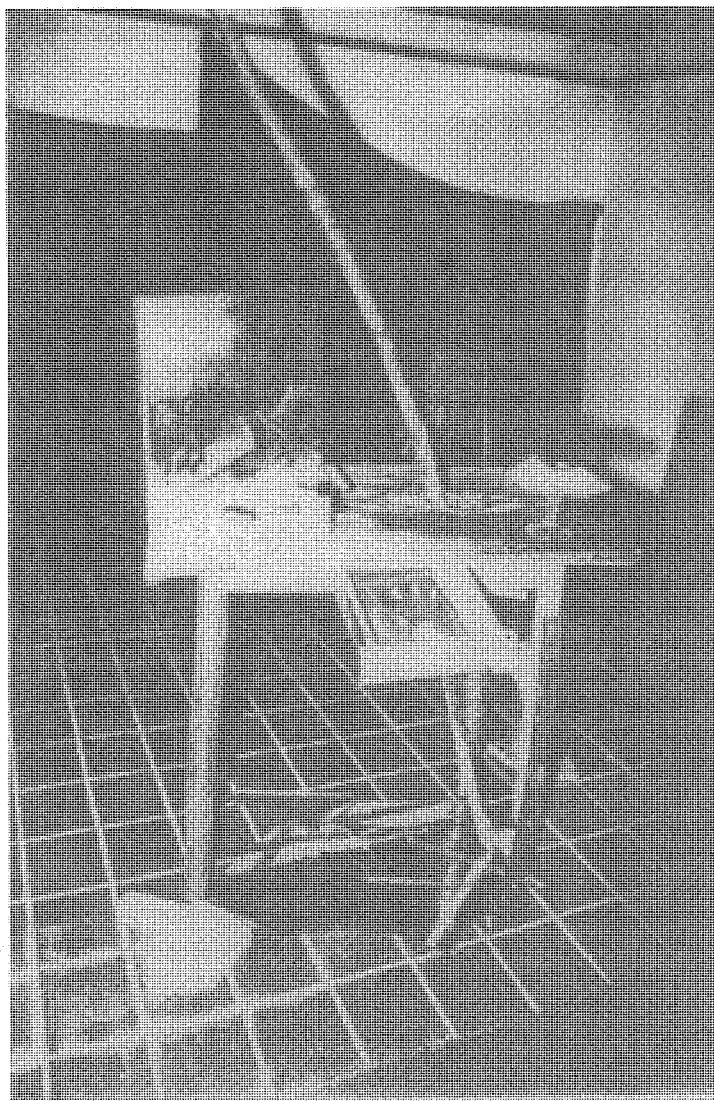
1) kako nije moguće direktno kroz likovno delo izraziti unutrašnja psihološka i duhovna stanja, to teorije ekspresionizma i zamisao izraza treba odbaciti i tražiti druge osnove za razvijanje i stvaranje umetnosti (racionalna konstrukcija za neokonstruktivizam, primarnost oblika i zasnivanje koncepta specifičnog objekta u minimalnoj umetnosti, uloga znanja i istraživanja za konceptualnu umetnost),

2) kako nije moguće direktno kroz likovno delo izraziti unutrašnja psihološka i duhovna stanja, to teorije i praksu slikarskog i skulptorskog ekspresionizma treba odbaciti i tražiti druge oblike izražavanja koji ne zahtevaju medijske posrednike, u tom smislu ekspresionistički body art i performans u direktnim telesnim gestovima vide mogućnost neposredovanog izražavanja emocija, i

3) postmodernističke teorije neoekspresionizma (transavangarda, nemački neoekspresionizam) prihvataju tezu da je ekspresionistička umetnost sa početka XX veka stvorila vizuelni jezik ekspresionizma i da nema direktnog jezički i simbolički neposredovanog izraza emocija, međutim ekspresionizam je prihvatljiv kao stil i oblik likovnog govora o metaforičnom (retoričkom, alegorijskom) prikazivanju unutrašnjih psiholoških i duhovnih stanja u umetnosti.

Postmodernističke teorije neoekspresionizma ne vide izraz (ekspresiju) kao direktni i iskreni čin posredovanja emocija, već kao slikarstvom stvorene posredne oblike metaforičnog i alegorijskog prikazivanja (vizuelnog jezika) o emocijama i osećanjima. Neoekspresionističko slikarstvo i skulptura se definišu kao umetnost koja odslikava (mimetički prikazuje) konvencije, odnose i oblike izražavanja u ekspresionističkoj

umetnosti. Umetničke reprezentacije osećanja bola, mučnine, otuđenosti, nisu predstave prirodnih fenome na biologije i psihologije, već obrasci i sheme kroz koje čovek prihvata, vidi i prikazuje sebe. Čovek prihvata, vidi i prikazuje sebe upravo onako kako ga prikazuju slike (slikarstvo) istorijskih stilova i njihovih ikoničkih i aikoničkih poremećaja.



Trpeza slikarstva dunavsko-jadranskog, kombinovana tehnika, 1986.

2.3 Brutalnost

Kerekešova brutalnost je brutalnost besmislenog nasilja koje je donela postmoderna. On pokazuje svoju nemoć i bes koji proizlazi iz istorijske dovršenosti slikarstva. Iz nemoći slikarstva da bude nova istorija nastaje brutalni rez kroz bojeno telo slike. Iz nemoći da se slikarstvo učini živim, ekstatički se živi slikarstvo u svojoj njegovoj dramatičnoj usmerenosti ka proždiranju sopstvene istorije (modernosti, tradicije). Kanibalizam slikara koji proždire slikarstvo postaje način da slikarstvo opstane, barem za trenutak, kao ekstatički blesak.

Kerekešove slike nisu loše slikane slike u smislu bad paintinga ili iskrene slike urbanog primitivca (grafiti), one su metafizički iskvarene i arbitrarne slike kojima se uspostavlja kruženje između ezoteričnog ekspresionizma (modernizam) i egzoteričnog ekspresionizma (postmodernizam). Njihova metafizička iskvarenost i arbitarnost proizlaze iz namerno doživljene nemoći, iz nihilizma koji odbija da izrazi ono što se ne može izraziti (užas postojanja). Ono što se može izraziti jeste prikazivanje načina izražavanja užasa postojanja, a to jeste arbitarnost između elemenata pikturalnog znaka: pikturalnog označitelja i pikturalnog označenog. Egzistencijalni užas postmodernog doba je doživljaj arbitarnosti svakog znaka kulture, zapravo, doživljaj proizvoljnog povezivanja bilo kog označenog sa bilo kojim označiteljem. U pitanju je šizofrena mogućnost da svaki označitelj kulture zameni svako označeno umetnosti i obratno. Kriterijumi razlikovanja materije i duha nisu dati - nestali su, rasuli su se, potrošili su se. Materija i duh su samo simboličke reprezentacije razlika u društvenoj potrošnji.

Brutalnost proizlazi iz primitivnosti stečene odbacivanjem konceptualnih i procesualnih strategija (projekata za konkretnu namenu). Post-primitivnost Kerekeša nije efekat romantičnog, egzotičnog i fantazmatskog primitivizma Paula Gauguina, Ernsta Ludwiga Kirchnera ili Mihajla Larionova, ona je efekat nemotivisane arbitarnosti i potencijalne razdvojenosti označitelja i označenog. On slikama govori o raspadanju znaka. Znak u njegovom slikarstvu više nije moguć kao celina semijoze. Semijoza je mimetički grč - mimezis grča sve prisutne okružujuće arbitarnosti. Arbitarnost je jedina transcendentalna vrednost na koju se neoekspresionistički slikar poziva (oslanja).

Kerekeš ne gleda ka egzotičnim toplim morima, već ka Berlinu. Berlin je dramatična instanca urbanog, umesto egzotičnog pojavljuje se arbitarnost istorijski podeljenog asimetričnog grada i njegove urbane divljine (decentriranosti, poremećenosti, iščašenja, neuzglobljenosti). Berlin je prošiveni bod Evrope. Svaki novi spoj označitelja i označenog u slici je tek slučajni sudar, spoj nastao grubim šavovima, bod nemogućeg boda (Lacan je govorio "Nema seksualnog odnosa!"). U Kerekešovom slikarstvu je sve erotizovano, ali seksualnosti nema. U boji nestaje organsko.

Brutalnost potpunog prepuštanja negativitetu (odsutnosti motivacije) je postmoderno slikarsko nasilje nad sopstvenim telom koje se ekstatički pokazuje (egzibicionizam, voajerizam) kroz pikturalna udvajanja leksija slike i slikarstva. U pitanju je slikarstvo panka (punk, eng.) - neizbežna donja garnica groze. Groza može biti transcendentalna granica negativiteta, užasa i kraja istorije.

2.4 Eklektičnost

Eklekticizam je ekstatički citatno-kolažno-montažni način produkovanja slikarskih dela:

a) kojim umetnik stvara nekonzistentni i neceloviti model izražavanja, prikazivanja, pripovedanja i označavanja,

b) kojim bira elemente i fragmente iz drugih međusobno različitih (raskolničkih) sistema koje povezuje (citira, kolažira, montira) u novu celinu, i

c) kojim menja tačku gledišta (poentu) dela, oblike ponašanja i delovanja preuzimajući različite, raznorodne i nespojive, modele iz istorije umetnosti, kulture, nauke i religija (pluralni subjekt prikazivanja; 'ja' kao hipoteza mimezisa, a ne biološka-organska figura egzistencije).

Eklekticizam je odrednica postmodernističke umetnosti osamdesetih godina, drugim rečima, postmodernizam osamdesetih godina se naziva još i eklektični postmodernizam. Zamisao eklekticizam je uvedena u umetnički rad:

1) iz kritike originalnosti (neprozirnosti intuicija) kao suštinske odlike umetničkog stvaranja u zapadnoj civilizaciji,

2) iz kritike celovite pripovesti (naracije) ukazivanjem da je svaka priča (mit, ideologija, teorija) mimezis fragmenata (necelog) drugih istorijskih priča,

3) iz kritike grinbergijanske modernističke teorije koja je težila autonomiji apstraktnog slikarstva i njenom slikovnom pročišćenju,

4) iz kritike teorijskih i praktičnih tautologija i logičkih ispraznosti minimalne i konceptualne umetnosti i

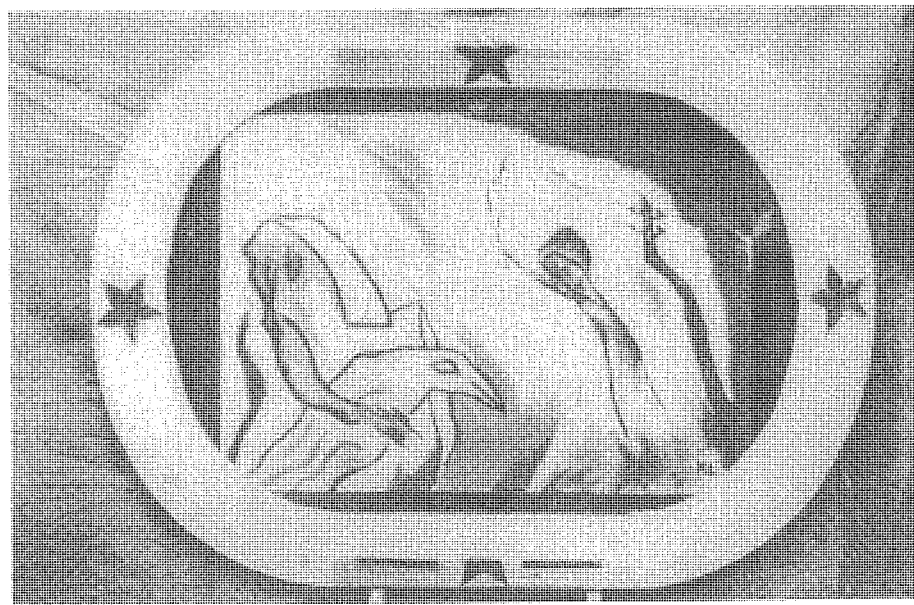
5) iz uverenja da postmodernizam osamdesetih godina označava kraj istorije, napretka i projekta umetnosti i kulture, što ima za posledicu da je celokupna istorija umetnosti i kulture otvorena i dostupna postmodernom slikaru kao arhiv, depo, biblioteka, muzej, skladište ili dubrište.

Za postmodernizam je svojstveno uverenje da nema prirodnog, ličnog i izvornog gledišta, pristupa umetnosti i načina stvaranja umetnosti, već da svaka slika nastaje kao odraz, citat i kolaž-montaža drugih umetničkih dela (slika), aspekata umetničkih stilova i mega-epoha. Umetničko delo zasnovano na takvim pretpostavkama ne može biti konzistentni, autonomni i izvorni izraz umetnika, već eklektični spoj umetnikovog stvaranja i kretanja po istoriji umetnosti, kulture i civilizacija. Transavangarda i neoekspresionizam su zamisli eklekticizma doveli do dominantnog, retoričkog i ekstatičkog načela stvaranja (zavođenja slikom). Slika istovremeno postaje interpretacija istorijskih primera umetnosti prošlosti i montaža suprotstavljenih stilskih shema, zamisli, tipičnih ikonografskih znakova i narativno-anegdotskih vizuelnih pripovesti.

Kerekeš gradi slike i instalacije koje su dominantno eklektične reprezentacije slikarstva i njegove istorije (mitske, romantičarske i ekspresionističke teme). Međutim, on preuzete uzorke (prenesene tragove, znake, figure, figurabilne kompozicije) deformiše, čini primitivnim ('kao' egzotičnim), brutalnim i neprepoznatljivim ili tek prepoznatljivim (*Bez naslova*, 1981; *Slika sa figurom u pejzažu - bez naslova*, 1985; *Slika sa ribom - bez naslova*, 1985; *Slika sa crvenom figurom - bez naslova*, 1985;

Uspomena vremena, 1985; *Tipeza slikarstva dunavsko-jadranskog*, 1986; *Crno-bela slika*, 1986; *Tajna kutija*, 1986; *Slikareva stolica*, 1988; *Moć literature*, 1988).

Status deformacije je bitan. Deformacija je dvostruko determinisana u Kerekeševom eklektičnom gestu. Deformacijom se preneseni tragovi istorijskih semioza slikarstva (citati) transformišu u jako retorički i ekspresionistički kôdiranu formu (figuru, figurabilni i pejzažni modus). Eklektični aspekti se 'kvare' čine arbitrarnim, gotovo, slučajnim. 'Pokvarenost', arbitarnost i slučajni izgled forme postaju za Kerekešovo slikarstvo novi znaci ili novi indeksi subjektivnosti. Hipoteza subjektivnosti Kerekeševog neoekspresionističkog slikarstva je realizovana deformisanom, arbitrarnom i slučajnom eklektičnom formom. Subjektivnost izvire iz loše urađene preuzete forme koja gubi svoju prepoznatljivost, svoje poreklo. Kerekešove forme izgledaju kao da su originalne (subjektivne, spontane, lične), ali one to nisu. Njegovo slikarstvo zato postaje u primarnijim slučajevima metafora, a u razrađenijim slučajevima alegorija, originalnosti. I tu se možda krije jedan suštinski paradoks Kerekeševog rada - njegove slike kao da su originalne (bez uzorka u istoriji slikarstva) i one su deformacije uzoraka (motiva, tema, ikoničkih ili aikoničkih znakova) iz istorije slikarstva. Ako u njegovom slikarstvu postoji *Tajna*, pisana velikim slovom T, tako draga ekspresionistima sa početka veka (Most, Plavi jahač), onda je ona sadržana u reči *kao*.



Rekord, ulje na kartonu sa okvirom, 1986(88).

2.5 Nomadizam

Kerekešov eklekticism ima još jednu odliku, a to je nomadizam. On je bio u dvostrukoj ulozi nomada.

Nomadizam nije nešto strano njegovom radu još iz doba procesualne i konceptualne umetnosti. Kao i drugi bošovci (Bosch + Bosch) Kerekeš je bio nomad novih medija, drugačijeg ponašanja i dematerijalizacije umetničkog objekta. Njegov procesualni i konceptualni nomadizam u sedamdesetim godinama dužuje:

1) ćelantovskom nomadizmu iniciranom u siromašnoj umetnosti - umetnik verifikuje svoja mentalna i egzistencijalna stanja kroz različite, otvorene, interaktivne i promenljive procedure sa predmetima, situacijama i događajima, i

2) srednjoevropskom i istočnoevropskom postavangardnom undergroundu kao subverziji umerenog čistog i neutralnog modernizma real-socijalističkih društava. Kerekešov nomadizam sedamdesetih je interaktivan i subverzivan, anarhičan i bihevioralan. Slikarski nomadizam osamdesetih je ograničen na slikarstvo (instalacije su samo produžeci efekata slikarstva iz plohe u ambijent), ali je otvoren u odnosu na istoriju, semiologiju i reprezentativni (mimetički) potencijal slike. Njegove slike eklektični efekt ostvaruju kretanjem (mentalno, kontemplativno, ekstatičko, erotičko, brutalno) kroz nepovezane i neuzrokovane istorije slikarstva (slikarskih motiva). To je nomadizam zasnovan na interslikovnosti. Putovanje kroz prostor je postalo putovanje kroz vreme. Egzistencijalni kôdovi su zamenjeni prenosom (trans) istorijskih ikoničkih i aikoničkih kôdova i gestova. Interslikovnost kao odnos jedne konkretne slike u nastajanju i istorijskih motiva u Kerekeševom delovanju postaje arbitrarno povezivanje svakog označitelja sa svakim mogućim označenim, pri čemu neki označitelji postaju označena, a označena označitelji (na primer, u slici *Slika sa ribom - bez naslova* ikonički kôd eklektički preuzet iz istorije ekspresionističkog slikarstva postaje gest nanošenja boje, a gest nanošenja boje je čin davanja ili iskazivanja vidljivosti slikareve želje). Kerekešev slikarski nomadizam u osamdesetim jeste pikturalni semiološki nomadizam prenosa, smeštanja i gestualne deformacije, zapravo, brutalnost duhova ekspresionizma.

LITERATURA:

- (a)
- *Laszlo Kerekes*, katalog, Galerija Koprivnica, Koprivnica, 1983.
 - *Laszlo Kerekes*, katalog, Likovni susret, Subotica, 1985.
 - *Umjetnost - kritika usred osamdesetih*, Collegium artisticum, Sarajevo, 1986.
 - *Laszlo Kerekes*, katalog, Centar mladih, Osijek, 1987.
 - *Jugoslovenska dokumenta '87*, Olimpijski centar 'Skenderija', Collegium artisticum, Sarajevo, 1987.
 - *Jugoslovenska dokumenta '89*, Olimpijski centar 'Skenderija', Galerije grada Sarejeva, Sarajevo, 1989.
 - Ješa Denegri "Laszlo Kerekes" iz *Fragmenti - šezdesete-devedesete umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994.
 - *Aktuelnosti u slikarstvu Vojvodine 1973-1993*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1994.
- (b)
- *Deutsche Kunst, hier, heute*, Kunstforum, Köln, dec-jan. 1981-82.
 - Jorgen Partenheimer *Samo je vizija stvarna / Fantazija tačnosti*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1981.
 - *Gemeinschaftsbilder - Ein Aspekt der neuen Malerei*, Kunstforum bd. 67, Köln, 1983.
 - *Expressions: New Art from Germany*, St. Louis Art Museum, St. Louis, Prestel Verlag, Munchen, 1983.
 - Donald Kuspit "Činovi agresije: nemačko slikarstvo danas" i "Bildwechsel: osvajanje sloboda", Ernst Busche "Generacija izmenjene slike" i "Silovito slikarstvo", iz *Era postmodernizma - umetnost osamdesetih*, Polja br. 289, Novi Sad, 1983.
 - Donald Kuspit "Novi (?) ekspresionizam: umetnost kao oštećena roba", iz *Donald B. Kuspit - izbor tekstova*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1985.
 - Klaus Honnef " 'Ludorije' na rubu ponora - pozicije i stavovi nemačkog slikarstva" i Ernst Busche "Van Gogh na zidu", *Život umjetnosti*, br. 37-38, Zagreb, 1984.

FILOZOFIJA SLIKE I SLIKARSTVO KAO FILOZOFIJA VERBUMPROGRAM

pisano povodom izložbe VERBUMPROGRAMa u Galeriji savremene umetnosti u Novom Sadu, april 1995.

Tekst koji sledi nije nastao kao kritička lokacija, deskripcija, objašnjenje ili interpretacija slikarske i teorijske produkcije Verbumprograma, već kao pokušaj razumevanja i pokazivanja (prikazivanja) onoga što se u razumevanju pojavilo.

1. UVODNA SKICA

Imanentnom filozofijom slike nazvaćemo unutarumetnički zahvat da se slika i slikarstvo konceptualizuju (prikažu) kao heuristički (privremeni, otvoreni, promenljivi i napredujući) program uverenja, vrednosti, značenja, postupaka, materijalnih aspekata slikarstva, konkretnih kompozicionih rešenja i kôdova. Imanentnim se naziva bliski pristup slici kao materijalnoj datosti i slikarstvu kao sinhronijskoj i dijahronijskoj mreži ontoloških datosti (činjenica i suština), fenomena (zahvatanja) i koncepata (predodžbi). Bliski pristup je direktan (rad sa slikom) i doslovan (rad sa slikom kao sa slikom) pristup slikarstvu kao teorijskoj i produktivnoj praksi, a ne kao objektivnom, izdvojenom i specificiranom objektu filozofskog spekulativnog diskursa. Oni zahvataju slike i time produkuju fenomen slikarstva. Drugim rečima, bliski pristup označava status umetnika kao bića u produktivnom i teorijskom zahvatu (zahvatanju) u ontologiju i fenomen slike i slikarstva. U pitanju je prožetost (sa razlikama, pukotinama) teorijskog i produktivnog (interpretirajućeg i slikajućeg) bića, prožimanje ukazuje i na ono što je ispušteno ili nedosegnuto.

Filozofijom se označava:

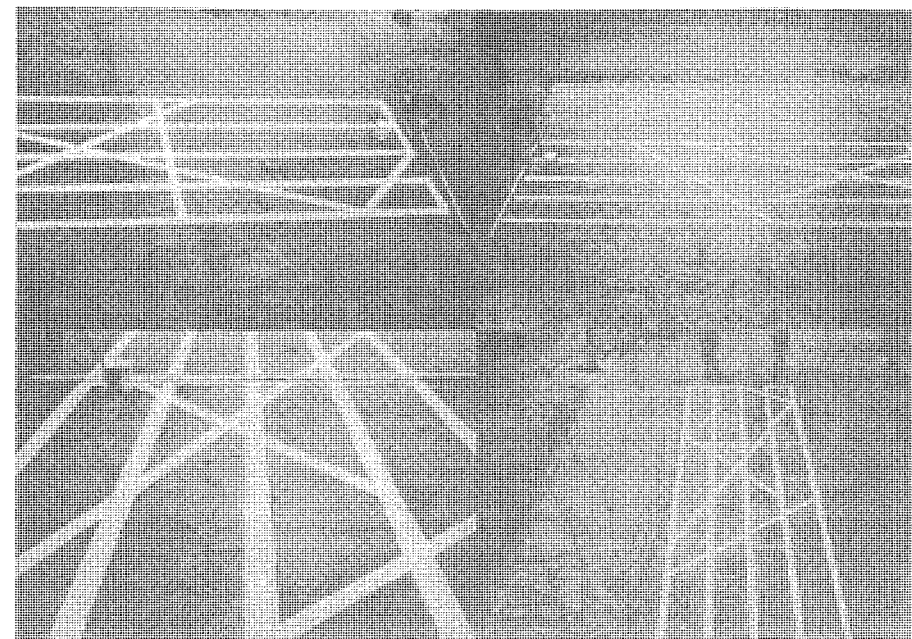
1) konceptualno diskurzivni zahvat koji postavlja teška i suštinska pitanja smisla (zašto?) i značenja (šta?) slike i slikarstva ("Pitanje prevođenja slike u jezik u biti je metafizičko pitanje.", *Fragmenti*, 130), i

2) postistorijsko uverenje da slikarstvo kao umetnost ili svet umetnosti može da produkuje sopstvenu istoriju, filozofiju, ideologiju i estetiku razvijanjem interpretativnih moći prikazivanja, izražavanja i komponovanja, drugim rečima, umetnost (slikarstvo) preuzima izvesne interpretativne aspekte filozofije i razvija ih u registrima od izgleda dela (perceptivni nivo) do diskursa dela ("Umetnost postaje

derivat jezičkog smisla, odnosno umetnost jeste samo ukoliko uzvisuje, ukazuje na sferu logosa ili povisuje jezički bitak.", 159 i "Pitanje istine i smisla umetnosti nije nikakva epistemološka činjenica, a suština umetničkog dela nije izvesnost neke osvećene istine, već je način stajanja u otvorenosti jednog sveta koje svom bivstvu pribavlja njegov bitak egzistencijalno i esencijalno.", 161).

Ova dva nivoa filozofičnosti su moguća tek kroz razliku slike kao slikarstva i slike kao diskursa umetnosti: "Za nas metodologija nije fiksirana forma u oblikovnoj ili eksplikativnoj praksi kao forma izražavanja, nego duh spoznavanja postavljanja (postavljenog) pitanja. Mi nismo krenuli ka samim stvarima već ka samom pitanju o stvari (nismo krenuli od čulne do kategorijalne predstave niti obrnuto), ka samom supstancijalnom umeću postavljanja pitanja i načina kako susrećemo to pitanje, te je i ova 'programska' aktivnost način razumevanja, a nikako neki eksplikativni oblik praxisa." (104 121 122) Drugim rečima, oni ne rade sa slikarstvom kao sa primerom filozofije, već sliku konstituišu kao sam fenomen koji pokazuje svoje konceptualno lice besede slikarstva i materijalno-optičko lice izgleda tela-figure slikarstva. Između izgleda i besede slikarstva nalazi se programski *međuprostor* pojavnosti dejstva Verbumprograma.

Odnos slike i sveta je značajan. Dat je kao povesna indeksacija: "Slika je od renesanse pripadala metafizičkoj tradiciji - dobu slike sveta. Svet kao slika odgovara čovekovom usmerenju ovladavanja bitkom kao onim čime može raspolagati. Saznanje bitka je moguće tek iz predstavljanja - reprezentacije. Potreba za slikom je izrasla iz



Achromia, instalacija slika, 1985(89).

predstavljajućeg odnosa spram bitka čime je sabrano biće u smislu vrednosti i sopstvenog samovaženja. Predstava tako osigurava bitak i njegovo pojavljivanje po meri subjekta koji i sam postaje predstava - reprezent. Dobu slike sveta odgovara i umetnost - u službi osiguranja antropocentričnosti univerzuma. Na isti način je metafizika ispostavila razumevanje slike iz saznanja bitka i težnje da se njime ovlada. Time su slika i slikarstvo postali samorazumevajuće predstavljanje moći da se ovlada bitkom, da se predstavi u efektivnosti upotrebe kroz njegovo očovečenje. Umetnost je tako postala merilo vrednosti njegovog humanizma iz saznanja da je subjekt moguć tek kao prezentovana svest." (129) Odnos slike i sveta je dat i kao aktuelna indeksacija: "Slika nije samo izmaknuta u svet: ona postavlja svet kao sopstvenost. Ne pušta boju da propadne kao sadržaj, već da proizađe kao obojenost." (140) Istorijski svet predstava je oblik posredovanja sveta slikom. Aktuelni svet konstrukcija je oblik opisutjenja sveta slikom. Geometrijske slike poznog doba ne prikazuju svet (nisu ostaci redukovanih i aproksimativnih predstava empirijskog sveta) one jesu aspekti pojavnosti i izgleda samog sveta slikarstva kao zatvorenog sveta konačnog broja artikulisanih materijalnih, prostornih i optičkih elemenata. Rad Verbumprograma na slikarstvu nije nevini (izvorni) ulazak u slikarstvo kao u prirodni svet prikazivanja i izražavanja. Oni započinju slikarski projekt posle bavljenja specifičnim tipom konceptualne umetnosti: "Verbumprogram je metodičko razbijanje nekritički prihvaćenog važenja objektivnog i prihvatanje onog što važi kao subjektivni smisao. Ali proizvođenje tog smisla putem postavke nije samo proizvođenje kao pojedinačno postojećeg, već svega postojećeg kao smisla sveta. Subjektivnost o kojoj je reč projektuje svet putem mentalnog dizajna. U tom slučaju subjektivnost dobija od sveta svoj smisao koji tumačimo kao univerzalni smisao. Prema tome, ova subjektivnost je konkretna tek ako ima svet dizajniran kao svet subjektivnosti, a ne kao realno prihvaćen svet." (19 33) Ukazivanje na smisao (kao temu, problem, invarijantu, varijantu), a to je jedna od konstanti Verbumprograma, indicira da je njihov pristup umetnosti (konceptualna umetnost) i slikarstvu (geometrijsko slikarstvo) duboko humanistički utemeljen. Reći da je humanistički utemeljen znači da se bavi pitanjima umetnosti i slikarstva u dijapazonu od ontologije do fenomenologije dela. Drugim rečima, pre nego što su počeli da slikaju (realizuju projekt geometrijskog slikarstva) oni su se (be) formulisali kao hipoteze (znake, tekstove) subjekta umetnosti i, zatim, subjekta slikarstva, a to znači subjekta postojanja. Subjekt postojanja umetnosti, odnosno, slikarstva njihovim radom postaje problematizovan, pošto oni nisu jedan subjekt dela, već dva subjekta čijom interaktivnom situacijom nastaje hipoteza (jedan subjekt) dela. Subjektivnost i racionalnost se pokazuju kao hipoteze (projekti), a ne kao aspekti sveta ili kao modifikacije sveta (u svetlu, od sveta i iz sveta). Paradoksalno, njihova dela (slike) su dovedene do impersonalnog (hladnog geometrizma), ali ne i do traga lišenog subjektivnosti.

Napomena. Ako se eksplicira mesto i uloga slikarskog (i objektnog) rada Verbumprograma u jugoslovenskoj umetnosti osamdesetih godina tada se ukazuju dva potencijalna zapažanja:

1) njihov rad se može opisati kao jedan od prvih impulsa u reakciji na eklektični ekspresivni postmodernizam (primarni nivo) i

2) njihov rad korespondira kompleksnom obrtu ka slici kao svetlu, koji su na sasvim različite načine, i u različitim okolnostima, izveli Bojan Gorenec u Sloveniji (ekrani) i Željko Kipke u Hrvatskoj (paterni).

Pazite! nisu u pitanju isti stilski shematizmi, mada naklonosti ka geometriji postoje, već samosvesti koje sliku doživljavaju kao svet. Kipkeov doživljaj slike-sveta je ezoteričan (sistem paterna, formula, magijskih kontratransfera). Doživljaj slike-sveta Bojana Goreneca je transcendentalan (slika kao izraz ili ekranska projekcija asimetrije subjekt-Dруги, asimetrije između tela slike, tela slikara i tela perceptora). Doživljaj slike-sveta koji projektuju Kulić i Mattioni je metafizički (slika kao reprezentacija sveta i slika kao sam svet postojanja, tj. kao opisutjenje sveta): "Model verbuma stvara svet, odnosno situaciju u okviru koje se realnost tek može pojaviti. Pojavnost je rezultat ali i uslov njegovog funkcionisanja. Model nije strukturisan i uzet kao postulat te se ne može uzeti kao polazna osnova u strukturalnim analizama. On jedino može da pokaže granice, odnosno beskonačnost svake analize u otkrivanju nivoa značenja i značenja gde bi nivo nivoa bio model verbuma. Dakle, on pretenduje na univerzalni smisao i njegov karakter je doktrinarni, arhetipski. Tek njegovi substrati omogućavaju mnogostrane i neograničene interpretacije." (68 81)

Slikarska i skulptorska (objektna) produkcija Verbumprograma započeta 1985. godine (a dovršena u ovoj fazi, 1990. godine) uspostavlja niz karakterističnih aspekata:

- 1) moć rekonstrukcije i razvoja (korekcije) modernističke geometrijske apstrakcije,
- 2) zasnivanje ontološkog pristupa slikarstvu (i skulpturi), i
- 3) ukazivanje na granična područja (i efekte) fenomenologije i semilogije slike (i skulpture).

2. GEOMETRIJSKA MODERNISTIČKA APSTRAKCIJA I VERBUMPROGRAM

Inicijalni okret ka slikarstvu kao umetnosti se za Verbumprogram desio u određenom trenutku postmodernističkog slikarstva, a to znači u trenutku kada je eklektični, maniristički i citatni postmodernizam transavangarde i neoekspresionizma bio suočen sa prvim simulacijskim i intermedijskim reakcijama neo-geo slikarstva i neoekspresionističke umetnosti. To je trenutak kada se pokazalo da transavangarda i neoekspresionizam ne stvaraju novu ekstatičku epohu, već novi stil (ograničenu familiju formula i modusa izražavanja). Zamisao moći konstruisanja stila za Verbumprogram se ukazala kao temeljna odrednica. Zamisao stila je postavljena u širokom dijapazonu od ukusa (purizam, tautologija, plošnost, minimalne forme, raster, ahromija) preko tipičnih likovnih kôdova modernosti (plošne geometrijske strukture) do koncepta slikarstva (metafizika geometrijske umetnosti, ontologija umetnosti je za njih pojavnost slikarstva i refleksija koja proizlazi iz pojavnosti plohe ili objekta). Zamisao stila je otvorila na praktičnom i teorijskom planu pitanje slike i slikarstva, možda i skulpture-objekta, na neočekivani način. Njihov rad se može predstaviti kao kompleksna mreža:

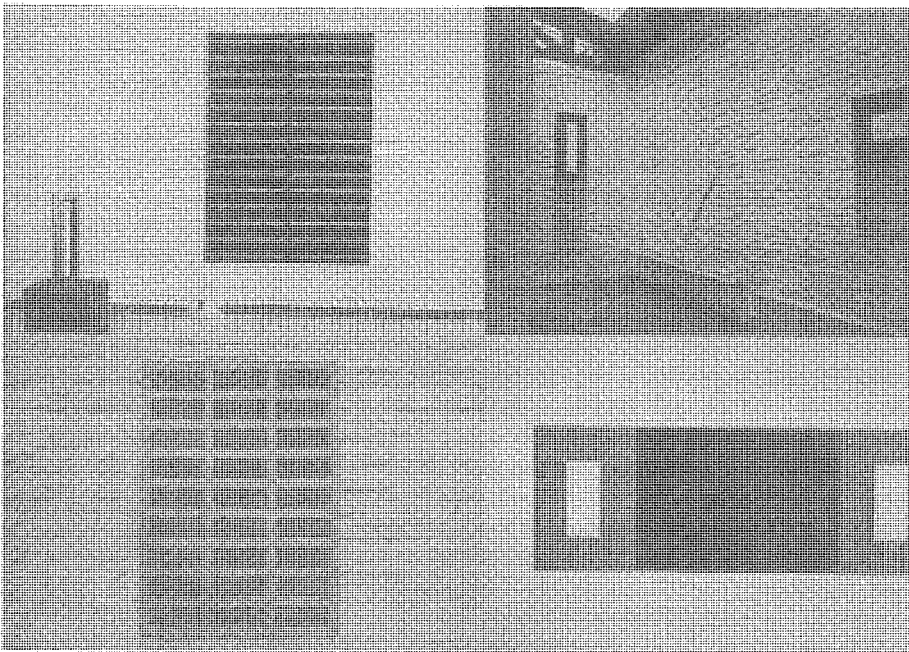
1) ima odlike ne-ekspresionizma zato što strukturalni princip uređenja (produkcije) plohe nadređuje ličnom (individualnom) ili 'kao subjektivnom izražajnom' izrazu i gestualnosti, ali, pri tome, subjektivnost kao metafizičku kategoriju ne odbacuje,

2) od karakterističnih celantovskih primera ne-ekspresionizma se razlikuje po tome što ne koristi tehno-postupke ready madea (preuzimanje gotovih-postojećih proizvedenih predmeta), simulacije (prikazivanje prikazanog, prikazivanje medijski posredovane informacije, mimezis mimezisa TV slike ili kompjuterskih ekranskih predstava) i karakterističnog post-pop rada sa granicama visoke i popularne kulture i umetnosti,

3) blisko neo-geo slikarstvu njihov rad nije apstrakcija kao rezultat reduktivne logike primenjene na ikoničko komponovane pikturalne prizore, već semiološka slikarska retorika koja uzima geometrijsko kao postojeći motiv (znak, kôd, fenomen) istorijske ili aktuelne artificijelne kulture,

4) za razliku od neo-geo slikarstva nije u pitanju jednostavni multiplicirajući mimezis ili ready made geometrijskog motiva, naprotiv, radi se o stvaranju slikarskih formula koje prethode geometrijskim motivima, mada se ne odriču potencijalnih referenci na istorijske primere geometrijskog rada (ahromije, rasteri, strukture, pozitivni-negativi).

U pitanju je ambivalentnost - njihov rad retorički ne koristi gotove shematike (citirane paterne) iz istorije slikarstva, ali referira prema njima zato što radi sa formulama iz kojih su povesni primeri izvedeni. Njihov rad nije istorijski (ne pripada



Achromia, instalacija slika, 1985(89).

dijahronijski upravljivom sledu razvoja likovne forme), ali je povesan (opredmećuje i ponovo kôdira povesni sadržaj modernističkog slikarskog fundusa, tematizuje povest geometrijskog slikarskog izraza kroz način produkcije, a ne kroz simbolične, metaforične i alegorijske konstrukcije pikturalnog polja, pri tome sklonost ka metaforičnom i alegorijskom izbija iz njihovih teoretizacija obećavajući potencijalnu viziju).

Za moje posmatračko iskustvo njihove slike su bile *označiteljski okidači* ambivalentnosti slike:

1) slike kao retoričkog teksta sa referentnim relacijama prema primerima iz istorije umetnosti (istorije modernizma), i

2) slike kao fenomena, onoga što se pojavljuje i zahvata u neponovljivosti optičkog događaja (oka koje gleda i oka koje je pušteno da bude oko pogleda). Dvostrukost slike, ne binarni par suprotnosti, već asimetrija, ukazuje da su njihovi produkti prošiveni bodovi (*point de caption*) modernizma (geometrija, program, struktura) i postmodernizma (naglašeni ili retorički 'govor' znakova-tekstova slike). Njihov slikarski (i objektni) rad je intervencija izvesnog novog označitelja koji sam po sebi ne donosi nikakvo novo značenje, ali koji, upravo kao takav, vrši čudesni preobražaj celokupnog datog značenjskog i optičkog polja, koji redefiniše čitljivost (optičku prisutnost samoposmatranja i samorazumevanja) polja modernizma i polja postmodernizma.

Ako se njihov rad posmatra u odnosu na istoriju geometrijske apstrakcije, tada se može postaviti niz teza:

- 1) sliku (ili objekt) rešavaju kao konkretno delo,
 - 2) oni to ne čine sa projektovanim optimizmom (racionalnom utopijom) avangardista i modernista Theo van Doesburga ili Maxa Billa,
 - 3) oni to čine sa svešću o procesu post-post-geometrijskih slikara, i
 - 4) sa učenošću postmodernističkih para-klasicista (ali, svakako, njihova učenost je učenost od modernog slikarstva i sa modernošću kao materijom umetničkog projektovanja trenutnih mogućih svetova za sliku i slikarstvo).
- Istorijski geometrijski slikari su bili u slikarstvu, makar i na granicama slike i slikarstva (Reinhardtovo ponavljanje stava da on slika poslednje slike koje se mogu naslikati). Kulić i Mattioni su u mogućnosti:

1) da prethode geometrijskom slikarstvu (deo njihove istorije koji se može povezati sa konceptualnom umetnošću od 1974. do 1980.) - oni kao da rade sa logosom koji sadrži sve ono što će postati osnova geometrijskog i slikarskog mišljenja,

2) da dolaze posle njega (da budu spoljašnji asimetrični i retorički veliki Drugi koji čita sliku i slikarstvo, projektuje, reprogramira, kôdira i koriguje - inicijalni moment započinjanja slikarske produkcije sredinom osamdesetih) - oni sintetizuju, sažimaju i razrađuju geometrijsku apstrakciju kao povesni depo (povesni posed), i

3) da budu originalni stvaraoči (neprozirnih intuicija) koji kao da stvaraju svet geometrijske umetnosti u njenom neponovljivom, jedinstvenom, celovitom i univerzalnom izgledu (razrađena geometrijska produkcija slika i objekata tokom kasnih osamdesetih) - oni stvaraju novo veliko delo epohe (izražavaju herojsku ili sublimnu izvišenost geometrije kao poslednje instance ogledanja humanističkog smisla-subjekta-besmisla).

3. OD ONTOLOGIJE DO FENOMENOLOGIJE SLIKARSTVA

U sledećoj belešci se mogu naći razjašnjenja njihovog ontologiziranja umetnosti: "Udaljavanje od tradicionalnog poimanja umetnosti ne izvodi se putem negiranja discipline slikarstva (zamenom za koncept, akciju, minimalističkom organizacijom ili morfološkom analizom) već promišljanjem i postavljanjem pitanja o biti kao i načinom odnošenja prema samom pitanju. Upotrebili smo projekciju jednog posve individualnog prostora i induktivnog u smislu njegove mogućnosti da sinhronizuje sumu naših promišljanja o disciplinaciji uopšte." (100 116) Traži se bit i način odnošenja prema samom pitanju. Bit se vidi kao ono što jeste za sliku i slikarstvo, a ne tematizacija i preobražaj postojanja i suštine u sadržaj slike i slikarstva. Traganje za ontološkim naddeterminacijama slike i slikarstva prevazilazi određujuću snagu znakovnosti i verbalne smisaonosti. Još jednom: "Bitak slike se temelji iz fenomenalnih okolnosti slike u kojima likovanje prevazilazi i nadmašuje određujuću snagu znakovnosti i verbalne smisaonosti. ... Ono što se fenomenalno javlja je horizont ontološkog ustrojstva koji tek fenomenologijski zasniva određujući smisao u jeziku. No, smisao ne pogađa delo, već je u suprotnom smeru u kontekstu samog pojavljivanja fenomena slike." (119 135) Ovo su, verovatno, refleksivno najteži redovi koji su zapisani u jugoslovenskom i srpskom slikarstvu o slikarstvu i iz slikarstva. Ako bi se odnos prakse i teorije Verbumprograma istorizovao mogle bi se uspostaviti korespondencije sa sličnim (ali dovoljno različitim) postupcima strukturalističke-poststrukturalističke grupe Support-Surface (i časopisa *Peinture*) i poznim realističkim analitičko-marksističkim slikarstvom Art&Languagea. U pitanju su različite ideologije (stavovi, gledišta, uverenja), ali i analogan napor da se iz paralelnosti slikarstva i teorije ukaže na njihove ne-homologije, ne-podudarnosti i asimetrije. Zadržimo se na izvesnim specifičnostima Verbumprograma!

Prvo. Postoji kretanje od Husserla ka Heideggeru:

1) od bitka koji se može spoznati i doživeti (kroz fenomenološku redukciju svesti, analogno, kroz fenomenološku redukciju slikarstva do same slike ili, dalje, do same stvari),

2) ka realizaciji (saznanju, doživljaju, proizvođenju) temelja koji je odsutan iz slike kao stvari po sebi: "..., te baviti se slikanjem znači vraćati slici i kroz sliku ono što je u njoj odsutno. Tako baviti se slikanjem nema ništa zajedničko sa problemima izraza ili iskaza ili oblikovnim problemima. Slika ukoliko je slika (eikon) ne ukazuje ni na šta jer je stvarno bez sadržaja. To što je u slici na slici ne odlučuje se upotrebom ovog ili onog tvarnog i oblikovnog već načinom koji pazi na bitak slike: Odgovarajući na njen nagovor: Postavljanjem sveta u lik: Otvaranjem likovnosti prizora: Zbivanjem otvaranja." (118 133)

Drugo. Negativni atributi određenja bitka slike su sredstvo kojim se slika kao postmodernistička semiološka tvorevina (produkcija značenja, slika kao tekst u transavangardi, neoekspresionizmu i različitim intermedijalnim simulacionizmima ekranskog prikazivanja--izražavanja) vraća smislu. Ali epohalni povratak smislu kako ga projektuje Verbumprogram moguć je samo kao negativna ontologija - nemogućnost i ne-datost koja pokazuje ono što jeste. Ovaj postsemiološki obrt Verbumprograma nije stran teškim postmodernističkim negativnim heuristikama:

Derridine de-artikulacije Heideggerove metafizike ili Levinasove etike, odnosno, lakanovska razgradnja *realnog*. U njihovom (Kulićevom i Mattionievom) pisanju o slici jasno se razdvajaju ono šta slika jeste, pojavnost slike i jezik kojim je slika zahvaćena: "Slici ne prethodi jezički formuliran smisao, slika ne ishodi iz bitka jezika već je ona sama govor bitka koji se tek prima u jezik kao događaj istine - nagovor - Verbum u smislu čistog događanja. Bitak slike se temelji iz fenomenalnih okolnosti slike u kojima likovanje prevazilazi i nadmaša određujuću snagu znakovnosti i verbalne smisaonosti. Ono što se tu može razumeti je jezik. Razumevanje zapada u njegov vlastiti bitak ne kao odslikavanje čega već prethodno datog, već je in actu dolaženje do Reči. U tom smislu je dolaženje do Reči samo delo - Verbum - čin same stvari. Verbum trpi misao obuhvatajući ono ko 'govori'. Ono što se fenomenalno javlja je horizont ontološkog ustrojstva koji tek fenomenologijski zasniva određujući smisao u jeziku. No, smisao ne pogađa delo već je u suprotnom smeru u kontekstu samog pojavljivanja fenomena slike." (119 135)

Ukazivanje na rasep ontologije (onog jeste) i fenomenologije (onog što se pojavljuje) slike je refleksija o slikarstvu, ali tako izvedena da uspostavlja reference prema konkretnim i određujućim slikama njihove (Kulićeve i Mattionieve) produkcije. Oni fascinantno naglašavaju razliku (registre razlika) između pojavnosti slike kao slike (koja se ne verbalizuje iz optičkog TU prisustva) i refleksije koja nije više u ontologiji slike, već je u bitku jezika (imaginacije, mentalne predodžbe), koja jezik čini razumevajućim preko slike, a sliku kao samu stvar ostavlja izvan razumevanja. Oni pokazuju da razumevanje slike ostaje izvan moći razumevanja (u jeziku predodžbi), ali slikarstvo, a to nas uverava i njihova izložba koja je prepletena sa njihovim tekstovima, upravo je u razumevanju (u pomećenom bitku slike koji postaje kvaziontološki (nepravi) bitak jezika koji za referencu ima sliku i njeno premeštanje u slikarstvo).

Da li se to što njihove refleksije govore očituje u njihovim slikama i objektima? Moguća su tri odgovora:

1) da, očituje se, njihova dela pokazuju rasep između ontološkog i fenomenološkog svojom likovnom neutralnošću i kontrolisanošću gesta koji nas ostavlja bez sadržaja, drugim rečima, njihova su dela, barem hipotetički, povratak samoj stvari,

2) ne, ne očituje se, njihova dela imaju svoj ontološki žljeb postojanja koji čini da ona postoje potpuno odvojena od (njihovog ili bilo kog drugog) diskursa - njihova dela jesu u materijalno-prostornom-i-optičkom poretku činjenica - možemo zanemariti njihove diskurse i prepustiti se vidno-telesnom performansu percepcije slike i objekta, i

3) ni-da-ni-ne, između njihovih dela (slika i objekata) i njihovih interpretacija, a sa malo slobode se može reći i njihove svesti, postoji izvesna napetost (razlika).

Napetost (klizajuća razlika) između onoga što jeste i zato se pojavljuje i onoga što projektuje to što jeste kao misao (mentalnu predodžbu, koncept ili interpretaciju) je:

- a) 'ono' što sliku (samu stvar) postavlja kao slikarstvo, i
- b) 'ono' što slikarstvo (stvar datu uvek kao znak, lanac znakova ili tkanje znakova u tekst) čini mogućim kao ono što postoji (kao samu stvar, ono što jeste bez nas).

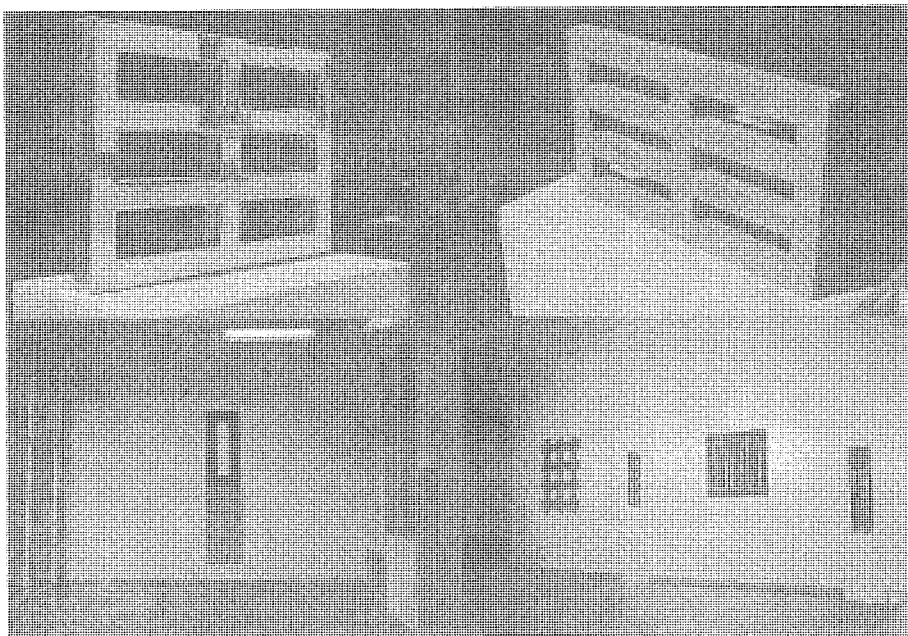
Oni dijalektikom slike i diskursa grade kružnost bez koje nema odnosa slike i slikarstva, a to znači da oni poetizuju odnos (homologije-nehomologije, simetrije-asimetrije, konzistentnosti-nekonzistentnosti) između slike i slikarstva. Oni pokazuju kako se može stupiti u krug slikarstva na pravi način i kako svaka pojedinačna slika istupa iz slikarstva postajući misao (predodžba slikarstva, znanja, istorije umetnosti).

4. ISCRPAN OPIS JEDNE SLIKE

Pogledajmo tek jednu od mogućih slika iz serije *Achromia* (1985-89). Neka to bude slika sa dvadesetsedam crvenih pravougaonika. Slika se može opisati iscrpno kroz četiri nivoa:

- 1) nivo znaka,
- 2) odnos podloge i forme,
- 3) problem serijalnosti, i
- 4) efekti rastera.

Naznačeni nivoi se mogu interpretirati kao konkretne materijalne činjenice (konkretistički nivo) i kao ishodišni odnosi ontološko-fenomenoloških refleksija (metafizički nivo). Postupak iscrpnog opisa neka bude zasnovan na pojmu leksije (Jean-Louis Schefer). Leksija je makroskopska jedinica čiji je cilj da determiniše sve nivoe referiranja i razumevanja referentnih relacija teksta ili slike. Leksija je akt



Achromia, instalacija slika, 1985(89).

razumevanja sistema, koji proizlazi iz njegovih elemenata, tj. ona je komunikacijski akt sistema. Leksija nudi mogućnost izlaganja sistema slike kao proces beskrajnog umnožavanja kao u više ogledala sistema jezika i njegove logike. Ona omogućava da se pokaže da je predstavljanje i predstava figure zatvorena u sistem jezika. Karakteristično je da Kulić i Mattioni jednu leksiju (sistem površina-pravougaonika) postavljaju kao delo, a ne kao tematizaciju (sadržaj) u okviru dela. Geometrijsko slikarstvo posle najranijih primera, a posebno u tendencijama od konkretizma preko američke post-geometrijske apstrakcije do neo-geo slikarstva nije prikazivanje geometrije (geometrijskih oblika i figura) već ospoljavanje smisla materijalne i optičke karakterizacije sistema, tj. leksije. Leksija je makroskopska geometrijska grupa elemenata, na primer, crvenih pravougaonika, čiji je cilj da determiniše sve nivoe referiranja i razumevanja referentnih relacija teksta (sistem površine je jedan apstraktan aikoniki tekst) ili slike (sistem površina je jedan konkretan poredak optičkih činjenica plohe). Leksija je akt razumevanja sistema, koji proizlazi iz njegovih elemenata, tj. ona je komunikacijski akt sistema. Leksija nudi mogućnost izlaganja sistema slike kao proces beskrajnog umnožavanja kao u više ogledala sistema jezika i njegove logike (serijalnost koju Kulić i Mattioni zasnivaju eksplicira doslovno potencijalnu moć umnožavanja). Leksija omogućava da se pokaže da je predstavljanje (geometrijskog poretka) i predstava figure (geometrijske figure) zatvorena u sistem jezika (sistem njihovog znanja slikarstva i negovanja slikarske rasprave). Ali, Kulić i Mattioni leksiju ostavljaju i kao samu stvar, kao da su se sva umnožavanja i multipliciranja leksija sažela u jednom delu. Svaki komad iz serije *Achromia* je jednak drugom - nema evolucije ili razvijanja problema, već samo uspostavljanje ontologije (primeri među primerima) koji postaju (bivaju zahvaćeni) fenomen (kao fenomen).

Krenimo po redu:

(I) Nivo znaka!

Slika je strukturirana kao aikoniki meta-znak koji reprezentuje konkretni i specifični geometrijski poredak za svaki drugi geometrijski poredak. Pri tome:

1) reprezentuje specifičan geometrijski poredak i nudi ga za znak svakog geometrijskog poretka (može se uzeti u obzir umesto svakog drugog geometrijskog poretka slikarstva, bilo koja slika može biti zamenjena bilo kojom slikom), i

2) reprezentuje specifičan materijalizovan plošni geometrijski poredak za optički poredak (optički događaj, optički doživljaj).

Zatim, znak slikarske subjektivnosti (individuuma) je zamenjen meta-znakom-hipotezom umetničkog para koji na mestu slikarske racionalnosti konstruiše hipoteze subjektivnosti. Oni ne izražavaju svoju ili hipotetičku subjektivnost, već slikom označavaju (konstruišu) hipotezu metafizičke subjektivnosti (ne-celog smisla, odnosa smisao-subjekt-besmisao) kao opozicije programskom racionalizmu.

(II) Odnos podloge i forme!

Odnos podloge i forme je, metaforično govoreći, tautološki odnos dve plohe koje potvrđuju svoj dodir (poklapanje-preklapanje). Generički taj odnos je izveden iz odnosa figure i podloge transformacijom figure u plohu koja oponaša podlogu (pokazuje svoju plošnost prostirući se po podlozi). Postoji izvesno obećanje ili, barem,

nagoveštaj odnosa planova. Generički odnos forme koja duguje figuri (makar ona bila i geometrijska) ima tri istorijska ishodišta:

1) evolucije kubizma gde se kao geometrijska figura pretvara u stanje plohu,
2) evolucije konkretizma gde se geometrijska figura transformiše u doslovnu geometrijsku plošnu formu, i

3) evolucije američkog visokog modernizma od slikarstva bojenog polja ka postgeometrijskoj apstrakciji gde i forma i podloga postaju ekvivalentne vrednosti postignuća optičkog poretka slike kao optičko-mentalnog uzorka (Ad Reinhardt sa para-monohromijama crno-na-crnom, rani Frank Stella sa crnim slikama predmetima, Agnes Martin sa suptilnim belim rasterima).

Zapaža se još jedan problem:

1) format slike je vertikalni pravougaonik,
2) crveni pravougaonici su horizontalni pravougaonici, i
3) oni su strukturirani u seriju (raster) tako da grade virtuelni vertikalni pravougaonik upisan u pravougaoni format slike.

Postoji izvestan optički poremećaj, izvesna razlika dela i celine koja odnos podloge i forme retorički naglašava. Njihovo slikarstvo je retoričko.

(III) Problem serijalnosti!

Serijalnost: crveni pravougaonik je ponovljen 27 puta. Serijom se gradi raster struktura tipa (3x9) - tri kolone i devet redova. Serijalnost ima za cilj da nas još dalje odvede od figure, da optičko polje efekata pokaže kao odnos elemenata, a ne kao pojavnost tela ili gestaltla. Odnos elemenata ima indeksni potencijal kojim se ukazuje na mentalni predložak, ali odnos elemenata u ponavljanju je i moć leksije da umnožava jedinični značenjski element potvrđujući njegov smisao. Kako je smisao (i uže značenje) crvenog pravougaonika svedeno (aikoničko) značenje to nastajuća leksija potvrđuje samu sebe, svoju moć umnožavanja smisla (donje granice značenja). Napomena: smislom se u prethodnoj rečenici naziva mnoštvo referentnih relacija konkretne slike i istorije slikarstva, a značenjem elementarno (deskriptivno) pripisivanje opisa crvenom pravougaoniku.

(IV) Efekti rastera!

Efekt rastera je indeksni i optički. Efekt je indeksni pošto ukazuje na specifičan tip slika i naddeterminacija modernističke produkcije plohe. Raster ukazuje na sve druge rastere potvrđujući raster-poredak slike kao suštinsku naddeterminaciju modernističkog rešavanja površine. Raster je optički pošto se pokazuje kao efekat (učinak) u optičkom polju percepcije. On je različit od optičkog učinka stvarne figure u prostoru ili optičkog učinka prikazane figure ili njenih modifikacija u polju slike. Raster je artifičijelni poredak koji potvrđuje svoju artifičijelnost u odnosu na sve druge optičke fenomene - on nije stvoren, on je proizveden. Ali, kada se raster ideološki naddeterminiše ili psihološko-poetički fetišizira on postaje i izvestan proizvedeni bitak koji za slikarstvo nudi identitet ne samo površine (kao postojanja uzroka optičkog učinka), već i svesti o sopstvenoj "mogućnosti da se sticanje života dogodi kroz sliku" (131). Potcrta se suštinski rascep (razlika) koji vodi humanističku viziju Verbumprograma: slika je nema (raster je raster ma koliko potencijalno obećavao

monotono širenje u nedogled univerzuma) i izvan je fenomenološkog koje je zahvatanje pogleda-uma i slike. Razlika je nepremostiva: "Izvesnost slike se izvlači iz njenih sopstvenih temelja. No, njena izvesnost nije u nama već u našem načinu ophođenja prema sredstvima. Način ophođenja podrazumeva iskustvo slike i iskustvo slikarstva iz kojeg sledi određeno vladanje formama u službi nečeg što latentno stoji kao mentalna sprega-ikona-slikovnost izvan diskurzivnog. Izvesnost slike se ne može izvući iz ideoloških i estetskih merila koja sačinjavaju teret diskurzivnih fantazmi slike. Izvesnost slike je stanjenog zbivanja. Misli o slici znači odgovarati na zahtev njene suštine. Mišljenje slike je osećanje njenog nedolaska - slutnja slike. Samo slikanje kao slikarstvo je uzmicanje pred slikom ali na taj način stupanje u njen govor. Pa ipak, mišljenje slike nije kadro da se dokaže, ali to nije stvar nemoći mišljenja već suštinskog sudbovanja stvari kao što je slika." (132)

LITERATURA:

(a)

- Verbumprogram *Verbumcodex*, Galerija SKC, Beograd, 1976.
- Verbumprogram "Odgovori i pitanja", 4F br. 2-3, Beograd, 1976.
- Verbumprogram, "Achromia", 3+4, Beograd, 1986.
- Verbumprogram *Verbumprogram AG*, katalog, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1988.
- Ješa Denegri "Verbumprogram" iz *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.
- Verbumprogram "Fragmenti" iz *Verbumprogramkatalog*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.

(b)

- Žan-Luj Šefer "Nizovi, uloge, figure", Umetnost br. 15, Beograd, 1968.
- Jean-Louis Schefer "Zapisi o reprezentativnih sistemih", Razprave-Problemi br. 98-99, Ljubljana, 1971.
- Braco Rotar "Logika transformiranja signifiance je logika materialističnoga koncipiranja sistemov reprezentacije", Razprave Problemi br. 128-132, Ljubljana, 1973.
- Hans Georg Gadamer *Istina i metoda*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- Herman Ulrich Asemisen "Filozofija slike" iz Nenad Mišević, Milan Zinaić (pr) *Plastički znak - Zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, Rijeka, 1981.
- Richard Wollheim *Painting as an Art*, Thames and Hudson, London, 1987.
- Dragan Bulatović (pr) *Ka načelima tumačenja slikarstva*, Gledišta br. 3-4, Beograd, 1988.
- Flint Schier *Deeper into Pictures - An Essay on pictorial representation*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.
- Vanda Božičević *Riječ i slika - hermeneutički i semantički pristup*, Filozofska istraživanja HFD, Zagreb, 1990.
- Norman Bryson, Michael Ann Holly, Keith Moxey (pr) *Visual Theory - Painting and Interpretation*, Polity Press, Oxford, 1991.
- Edmund Huserl *Ideja fenomenologije - pet predavanja*, BIGZ, Beograd, 1975.
- Milan Damjanović (pr) *Fenomenologija*, Nolit, Beograd, 1975.
- Žan Fransoa Liotar *Fenomenologija*, BIGZ, Beograd, 1980.

DEKONSTRUKCIJE: ARHICRTEŽ, PLOHA I MIMEZIS MIMEZISA SONJA BRISKI UZELAC

0. UVOD

U raspravi o slikarstvu Sonje Briski razmotriću izvesne karakteristične proceduralne (semiološke) aspekte njene slikarske produkcije:

- 1) problem arhicrteža,
- 2) problem optičke i konceptualne ambivalentnosti plohe slikarstva i, time, slike i
- 3) problem prikazivanja i funkcije prikazivanja prikazanog (domeni učenog slikarstva i mimezisa mimezisa).

1. ČVOR: ARHICRTEŽ, GEST I PRIKAZIVANJE

Arhipismo je hipotetička teorijska konstrukcija Jacquesa Derride pomoću koje se raspravlja izvorni odnos govora i pisma. Pogledajmo logiku Derridine rasprave:

- 1) počevši sa prvim velikim tekstom zapadne metafizike govor je bio privilegovani kao suštinski jezik,
- 2) fonetsko pismo je uglavnom viđeno kao reprezentacija govora,
- 3) zapadni fonocentrizam se zasnivao na hijerarhiji koja je glas razumjevala kao nematerijalan, blisko povezan sa svešću (logosom, istinom), a pismo kao tragično ali potrebno krivotvorenje čisto inteligibilnog u čulno, tj. preobražaj ideje u telo i materiju,
- 4) ova hijerarhija, Derrida je naziva logocentrizmom, osnova je zapadne metafizike i osnova za izgradnju svih karakterističnih opozicija (označitelj-označeno, izraz-sadržaj, telo-duh),
- 5) fonetsko pismo je, međutim po filozofiji dekonstrukcije, mit (pismo nikada nije bilo jednostavni prepis živog govora),
- 6) sam govor, daleko od bilo koje čiste samoprisutnosti, jeste upravljani sistemom razlika koje grade jezik,
- 7) zato postoje različiti modusi koji prethode deobi govora i pisma,

8) razlika (*différance*) konstituše svaki znak (uključujući i vokalni) kao trag, i

9) arhipismo je *ono* što prethodi hijerarhijskoj izgradnji odnosa govora i pisma, drugim rečima, bivajući produktivna razlika ono formira njihov zajednički koren iz koga nastaju sve kasnije metafizičke opozicije (pre svega opozicija znaka i značenja).

Teoretičar umetnosti Yve-Alain Bois uspostavlja analogno pojmu arhipisma pojam arhicrteža kao zajedničkog izvora opozicije crteža i boje. Arhicrtež je hipotetička teorijska konstrukcija pomoću koje se raspravlja izvorni odnos crteža i boje. Sonja Briski u jednom trenutku, krajem sedamdesetih i početak osamdesetih, u slikarstvo uvodi crtež ugljem čime crtež postaje konstitutivni aspekt slike u svim opozicijama materije (razlika uglja i uljane ili akrilik boje), gesta (crtanog i slikanog), pikturalnog (plohe i forme) i semiološkog (označitelja i označenog, pikturalnog i znakovnog, sintaktičkog i semantičkog, izražajnog i konstruktivnog). Pogledajmo logiku definisanja pojma arhicrteža s obzirom na njen slikarsko-crtačko-slikarski zahvat:

- 1) počevši sa prvim velikim slikama zapadne umetnosti boja je bila privilegovana kao suštinski aspekt jezika slikarstva,
- 2) slikarstvo je viđeno kao reprezentacija crteža,
- 3) zapadni pristup slikanju se zasnivao na hijerarhiji koja je crtež razumjevala kao analogiju govoru, kao nešto što je blisko povezano sa svešću (logosom, istinom ili emocionalnošću, duhovnim i duševnim stanjima, izvornošću bića), a slikarstvo kao tragično ali potrebno zanatsko krivotvorenje čisto inteligibilnog ili čisto emotivnog ili duhovnog u čulno, tj. preobražaj *glasa* (crteža) u telo i materiju slikarstva,
- 4) ova hijerarhija, analogno Derridi nazvana logocentrizmom, osnova je zapadne metafizike slikarstva i osnova za izgradnju svih karakterističnih opozicija (označitelj-označeno, izraz-sadržaj, telo-duh, viđenje-u i viđenje-kao),
- 5) slikarstvo je, međutim analogno filozofiji dekonstrukcije, mit (slika nikada nije bila jednostavni prepis živog crteža),
- 6) sam crtež, daleko od bilo koje čiste samoprisutnosti, jeste upravljani sistemom razlika koje grade jezik slikarstva,
- 7) zato postoje različiti modusi koji prethode deobi crteža i slike,
- 8) razlika (*différance*) konstituše svaki znak (uključujući i pikturalni) kao trag, i
- 9) arhicrtež je *ono* što prethodi hijerarhijskoj izgradnji odnosa crteža i slike, drugim rečima, bivajući produktivna razlika ono formira njihov zajednički koren iz koga nastaju sve kasnije metafizičke opozicije (pre svega opozicija znaka i značenja slike, slikarstva kao umetnosti i umetnosti kao kulture i prirode).

Ako se slikarstvo Sonje Briski shvati kao dekonstrukcija metafizike slikarstva, to znači da ona sredstvima slikarstva kao umetnosti produkuje mogući arhicrtež koji će pokazati da crtež i slika nisu dva sveta u hijerarhijskom odnosu. U trenutku kada je počela da uvodi ugalj u sliku kao liniju ili plohu ona je ustanovila modus arhicrteža kao onoga što prethodi hijerarhijskoj izgradnji odnosa crteža i slike (crteža i boje). Pogledajmo malu kinesku sliku (*Istočna strana*, 1988-89). To što se desilo na ovoj maloj slici nije bio jednostavan postupak slikanja i zato se mora analitički rekonstruisati:

1) prekrivanje postojeće slike (ranije slike) slojem limun žute boje koji ocrtava (nagoveštava) prekrivene slojeve,

2) ucrtavanje ili nanošenje uglja preko površine boje (žuta boja i ugalj kao ne-boja, boja kao virtuelna materija i ugalj kao konkretna materija), i

3) naneti ugalj poprima motivisanu, ali arbitrarnu, formu podloge anticipirajući prizor (nazovimo ga pejzaž, postoje izvedne asocijacije prema kineskom pejzažnom slikarstvu).

Ovako nastala slika ima poremećen odnos podloge (koja je zapravo bojeni pokrov) i uglja koji se koristi kao što bi se očekivalo da se koristi boja u slikarstvu. Međutim, ugalj na slici ne ostvaruje efekte boje, već funkciju materijala (koji se može otirati i nestajati), ali i nosioca forme. Ugalj je, metaforično govoreći, element dekonstrukcije slike kao institucije boje i hermeneutički kôd kojim se gradi kruženje između slike i ne-slike. Nestabilnost uglja, njegova drugost u odnosu na boju, a s druge strane, funkcija da zastupa ideju boje i nosi formu, čini onaj neprirodni spoj koji nas vraća prvobitnom izvoru razlika iz koga su jednom nastali crtež i slikarstvo kao posebne institucije sveta umetnosti.

Ugalj je korišćen na različite načine u različitim slikama da bi potencirao projektovanu nestabilnost pikturnalnog polja. Nestabilnost pikturnalnog polja u slikama Sonje Briski je intencionalna. Ona namerno pokazuje da forma i boja ikoničkog ili aikoničkog karaktera nisu ontološka priroda slike i slikarstva, već tek efekat u kome se gest preobražava u pismo (boja slike) i pismo u crtež (crtež kao *glas*) koji prekriva sliku ili prekriva prekrivanje slike. Ugalj je ono najbliže njenom mentalnom i emocionalnom predodžavanju slike i zato ima funkciju *glasa*. To je *glas* koji prodire u pismo. Odnos glasa koji prethodi pismu (crteža koji prethodi slici) i glasa koji prodire u pismo (nanošenja uglja na uljanoj ili akrilik podlozi) suštinske su karakteristike sasvim slikarskih procedura Sonje Briski.

2. PLOHA I PIKTURALNOST

Sonja Briski je slikarka koja je praksu slikanja zasnovala na minimalnim, nijansiranim i postupnim pomacima. Njene slike posle Akademije su paradigmatički primeri vitalnog i ni-apstraktnog-ni-figurativnog modernističkog slikarstva. Dekonstrukcija polazne paradigme je vodila u dva smera: jedan smo već opisali u raspravi o arhicrtežu, a drugi je vodio u smeru pročišćenja forme i naglašavanja *adicionih* elemenata konstruktivističkog slikarstva.

Pročišćavanje forme je zasnovano na redukciji vitalne forme ni-apstraktnog-ni-figurativnog modusa (*Kineski zid*, 1981, *Friz I, II*, 1981) na plošne forme (crna plošna forma koja prekriva površinu i upija svetlost). Pročišćavanje je zasnovano kao proces i, zato, njene slike često nastaju u serijama ili kao diptisi i triptisi. Serijalno nastajanje i izlaganje slika potcrtava i konceptualnu karakterizaciju forme. Forma pokazuje logiku slikarskog rešenja i granice autorefleksivnog razumevanja slikarstva iz domena slikarstva kao umeća prikazivanja i umeća verifikacije prisustva. Postignuće plošne forme (*Friz I, II*, 1981) utvrđuje sliku kao sliku. Ova tautologija je eksplicitno

modernistička i funkcija je postignuća autonomije slike kao optičkog fenomena, ali i kao institucije sveta umetnosti.

Pojavljivanje *adicionih* elemenata konstruktivističkog slikarstva je problem, uslovno rečeno postmodernističkog, prevazilaženja modernističke autonomije plošne aikoničke pikturnalne forme. Prevazilaženje se nije odvijalo u smeru obnove ikoničkog prizora, već u smeru prikazivanja karakterističnog znaka slikarstva. Zamisao prikazivanja se ukazuje kao zamisao opšte strategije označavanja, imenovanja, opisivanja i davanja reference za sliku, a ne kao variranje i razvijanje ogledalnih ontologija slike, odslika i originala. Njeno slikarstvo je, zato, semiološko slikarstvo - slikarstvo koje prikazuje sebe kao prikazivanje. Mimezis nikada nije shvaćen kao lik (odslik) realnog, već kao umeće da iluzionističko, virtuelno i posredovano zastupa realno u umetnosti i kulturi. Mimezis je uvek pre slika drugog mimezisa (mimezis mimezisa) nego nešto što pokazuje referencu (predmet prikazivanja).

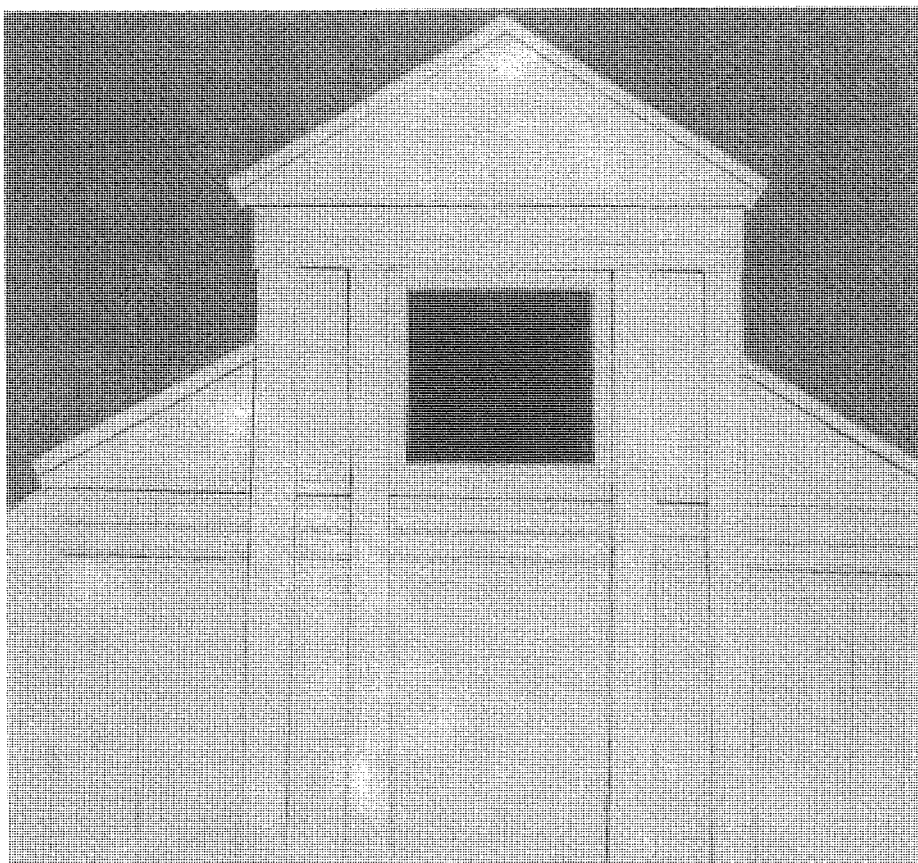
Po Maljeviču (Kazimir Maljevič) *adicioni* (dodatni) element je znak slikarske kulture. Na primer, srpasta linija je adicioni element kubizma, a prava linija suprematizma. Sonja Briski ne gradi konstruktivističku sliku ili njenu predstavu (mimezis konstruktivizma), već ugrađuje i razrađuje adicione elemente konstruktivističkog slikarstva. Drugim rečima, ona radi sa leksijama (konstruktivističkog) slikarstva. A pod leksijom se razume makroskopska jedinica čiji je cilj da determiniše sve nivoe referiranja i razumevanja referentnih relacija teksta ili slike. Leksija je akt razumevanja sistema, koji proizlazi iz njegovih elemenata, tj. ona je komunikacijski akt sistema. Ali, leksija je i ono što se komunikacijskim aktom uzima u obzir (izvestan poredak, specifični odnos). U tom smislu Sonja Briski radi sa modernističkim leksijama autokritike i pročišćenja forme, odnosno, sa mogućim leksijama prikazivanja karakterističnih (*adicionih*) elemenata radikalnog modernizma (konstruktivizma). Koncept prikazivanja leksije nudi joj mogućnost izlaganja sistema (strukture, kompozicije) slike kao procesa beskrajnog umnožavanja kao u više ogledala istorijskih sistema jezika moderne umetnosti. Leksija joj omogućava da se pokaže da su predstavljanje i predstava figure, odnosno, izražavanje i ekspresija gestualnosti, zatvoreni u sistem jezika (znanja u smislu umeća građenja slike i u smislu episteme razumevanja ili samorazumevanja slike kao optičko-materijalne *TU* prisutnosti).

Ako se njene slike posmatraju kao sistemi prikazivanja, umnožavanja i suptilnih evolucija leksija slikarstva, tada se svaka njena slika može definisati kao pikturnalni tekst. Pikturnalni predmet je figurativni tekst u kome se vidljivo i čitljivo vezuju jedno s drugim. Kada radi sa serijama slika ili diptisima ili triptisima ona gradi analogiju sintagmatskom nizanju pokazujući kako se pikturnalne leksije ulančavaju sinhrono gradeći paradoksalni spoj prostornog (dvodimenzionalnog strukturiranja forme) i tekstualnog (linijsko ulančavanje slika u serije koje na osnovu primarnih razlika onoga što prethodi i onoga što sledi grade smisao kako pojedinačnog komada tako i makro-teksta slikarstva). Čitati sliku znači preći pogledom jednu pikturnalnu skupinu i time definisati tekst. Čitati seriju slika znači ustanoviti redosled razlika ulančavanja. Slika se istovremeno vidi jednim pogledom i čita kroz više pogleda (čita pogledom koji prelazi površinu slike više puta), odnosno, pogled se kreće od slike do slike spajajući reči-slike i sintagme-slike u virtuelno tkanje teksta slikarstva).

Bitno je naznačiti da nastajanje i izlaganje slika u serijama ima analognu funkciju unošenju uglja u sliku. Serijalno izlaganje slike uvodi vremensku osu sintagmatskog rada razlika, a trošnost uglja ukazuje na procesualnost i na to čudesno kruženje između slike i crteža koje poništava logocentrični poredak. Koncepti serijalnosti i arhitekte su sredstva kojima se metafizika slike dekonstruiše upravo unutar slikarstva kao institucije umetnosti.

3. PRIKAZIVANJE PRIKAZANOG – UČENO SLIKARSTVO

Prikazivanje je značenjski i tehničko medijski postupak stvaranja ili proizvodnja slike koje se odnosi na predmet, biće, situaciju ili događaj u svetu. U strožem teorijskom smislu kaže se da slika prikazuje nešto, ako je to nešto njegova

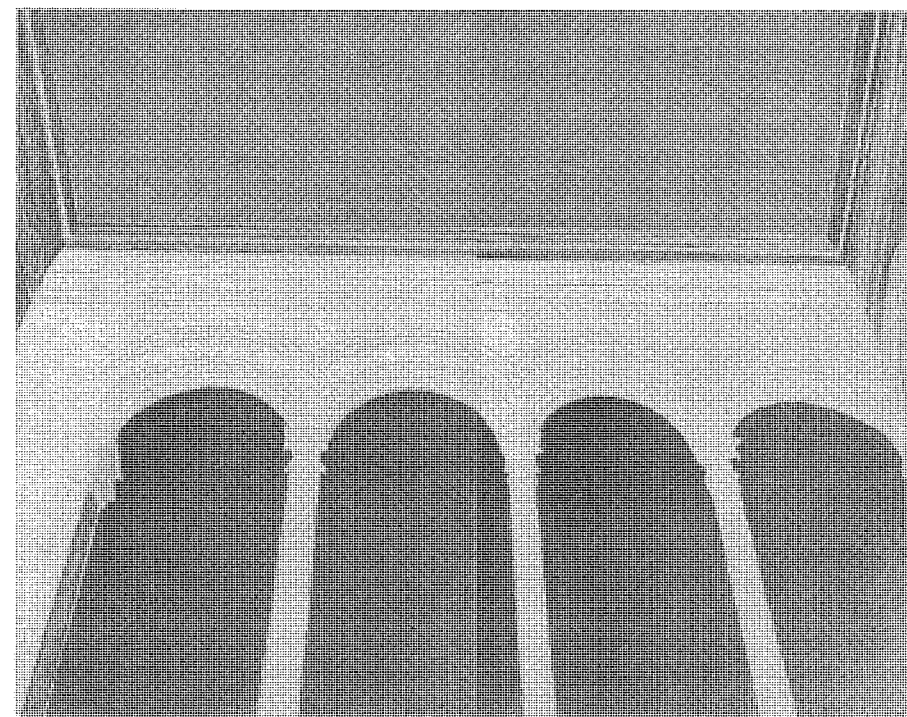


Linea Vincentina, ulje na platnu, 1988.

referenca (ono na šta se delo odnosi svojim izgledom i značenjima). Slika bilo da je rešena kao aikonička ili ikonička struktura (ili kompozicija) uvek je drugo telo u odnosu na telo pogleda i istorijsko telo (figuru) motiva.

Prikazivanje prikazivanja (mimezis mimezisa) je primena naddeterminacija ikoničkog (mimetičkog) prikazivanja na prikazivanje drugih umetničkih dela ili artefakata kulture. Sonja Briski u slikama koje prikazuju arhitektonske artefakte zasniva postupke prikazivanja prikazanog. Ona nije slikar arhitekture, ona je slikar ikoničkog prikazivanja ili ikoničkih naddeterminacija stilskog, arhetipskog i ikonografskog prikazivanja (kôdiranja) istorijskih primera razumevanja arhitektonskih objekata, bilo da je reč o slikama sa linijama ili sa perspektivom. Njene slike su na izvestan način bliske romanima Umberta Eca. Ona koristi istoriju (istorijsku arhitekturu) ne kao motiv ili temu, već kao mehanizam proizvodnje značenja, smisla i vrednosti. Ona tematizuje semijozu istorijskih recepcija gradeći kôd postmodernističkog slikarstva.

Kada je razradila problem prikazivanja adicijonog elementa konstruktivizma, odnosno, kada je razradila moduse prikazivanja leksija slikarstva, Sonja Briski je pokazala da slikarstvo nužno ne mora biti apstraktno ili prikazivačko. Ona je redefinisala slikarstvo u smislu semiološkog ili učenog slikarstva, a to znači, da slika



Gotičko renesansne anamorfoze. Atrij, diptih, akrilik ugljen, 1994.

prikazuje sisteme (uverenja, izraze uverenja i, razrađenije, episteme) prikazivanja. Prikazivanje u njenim delima treba razumeti kao lociranje, specificiranje i navođenje ikoničkih kôdova (shema sa karakterističnim stilskim ikoničkim vezama). Ona ne prikazuje doslovnu arhitektonsku strukturu, već onu arhitektonsku strukturu koja je u istoriji umetnosti postala karakteristični, prepoznatljivi i upotrebnii kôd (shema ikoničkih znakova jednog stila). Zato njene slike imaju uvek dvostruku referencu:

- 1) ka konkretnom objektu kulture, i
- 2) ka našem optičkom znanju (shematizmu) objekta.

Kada daje referencu svojim slikama ona ne uspostavlja samo referentnu relaciju između slike i arhitektonskog artefakta, već radi sa načinima davanja reference. Drugim rečima, ona radi sa različitim modelima naddeterminacije ikoničkog znaka pokazujući njegovu otvorenost i transformativnost, na primer, od jakog gestualnog traga (*Euritmija -vremena mera*, 1988) do kontrolisanog egzaktnog konstruktivnog paraklasicističkog postupka (*Linea Vicentina*, 1988) ili šokantnog perspektivnog efekta optičkog poremećaja (*Klasicističke anamorfoze: otvaranje berlinskog zida*, 1994).

U seriji slika sa linijama (sa izložbe *Vremenovanje toposa*, 1988) ona aspekte arhitekte uvodi u ikoničke kôdove, a u seriji slika sa perspektivom (sa izložbe u Galeriji ULUSa, 1995) ukazuje kako se vansemiotički kompleks (optički efekti perspektive, anamorfoze) koji prodiere u ikoničku reprezentaciju (kao što označitelj prodiere u označeno stvarajući znak) kôdiraju i postaju stabilni znaci (semiološki kompleksi) istorijskog znanja.

Jedna razrada! PRIMER.

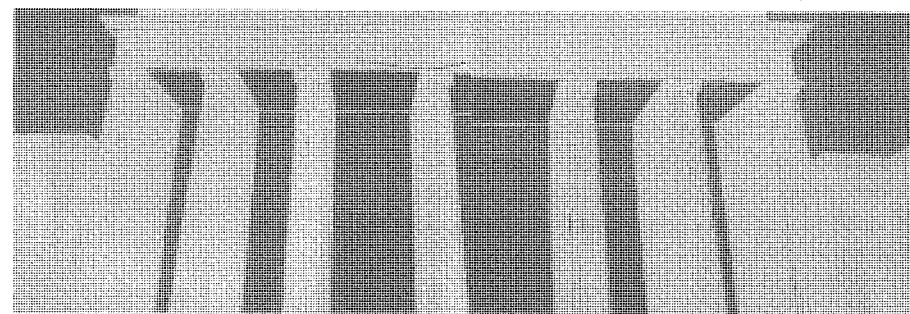
Izložba slika Sonje Briski Uzelac održana u Galeriji ULUSa u Beogradu je karakterističan primer učenog konceptualnog slikarstva koje tematizuje arhitektonske motive i optičke poremećaje (anamorfoze) kompozicionog polja slike. Slike su nastale u periodu 1991-94.

U pitanju je učeno slikarstvo zato što ona ne polazi od neprozirnih intuicija modernističkog individualnog i originalnog stvaranja do sada neviđene forme, već od motiva, ikonografskih shematizacija i optičkih mogućnosti strukturiranja utemeljenih u istoriji slikarstva i arhitekture. Sonja Briski pokazuje da su intuicije slikara i slikarstva determinisane ikoničkim kodovima i mehanizmima (postupcima) davanja ikoničkih kôdova u optičkom rešavanju ambivalentnosti plohe slike. Ploha slike je ravna površina (podloga u tehničkom smislu i osnova (Grund, nem) u metafizičkom smislu) na kojoj se odvija dvostruko kretanje od podloge ka iluzionističkom ikoničkom prikazivanju prostora i od iluzionističkog efekta treće dimenzije do plohe koja *upija* slike sveta. Suročenje subjektivnog slikarevog sećanja i optičkog iskustva gledanja sa istorijskim znanjem ukazuje na očaravajuće tkivo, čaroliju racionalizacije, unutrašnje vreme memorije i ritam slikarstva. Izbor motiva (arhitektonskih primera) je precizan i ukazuje na dva međusobno različita, ali u Sonjinom slučaju isprepletana iskustva iz kojih se izvodi praksa prikazivanja: iskustvo gledanja (videti građevinu) i iskustvo čitanja (istoričarski i semiološki raditi sa kôdovima arhitekture). Naslovi slika ukazuju

referencijalno na teme i interesovanja: *Renesansne anamorfoze. ARKADE, Manirističke anamorfoze. PERISTIL, Gotičko-renesansne anamorfoze. ATRIJ, Klasicističke anamorfoze. OTVARANJE BERLINSKOG ZIDA, Barokističke elevacije luka.*

U pitanju je konceptualno slikarstvo pošto se radi sa veštačkim modelima, drugim rečima sa konceptima (ikonografijom) arhitekture i konceptima (optikom i kompozicionom shematikom) slikarstva. Važno: koncept u njenom slikarstvu nije sredstvo postignuća slikovnog prizora, već je slikovnim prizorom tematizovan koncept rešenja slikovne ikoničke i kompozicione scene. Na izložbi u ULUSovoj galeriji ona je konceptualni aspekt retorički naglasila postavkom slika (diptiha i triptih) visoko na zidu, iznad uobičajene visine kačenja slika, čime je prostor koji zahvataju diptisi i triptisi u odnosu na telo i pogled posmatrača postavila u scensku (ambijentalnu) kompoziciju. Posmatrač se kreće ispod slika, podiže pogled, prilagođava telo (odnos tela, glave i oka) i pogledom se suočava sa perspektivnim poremećajima (anamorfozama). Imamo sledeću konceptualnu shematiku preobražaja: posmatranje arhitekture, aktiviranje memorisanih kôdova istorijskih značenja, ikonička interpretacija arhitekture, rešavanje kompozicije slike sa optičkim poremećajima (anamorfozama) i postavka slika u enterijeru čime se uspostavlja scenski efekt tela, oka, pogleda i prostora koji determinišu slike. Odnos prvobitnog motiva arhitekture (eksterijera) i posledičnog rešenja (scene u enterijeru) omogućavaju specifičan psihološki osećaj *razlike* koju imamo kada poredimo realni kôd sveta i imaginarni kôd slike (ili memorije).

Karakteristično je da su ikonički znaci (arhitektonske predstave) rešeni geometrijskom konstruktivnom preciznošću koja naglašava oštrinu ivice i kartezijansku racionalnost slikarke. Oštrina ivica kontura ikoničkih znakova ili struktura nosi jedno posebno značenje: značenje o sublimnoj racionalnosti slikarstva. Dok je, na primer, u apstraktnom ekspresionizmu i kasnije u transavangardi subjektivni meki gest muškarca slikara bio znak uzvišene lakoće uživanja i odustajanja od racionalnog etosa, sublimna (uzvišena) racionalnost oštrih ivica Sonje Briski je ukazivanje da duhovna koncentracija slikarke ne proizlazi iz njene mekoće i



Klasicističke anamorfoze. otvaranje berlinskog zida, diptih, akrilik i ugljen, 1994.

subjektivnosti, već iz kristalisanja racionalnosti kroz prevladavanje subjektivnog, ekspresivnog i autobiografskog konstruktivnom logikom optičkog komponovanja prostora slike i prostora galerije prostorima slike.

LITERATURA:

(a)

- Dragan Bulatović "Vremenovanje toposa - situacija odgovora" iz *Sonja Briski Uzelac Vremenovanje toposa - slike*, Galerija KNU, Beograd, 1988.
- Zlatko Uzelac "Sonja Briski Uzelac - Elevacija luka", Galerija Hajdarović, Požega, 1993.
- Nikola Šuica "Frontalne anamorfoze" iz *Sonja Briski - Slike*, Galerija ULUSa, Beograd, 1995.

(b)

- Jean-Louis Schefer, "Zapisi o reprezentativnih sistemih", Razprave-Problemi št. 98-99, Ljubljana, 1971.
- Jacques Derrida *O gramatologiji*, IP 'Veselin Masleša', Sarajevo, 1976.
- Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Indiana University Press, 1979.
- Kazimir Maljevič, *Nepredmetni svijet*, Galerija Nova, Zagreb, 1981.
- Yve-Alain Bois *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge Mass, 1993.

POSTSTRUKTURALNO SLIKARSTVO; KOREKCIJE MODERNISTIČKE METAFIZIKE PIKTURALNOG DRAGOMIR UGREN

1. SLIKARSTVO KAO UMETNOST

Izvesna slikarska, umetnička dela imaju moć da pokažu, prikažu i izraze specifične indekse i karakterizacije slikarstva kao umetnosti i umetnosti kao slikarstva. Slikarstvo kao umetnost je onaj kontekst koji stiče i pokazuje specifičnost i autonomiju slike u odnosu na druge oblike pokazivanja, prikazivanja, izražavanja i projektovanja. Umetnost kao slikarstvo je onaj kontekst koji slikarstvo upotrebljava u pomacima (ili odmacima) od idealne medijske i disciplinarne autonomije, a to znači kroz uspostavljanje inter-pikturalnih (različiti tipovi pikturalnosti), interdisciplinarnih (različite umetnosti) i intersemiotičkih (različiti oblici produkcije značenja i smisla) relacija slike i van-slikovnog sveta. Dragomir Ugren radi sa ova dva sinhrona modusa asimetrija: kretanjem ka idealitetu autonomije slike (pikturalnosti) i kretanjem od idealiteta autonomije slike (ka slici kao objektu i ka instalaciji).

U kontrolisanim i minimalnim registrima kôdiranja prirode slike i koncepta slikarstva Dragomir Ugren intencionalno precizira preplete racionalnog, senzibilnog i optičkog determinisanja polja slike (pikturalnosti) i kristalisanja i rastapanja strukturalnih modusa polja slike kao pikturalnog znaka i kao pikturalnog označitelja. Njegovi postupci su kontrolisani (kontrolisani gest) u onom smislu u kome se zamisao kontrole nad ekspresivnim gestom uspostavljala u poznom apstraktnom ekspresionizmu (Newmana ili Rothka), postslikarskoj apstrakciji i tautološkom primarnom slikarstvu. Kontrolisani postupci omogućavaju usmeravanja, razvijanja i logičku konzistentnost postupka građenja dela. Kontrolisani gestovi u Ugrenovom slučaju su izrazi racionalnog razumevanja slike, ali i uverenja da tek iz minimalnih kontemplativnih ili, rede, emocionalnih, pomaka izbija smisao. Smisao se ne pronalazi u snažnoj retorici grubih i sirovih izliva jastva (u ekspresiji), već u činjenici da proizvodnja suptilnih razlika (pomaka, asimetrija, tonalnih varijacija i znakovnih nagoveštaja) stvara Simboličko, Imaginarno i Realno slikarstva. Spoj konzistentne racionalnosti i minimalnih registracija senzibilnog stvara osnovu (Grund, nem) za optičko. Optičko u Ugrenovom slikarstvu je suštinski aspekt koji se ostvaruje kroz stanje materije slike (izgled pikturalne površine i izgled prostornih rasporeda ili instalacija pikturalnih površina) i kroz rad sa svetlosnim kontinuumom prostora smeštanja slike (boja njegovih slika je stanje materije plohe, ali i efekat koji

omogućava poremećaj (pojačanje, utihnuće) ambijentalnog svetla, to je posebno naglašeno na izložbi u Galeriji SKCa u Beogradu, 1995).

Između pikturalnog znaka i pikturalnog označitelja uspostavlja se međuprostor njegovih pre kontemplativnih (usredsređujućih), nego ekspresivnih procedura građenja i postavljanja slike. Ugrenovo slikarstvo se može označiti terminom poststrukturalno slikarstvo zato što je u pitanju:

1) slikarstvo koje u semiološkom smislu nosi tragove strukturalnih rešenja modernizma (od Paula Kleea preko apstraktnog ekspresionizma do enformela i tautološkog primarnog slikarstva);

2) slikarstvo koje pokazuje relativnost ontoloških i morfoloških odrednica geometrijskih, organskih i znakovnih formi pikturalnog uređenja, drugim rečima, slikar ukazuje na puteve premeštanja (transfiguracije) iz geometrijskog u organsko, iz organskog u znakovno i iz znakovnog u označiteljsko — putevi premeštanja mogu biti veoma jednostavni (slike *Bez naziva* iz 1990) i optički-konceptualno izuzetno složeni (više komadna slika-instalacija *Bez naziva*, 1992-93. ili instalacija slika i zidnih crteža u Galeriji SKCa, 1995);

3) slikarstvo koje ne pripada logici istoricističkog reduktivnog razvoja forme (od kompozicije do strukture i od strukture do mesta), već koje preispituje, koriguje i dekonstruiše naslage saznanjnih i emocionalnih slojeva modernističkog kôdiranja (proizvođenja) plohe slike;

4) slikarstvo koje preispituje, to znači da slikar istražuje (postavlja i rešava) konkretne i opšte probleme slikarstva, slike i prostorne organizacije;

5) slikarstvo koje koriguje, to znači da slikar ne radi sa izvornim, originalnim ili, psihoanalitički rečeno, nevinim pikturalnim znacima ili kôdovima slikarstva, već da intencionalno polazi od znakova i kôdova koje je stvorila moderna tradicija kritički i autokritički ih pomerajući (decentrirajući) iz uobičajene, normalne i istorijski utvrđene lokacije u konkretnoj slici i u slikarstvu;

6) slikarstvo koje dekonstruiše, to znači da slikar, za razliku od modernističkog slikara, ne odbacuje i time selekcioniše anomalije, rubove, nečistoće, nabore, iluzionističke aspekte, konkretističke aspekte, metaforičke i narativne učinke pikturalne plohe — Ugren se upravo slikarski služi tim graničnim elementima kao materijalnim osnovama svoje, metaforično govoreći, slikarske materijalističke besede da bi pokazao slojevitost istorijskih efekata modernističke slike, drugim rečima, on ne odbacuje metafiziku modernizma, niti je pojačava do retoričkog udara, on izlaže njenu decentriranu slojevitost i suptilnu nijansiranost; i

7) slikarstvo koje ukazuje na putanje između znaka kao pikturalne strukture (modernistička strukturalistička dimenzija) i označitelja kao osnove pikturalnog prisustva materije (poststrukturalistička dimenzija koja znak određuje samo kao etapu u procesu optičke produkcije, a ne kao cilj optičke produkcije).

Reći da se slika gradi, pre nego što se slika, znači da slikar pred-pikturalni (u fenomenološkom smislu) poredak transformiše u pikturalni poredak plohe, slojeva plohe, odnosa plošnih komada ili kompleksni svet pikturalne zidne ili prostorne instalacije. Reći da se slika postavlja znači da slikar pikturalni poredak završenih komada (slika) transformiše u konceptualni postupak projektovanja prostora i prostorne situacije u kojoj postoji optičko i mentalno kretanje između tela posmatrača,

pikturalno definisanih i ograničenih površina ili elemenata (pravilnog ili nepravilnog oblika) i obuhvatajućeg (okružujućeg) prostora.

Ugrenovi komadi su teatralizovani, ne u smislu postmodernističke retoričke kolažno-montažne teatralizacije značenja i sadržaja slike, već u smislu nužnosti optičko-telesnog performansa tokom njihove recepcije. Njegove slike zahtevaju optičko-telesni performans koji recepciju dela pomera od optičke kontemplacije pikturalnog (kao u visokomodernističkom slikarstvu) ka interaktivnom telesno-optičkom doživljaju i razumevanju odnosa tela slike i tela posmatrača, tj. tela koje je gledajuće telo i tela koje je telo za gledanje. Teatralizujući telesno-optički odnos se dovodi do izuzetnog modela artikulacije u više-komadnim slikama *Bez naziva* (1992-93) zato što se uspostavlja odnos jednog perceptivnog tela i više pikturalnih tela. Udvajanje pikturalnih tela u slučaju instalacija iz 1992-93. predstavlja postupak fragmentiranja pikturalnog tela i razbijanja optičkog odnosa telo-telo na odnos telo-tela. *Gestalt* (imago) posmatrača se postavlja ispred ne-gestalta (slabog gestalta, razbijenog gestalta) pikturalnih komada na zidu. Gubi se odnos tela prema telu (simetrični *idealno ogledalni* odnos slike i sveta). Nastaje paradoksalna disperzija asimetričnih odnosa tela (celine) i pikturalnih komada (fragmenata). Pri tome, pikturalni fragmenti imaju izvestan znakovni karakter: (a) nije u pitanju asocijativna veza pikturalnog znaka i referenci u svetu, (b) u pitanju je znak koji asocijativno pobuđuje sećanje na znak - kao da su u pitanju tragovi pikturalnih znakova nekog prethodnog ili istorijskog pikturalnog sistema. Svaki pojedinačni fragment (znak, nosilac za znak ili označitelj) ima još jedan karakterišući moment pojavnosti i izgleda: nije ni-organski-ni-geometrijski oblik (obećava i-organski-i-geometrijski oblik). Ugrenove forme ostvaruju karakterističnu potencijalnu seriju ambivalentnosti (binarnih modela): organsko-geometrijsko, znakovno-označiteljsko, jak gestalt-slab gestalt, ikoničko-aikoničko, aspraktno-konkretno, pikturalno-predmetno, nedoslovno-doslovno, kontemplativno-teatralno, neboja-boja, čista boja-mešana boja.

Može se izdvojiti još niz specifičnih karakteristika Ugrenovog slikarstva koje grade specifični slikarski ukus suptilnih nijansiranja (odnosa):

1) evolucija pre nego skok i lom paradigme izražavanja (prelazak iz faze u fazu je gotovo neprimetan, tek se retrospektivno razaznaje i kristališe u logiku razvoja),

2) minimalne promene i varijacije (tela slike, podloge, forme, boje, znaka) u okviru jednog dela,

3) kontrolisani gest i emocionalna uzdržanost (neutralnost, smireni gest, mikro pre nego makro tematizacije, lokalno i fragmentarno, ne celo, mentalno pre nego emocionalno),

4) sklonost monohromiji (dominacija monohromog polja koje podlogu preobražava u pikturalnu površinu ili, metaforično govoreći, u *ekran* slikarskih fantazama),

5) sklonost ka transformacijama (preobražajima) i transfiguracijama (premeštanjima i smeštanjima) pikturalnog znaka iz konteksta u kontekst, na primer, kleovski znak kao enformel materijalno stanje ili enformel konfiguracija kao primarna (možda i analitička) tautološka situacija, a tautološka situacija kao izvor opičkih i kolorističkih efekata,

6) dovođenje u istu ravan kompozicionog rešavanja prostora unutar slike i slike kao predmeta ili tela (znakovna figura u ili na slici i slika kao znakovna figura),

7) relativizacija optičkih (perceptivnih) potencijala slike - narušavaju se razlike između potencijalnog *viđenja u* (seeing in) slici i *viđenja kao* (seeing as) slike.

Ako se prati istorija Ugrenovih pomaka od početaka osamdesetih do danas može se govoriti o četiri faze produkovanja i kôdiranja pikturalne plohe. U pitanju su sledeće faze:

- a) slike sa znacima (post-kleovska faza)
- b) tautološke primarne pikturalne strukture
- c) slike kao elementi, pikturalni nepravilni poststrukturalni fragmenti i zidne instalacije
- d) autokritičke programirane monohromne strukture (modernizam posle postmodernizma).

Znakovno i primarno slikarstvo su za Ugrena istorijske reference - on na njih ukazuje, razrađuje ih i koriguje uspostavljajući inter-slikovne relacije (razmene) između njih. Slika kao element komponovanja zidne instalacije se odvija na dva plana:

- 1) razbijanjem jakih gestalta i generisanjem slabih gestalta (instalacije), i
- 2) pomeraj od *viđenja u* slici ka *viđenju kao* slike - pažnja se pomera na oblik slike, na viđenje tela slike.

Konceptualna monohromija je projekt kojim Ugren svoj rad preobražava iz umetnosti korekcije u umetnost produkcije, odnosno, iz slikarskog ukusa u slikarski koncept. Zamisao projekta se ukazuje kao specifična, lokalna i pragmatična koncepcija konstruisanja prostora (prostorne instalacije) koja se realizuje kako kao efekat pikturalnog, tako i konceptualnog naddeterminisanja optičkog poretka. Autokritikom se dolazi do paradigmatičkih primera, a programiranjem do formalnih mogućnosti povezivanja različitih elemenata na sistemski način. U novijim radovima iz 1994. i 1995. uspostavlja se optičko kruženje između slike kao pikturalnog i kao konceptualnog skupa efekata.

2. KOREKCIJE PIKTURALNOG

2.1 Traktat o pikturalnom

Pikturalno je materijalni i znakovni poredak na podlozi (papira, kartona, drveta, platna, zida) koji površinu određuje kao umetničku sliku. Pikturalno nastaje kada slikar podlogu preobražava u površinu slike, tj. u materijalno-vizuelni poredak (stanje stvari i likovni efekat). Slika se obuhvata jednim pogledom kao celina, što znači da slika obrazuje gestalt (slika kao jedan komad ili struktura slika-komada na zidu koja uključuje i efekat međuprostora zida). Pikturalno ima u semiotičkom smislu karakter dvostruke artikulacije: među svojstvima površine slike treba odvojiti ona koja imaju direktno značenje (znaci pisma, simboli, figure ili figuralni prizori ili figurabilni motivi) i ona svojstva koja učestvuju u likovnom i značenjskom efektu slike, ali nemaju po sebi direktno odredljivo značenje (tekstura, debljina nanosa boje, gestualni tragovi četke, odnos podloge, konture i forme). Napomena! Ugren radi sa figurabilnim motivima.

Figurabilni motivi su aikonički (apstraktni) znaci koji su povezani u strukturu, kompoziciju ili, čak, u oblik slike tako da podsećaju na ljudsku ili životinjsku figuru, mada ne postoje doslovno ikonički razlozi za to. Može se reći da su figurabilni motivi strukture, kompozicije ili oblici slike koji su izvedeni sa aikoničkim (apstraktnim znacima) logikom koja se zasniva na pravilima, koncenzusima ili navikama prikazivanja tela (figure).

Pikturalno je vizuelno-materijalni fenomen, ali i figurativni, aikonički, ikonički, indeksni ili simbolički tekst koji omogućava sisteme čitanja slikarstva. Napomena! Ugrenovo intersovanje za Kleea može biti indikacija da se njegove slike sa znacima posmatraju kao sinhronijske superpozicije tekstualnog i optičkog principa strukturiranja pikturalnog (materijalne besede slikarstva). Ugren podjednaku važnost daje tekstualnom i optičkom dejstvu. Zarez na plohi je fizičko stanje materijalne besede slikarstva (pikturalnog) i znak koji reprezentuje nešto za nekog.

Čitati sliku znači preći pogledom površinu slike i pikturalno je redefinisati kao specifičan neverbalni tekst koji govori o značenjskoj organizaciji prostora slike. Čitanje slike podrazumeva razumevanje pikturalnog kao analogne informacije i izdvajanje pojma iz nje. Pikturalno kao analogna informacija je likovni sistem određen unutrašnjim vezama koje dopuštaju slobodnu igru ili kombinatoriku pogleda. Zato, jednoj je slici (analogno podržanom sistemu informacija) moguće pridodati različite pojmovne konstrukcije, odnosno, zato je iz slike moguće izvesti različite pojmovne modele slike i slikarstva. Slika pikturalnim predstavlja, pokazuje i izražava pogled na svet i na umetnost. Slika kao predmet i tekst dovodi se u različite situacije sa van-slikovnim pojavama, ali je u isto vreme i ograničenje beskrajsnih potencijalnih mogućnosti vizuelnog sveta i života stvaranjem likovno ograničene, obrađene i označene plohe. Ograničavanje, obrada i označavanje su međusobno povezani i interaktivni postupci - ograničavanje može biti uzrok, ali i posledica označavanja. Obradom se može označiti slika. Označavanjem se može ograničiti optičko polje efekata. Ograničavanje, obrada i označavanje mogu imati svoje indeksne izraze (otelotvorenja) koja su sadržaj koncepta ili mentalne reprezentacije materijalne besede slike (pikturalnog), itd.

Razmotrimo izvesne teorijske istorijske propozicije!

Pikturalno može biti iluzionistički, znakovni, prikazivački ili konkretni materijalni poredak plohe. Iluzionistički poredak plohe (virtualni objekti, virtualni predmeti, virtualni pokreti) je onaj koji likovnim elementima omogućava stvaranje žive iluzije ili predstave o nečemu čega na slici nema, na primer:

- 1) kompozicija prikazivačkog (mimetičkog) slikarstva zasnovana na perspektivi stvara iluziju dubine prostora na plohi, ili
 - 2) struktura optičkih slika je načinjena tako da valovite linije u ravni slike stvaraju iluziju vibriranja-kretanja.
- Znakovni poredak plohe tretira plohu kao ravnu površinu zapisivanja vizuelnih likovnih znakova. Prikazivački (reprezentativni) poredak plohe tretira plohu kao mesto prikazivanja. Razlikuju se dva slučaja:

- 1) ploha se tretira kao prozorsko okno kroz koje se gleda u sliku, tj, stvara se iluzija da se iza površine slike nalazi svet (napomena: kada Ugren na slikama izvodi konkretni fizički-materijalni otvor-prerez, on celokupnu iluzionističku tradiciju

slikarstva, tj. slike kao metafore prozora u svet, redefiniše kao doslovnu opnu, koja razdvaja svet ispred i iza pikturalne površine pikturalnog tela), i

2) ploha se tretira kao ekran projekcije, kao površina na koju se projektuje svet (napomena: ikonički i aikonički znaci Ugrenove primarne gramatike se izdvajaju, urezuju i prostiru po pikturalnoj površini slike potvrđujući svoju gotovo animacijsku projektivnost, drugim rečima on metaforizuje doslovnost materijalne besede slikarstva u ekran-zaslon slikarevih projekcija fantazmatskog znakovnog sveta).

Konkretni poredak plohe tretira ploh u kao obrađenu površinu predmeta koja ne pokazuje ništa drugo do sopstvenu materijalnu konfiguraciju. U istorijskom smislu pojam pikturalnog nije konzistentan, pošto pikturalno za predmodernističku, modernističku i postmodernističku umetnost nema isto (metafizičko) značenje.

Pikturalno je za predmodernizam aspekt prikazivanja sveta kao doslovne pojavnosti (realističko pikturalno), kao iluzije (fantastičko pikturalno), kao osnove transcendencije slike u duhovno ili vizuelizacije svetog teksta (alegorijsko evropsko slikarstvo srednjeg veka i renesanse), kao predstave umetničkih dela prošlosti (klasicizam, neoklasicizam). Predmodernističko pikturalno je određeno ontološkim odnosom materijalne besede slikarstva (podloge-površine) i sveta (ma kakav on bio) koji se prikazuje (upisuje, opisuje i ispisuje). Predmodernističko pikturalno je podređeno ikoničkim naddeterminacijama.

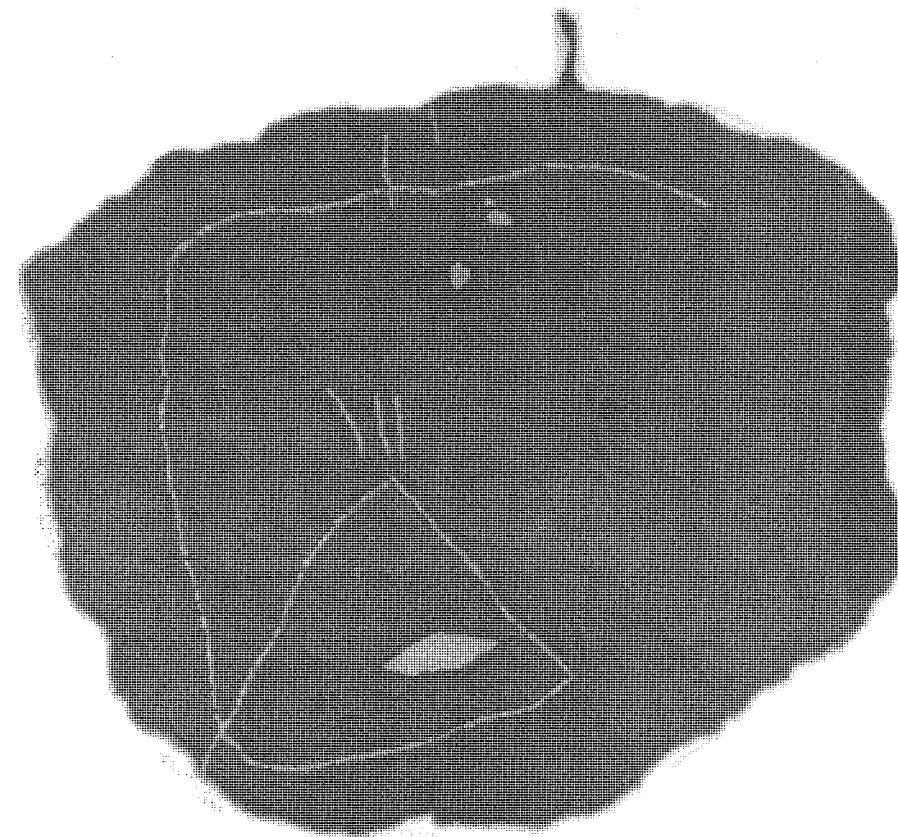
Za modernizam u radikalnom smislu svojstveno je konkretističko shvatanje pikturalnog kao materijalne dvodimenzionalne površine koja prikazuje i pokazuje prirodu i izgled svoje plošnosti kao predstave (od realizma preko impresionizma do kubizma), izraza (ekspresionizmi) ili konstrukcije (konstruktivizmi). Po Clementu Greenbergu plošnost i dvodimenzionalnost su jedina svojstva koja slikarstvo ne deli ni sa jednom drugom umetnošću i zato se modernističko slikarstvo orijentisalo na plošnost. Po Greenbergu sliku treba prvo percipirati kao ploh. Svest o plošnosti slike treba da prethodi percepciji onoga što ploha sadrži, izražava ili prikazuje. Istoričar umetnosti Charles Harrison je u kritici grinbergijanskog modernizma naglasio da razumevanje šta slika jeste ne treba da bude određeno onim šta slika prikazuje, opisuje ili na šta liči, već uzročnim uslovima svog nastanka. Uzročni uslovi nastanka slike su određeni ideološkim svetom u kome umetnik deluje, metodama i tehnikama kojima se služi. Modernističko pikturalno je podređeno aikoničkim naddeterminacijama.

Postmodernizam pikturalno definiše kao slikarski mimezis ili simulaciju veštačke elektronske slike (video, kompjuter) ili filmske kadrirane slike u polju slikarstva. Za postmodernizam pikturalni poredak je izveden po uzoru na, doslovno govoreći, ekran. U postmodernizmu se pikturalno tretira kao ishodište metaforičkog i alegorijskog prikazivanja oblika prikazivanja u umetnosti i kulturi. Pikturalno je za postmodernizam aspekt uspostavljanja značenjskog poretka, ali i mesto uživanja u slikanju. Po francuskom slikaru i teoretičaru Marcu Devadeu slikarstvo odražava gest uranjanja u boju, ono je čist užitak vezan za nasladu u slikanju. Slika ima karakter erotskog tela. Postmodernističko pikturalno je podređeno paraikoničkim naddeterminacijama.

Napomena! U odnosu na predmodernističku, modernističku i postmodernističku metafiziku pikturalnosti (kao sveta slike) Ugrenov postupak je otvoren (promenljiv), relativistički (ne postoji kanonizovana morfologija, između različitih

morfologija postoje blagi prelazi, mogući su reverzibilni postupci) i interaktivan (pojedinačna slika dobija značenja odnosom sa drugim slikama ili prostorom smeštanja).

Reći da je Ugrenov postupak otvoren, relativistički i interaktivan znači da upotrebljava različite nivoe prezentacije statusa i naddeterminacija pikturalnog. Svaka slika je registar aspekata koji se mogu klasifikovati kao predmodernistički, modernistički i postmodernistički. Slika kao jedinstveno telo pravilnih pravougaonih kontura (materijalna beseda) sa znakovnom ikoničko-aikoničkom strukturom je transpozicija tradicionalnog koncepta slike: slika kao kompozicija i reprezentacija (razdvojene su dimenzije *viđenja u* i *viđenja kao*). Slika kao jedinstveno telo nepravilnih kontura (bezobličnog, amorfno ili figurabilnog) sa ili bez znakovne strukture je transpozicija modernističkog koncepta slike: slika kao konkretan objekt i slika kao



Bez naziva, akrilik na vati i platnu, 1987.

materijalna konfiguracija (referencijalne relacije ka enformelu i primarnom slikarstvu). Slika kao fragmentarni nepravilni (organski) ili pravilni (geometrijski) element zidne instalacije je transpozicija postmodernističkog koncepta slike. Pri tome, razlikuju se dva tipa postmodernističkog koncepta slike:

- 1) čulni i
- 2) konceptualni.

Komadne slike (iz 1992-93) grade elementi nepravilnih (metaforično govoreći organskih) oblika. One su u potpunosti otvorene optičkim efektima (transfiguracijama pikturno-prostornog u optičko - figure nisu u/n slikama, slike su figure). Njihova čulnost (naddeterminacija optičkog, taktilnog, telesno-figurabilnog) je karakteristična. Monohromne strukturalne slike (1994-95, Zlatno oko, Galerija SKCa), koje se postavljaju kao prostorna instalacija slika, pikturne aspekte (monohromne zasićene površine i bliske, odnosno, distantne odnose površina) pomeraju ka indeksiranju koncepta (programiranja odnosa, sistema, sistemskog determinisanja prostora). Poslednjim slikama Ugren postavlja pitanje statusa modernističkih dogmi u postmodernom slikarstvu.

Pikturalno iskustvo je specifičan slučaj vizuelnog iskustva. Vizuelno iskustvo obuhvata svako iskustvo stečeno čulom vida (vizuelnu percepciju prirodnih i prostornih fenomena, percepciju pokreta). Pikturalno iskustvo nastaje percepcijom slike i posredstvom slike, što znači da se slika percipira kao predmet specifičnih vizuelnih i materijalnih aspekata u odnosu na druge predmete i da se iz slike prepoznaje ili dekodira određena informacija kao iz specifičnog zapisa.

Pojam slika na srpskohrvatskom jeziku povezuje tri različita pojma definisana u engleskom jeziku:

1) *picture* je slika određenog formata i izgleda koja odslikava i prikazuje prizor, strukturu predmeta, situaciju, događaj, odnose bića, tj. određena je odnosom korespondencije originala i slike (sa *picture* se označava i fotografija i uljana ili akrilika slika slikarstva),

2) *painting* je slika koja je naslikana bojom na podlozi, ovim pojmom se može označiti i prikazivačka i neprikazivačka slika, i

3) *image* je predstava predmeta, bića, situacije ili događaja (lik, figura, figuralna kompozicija) u okviru jedne slike (*picture*), odnosno, *image* je povezanost vizuelne predstave u okviru jedne slike i njene mentalne slike (mentalne predstave, predodžbe).

Po Filibertu Menni razlika između pojmova *picture* i *painting* se ukazuje posle 1960. Pojam *picture* ukazuje na fiktionalni plan prikazivanja ili prezentacije emocionalnog izraza, a pojam *painting* ukazuje na sistemsku analizu sopstvenih sastavnih delova, što znači na formalnu strukturalnu ravan izgleda slike.

2.2 Korekcije pikturnalnog - detalji i suptilni pomaci

Razmotrimo Ugrenova dela nastala u periodu od 1980. do 1990, zapravo do realizacije zidnih radova (Galerija Most, 1994) i instalacija u Galeriji Zlatno oko (1994) i Galeriji SKCa (1995). U pitanju su dela koja imaju karakter specifičnog

komada (kombinovana tehnika akvarela, gvaša, uljanog pastela, olovke i akrilika na papiru, kartonu, platnu, medijapan ploči, podlozi sačinjenoj od boje platna i vate). Započnimo sa opštim određenjem:

1) u pitanju su umetnička dela,

2) ta umetnička dela su komadi-slike,

3) komadi-slike imaju promenljivi status koji se može opisati nestabilnim i otvorenim kategorijama koje reprezentuju (označavaju) engleski termini *picture*, *painting* i *image*,

4) odrednica *painting* je suštinska (dominantna karakterizacija) Ugrenovog rada i ukazuje da on u središte svojih interesovanja (slikarskog rada) stavlja problem slike kao materijalnog pikturnalnog poretka, metaforično govoreći, on se bavi (radi sa i na) materijalnoj besedi slikarstva,

5) odrednica *picture* ukazuje da on radi sa izvesnim referencijalnim aspektima (predstavama) ekstenzionalnih objekata (objekata koji imaju analogne i asocijativne korespondencije sa izgledom i pojavnošću sveta ili našim predočavanjem sveta - stilski je u pitanju izdiferencirani kleovski pristup) i sa aspektima (predstavama) intenzionalnih objekata (objekti koji imaju asocijativne ili analogne korespondencije sa pojavnošću i izgledom artefakata ili znakova kulture i slikarstva kao umetnosti),

6) odrednica *image* označava da Ugren radi sa onim minimalnim stupnjem pojavnosti predstave (pikturalno-mentalno) kao *materijalne besede slikarstva* koja prethodi Simboličkom - u pitanju su primarni stupnjevi uspostavljanja oblika (kako slike, tako i oblika u slici) koji prethode stvaranju pikturnalnog simbola ili sistema simbola (kôda).

U slikama *Bez naziva* (Likovni susret, Subotica, 1980, nastalim između 1980. i 1987) i *Bez naziva* (1990, izlagane u Velikoj galeriji Kulturnog centra Novog Sada) jasno se mogu razlikovati nivoi uspostavljanja slike (*painting*, *picture*, *image*). Na primer, crvena slika sa belom linijskom konturom glave je aikonička struktura koja stvara figurabilni (portretni) efekat. Ako bi se figurabilni modus shvatio kao razrada Kleeove ikonografije (aikoničkih figurabilnih modusa), ili preciznije Kleeove semiotike, tada bi se Ugrenovi aikonički figurabilni znaci mogli nazvati paraikoničkim znacima. Oni su paraikonički znaci pošto prikazuju i transformišu Kleeove figurabilne motive i strukture. Paraikonički znak je znak koji je konstruisan po uzoru na ikonički znak, ali ne prikazuje svet izvan umetnosti (lica, tela, životinje, kuće), već na osnovu doslovne ili nedoslovne sličnosti prikazuje druga umetnička dela, kompoziciona rešenja, postupke građenja dela, specifične ikonografske i znakovne modele ili strukturalna rešenja.

Na primer, zelena slika sa strelicom i linijama koje grade slovo 'A' polazi od nepravilnog formata koji fenomenološki (pojavno) prethodi kodifikovanom obliku kvadratne i pravougaone slike. Takav format ističe svoju materijalnu konstituciju i prisutnost. Zelena monohromna površina čini da se netipična podloga preobražava iz bilo koje materijalne podloge u specifičnu pikturnalnu materijalnu podlogu. Transformacija bilo koje materijalne besede u pikturnalnu besedu je ostvarena dejstvom monohromne osnove. To znači da je komad ustanovljen kao nešto što se može označiti terminom *painting*. Crtačka intervencija koja produkuje strukturu linija (uslovno govoreći strelica, slova 'A', slomljena linija) minimalni je zahvat na monohromnoj

površini, koji pikturalnu besedu označenu terminom *painting* preobražava u pikturalnu besedu aikoničkog, ali figurabilnog, prizora. Nastali znaci su aikonički pošto ne zastupaju (prikazuju) poredak izvan slike na osnovu vizuelne sličnosti. Oni stvaraju figurabilni efekat zato što grade potencijalnu kompozicionu shemu koja je semiotički trag figurabilnih prizora iz istorije slikarstva, posebno iz istorije modernog slikarstva (kleovski postkubistički štimung je eksplicitan). Na kleovski štimung ne treba gledati kao na parafrazu, mimezis ili citat Kleeovog aikoničkog projektovanja figurabilnih situacija, već kao na semiotički trag kleovskih principa projektovanja atmosfere. Ovde termin trag ima ono značenje koje mu se daje u dekonstrukciji, a to je da jedan element nema značenja po sebi (apriori), već po tome što se ukazuje na njegovu istoriju odnošenja sa drugim elementima i strukturama. Jedan element, pa neka to bude i element slike, zadobija značenja time što ukazuje na druge elemente, na primer, sveta i istorije slikarstva. Ugrenov rad se od transavangardnih i neoekspresionističkih ili učenih slika postmoderne na prelazu sedamdesetih u osamdesete razlikuje po tome što on ne radi sa ironičnim ili ekstatičkim citatno-montažnim predstavama (odzivima) na primere, iz istorije umetnosti, već što radi sa suptilnom emocionalnom atmosferom (učinkom, efektom) istorijskog traga i principima generisanja (građenja) slike koji prethode ikonološkom odslikavanju. Njegova slika ne pokazuje i ne prikazuje Kleeovo delo, kao što bi to činili eklektički postmodernisti, već formulu materijalne besede koja aikoničkim sredstvima stvara figurabilni učinak (kleovski štimung). Njegovo delo nije mimezis Kleeovih mimezisa, već trag ili indeks koji ukazuje na premeštanja, korekcije i decentriranja Kleeovih postupaka. Ovim se Ugrenovo slikarstvo ukazuje kao semiološka produkcija pikturalnih učinaka (*imago*). Ili, ako želimo da budemo sasvim precizni, njegova slika je registar različitih karakterizacija statusa slike (status *painting*, status *picture*, status *imago*).

Pogledajmo još jedan primer, crvenu sliku nepravilnog oblika sa rupom, crnom ivicom i belom linijom datom u obliku nepravilne spirale. Ovako data slika je pikturalno telo - to je naglašeno oblikom slike, ne oblikom u ili na slici. Rupa na slici je fizičko stanje materije slike, ali i ikonički znak usta ili paraikonički znak otvora za usta sa maske, a možda i paraikonički znak kubističkih-primitivističkih skulptura ili u sasvim drugom smislu paraikonički znak Fontaninih zarezna na slikama. Monohromna crvena površina, crna traka desne ivice i bela spiralna linija su aikonički znaci koji stvaraju apstraktni ili konkretni kompozicioni prostor slike. Oni ne podupiru (potvrđuju) ikoničke ili paraikoničke aspekte slike, naprotiv oni su im opozicija (u informacijskom smislu *šum* koji remeti konzistentnu ikoničku i paraikoničku poruku. Šta je na ovoj slici karakteristično? Karakterističan je poremećaj kôdiranja (smeštanja) odnosa slike kao komada (*painting*) i slike kao predstave (*picture*). U teorijama vizuelnih reprezentacija (Gombrich, Gibson, Wollheim, Goodman, Schier) uvek se naglašava da se percepcija umetničke slike zasniva na dva međusobno različita stupnja:

1) na percepciji slike kao predmeta (komada), i

2) na percepciji predstave koja je postavljena (rešena, stvorena, proizvedena) na površini predmeta (slike).

Ugren tu izvodi obrt kojim se slika kao predmet (komad) upotrebljava kao reprezentacija (oblik slike je nosilac ikoničkih ili paraikoničkih vrednosti), a površina slike uzima konkretistička aikonička (nereprezentativna svojstva). Slici kao pikturalnoj

površini je oduzeta moć da prikazuje i data je slici kao pikturalnom telu. Figurativni i figurabilni modus pikturalnog prikazivanja je dat kao figurativni i figurabilni modus objektnog prikazivanja. Ovi postupci se mogu okarakterisati kao poststrukturalističke operacije destabilizovanja normalnih kôdova slikarstva, nametanjem novog artifičijelnog odnosa između slike kao predmeta i slike kao predstave. To je rez kroz bazični poredak semilogije slikarstva, tj. rez kroz polje odnosa označitelja i označenog. Shematski govoreći Ugren je obliku slike (komadu, telu) dao status označenog, a površini koja uobičajeno generiše pikturalna značenja status označitelja (sama materija oslobođena značenja). Izvedena operacija ima i istorijsko-slikarska (pikturalna) ishodišta. Prvo, oblik slike kao komada blizak je Kleeovim kompozicionim rešenjima glave u slici. Znači, jedan oblik koji je razrađen kao oblik dobijen slikanjem (Klee) transponovan je i dat kao oblik predmeta (tela slike). Ovo je formalni skok od površine u objekt. Skok je izveden primenom formalne procedure destrukcije uobičajenog slikarskog formata platna na ramu (kvadrata, pravougaonika) razrađivane u slikarstvu enformela. Rez (proraz) - otvor (za usta) to naglašava. Uporedite njegovo rešenje, na primer, sa Gattinovima besformnim slikama sa zarezima. Pazite, u pitanju su složene procedure. Jedna eksplicitno aikonička procedura, kakva je strategija enformel destrukcije oblika i ravnine platna primenjena je za uspostavljanje ikoničkog ili paraikoničkog znaka, a uobičajeno mesto za ikonički znak je dato kao aikonička struktura.

3. MODERNIZAM POSLE POSTMODERNIZMA

Izložbe slika Dragomira Ugrena održane tokom 1994. (Zlatno oko) i 1995. (Galerija Most i Galerija SKCa) pokreću niz ontoloških pitanja o statusu slike i slikarstva posle smrti slikarstva.

Zadržimo se na instalaciji realizovanoj u Galeriji Most. U praznoj galeriji umetnik je intervenisao (crtao) direktno na zidovima galerije. Koristio je postojeće dekorativne gipsane ramove (invarijante enterijera) kao granice prostora intervenisanja. Nastala je instalacija koju karakteriše:

1) teatralizacija čina slikanja - proces slikanja je teatralizovan do retoričke figure umetnika u praznom prostoru galerije,

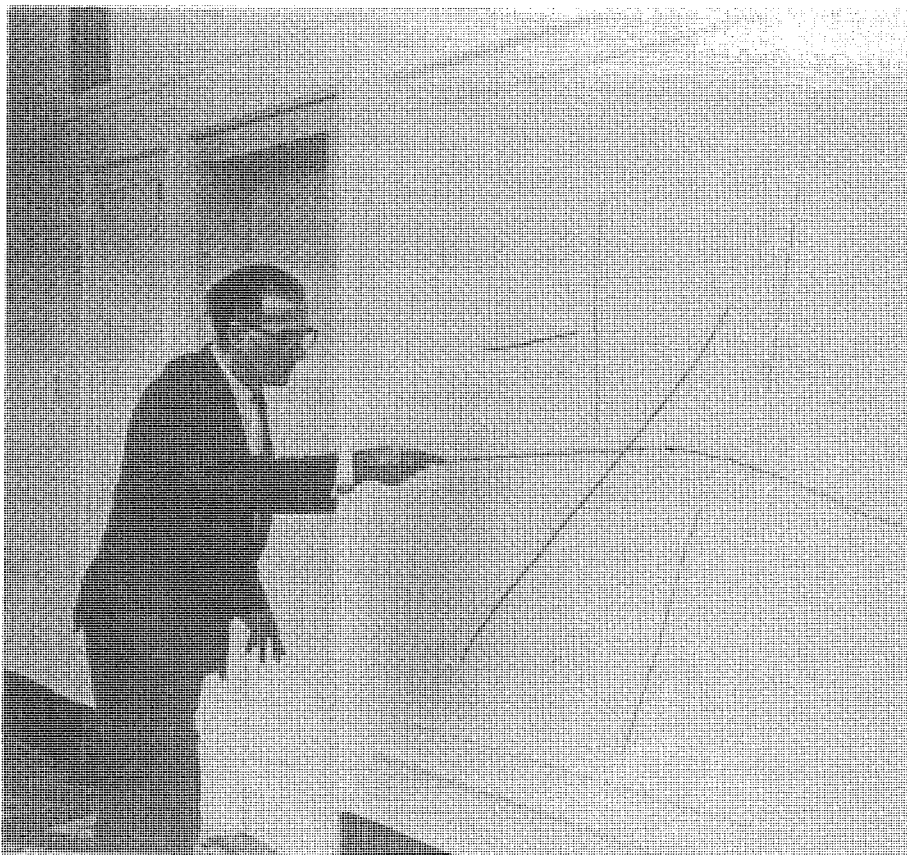
2) odbacivanje pikturalnog kao autonomno slikarskog u ime arhitektonskog kao van-slikarskog konteksta - pomakom od pikturalne ka arhitektonskoj podlozi je autonomni slikarski čin (karakterističan za visoki modernizam) zamenjen nekom vrstom ready madea (karakterističnim za radikalni modernizam i avangardu).

Galerijski prostor je upotrebljen kao element intervencije kojom je umetnik u isti nivo prezentacije doveo čin, intervenciju i efekte zidnog dela. U pitanju je jedan specifičan oblik konceptualne arhitekture. Naslikani elementi su forme koje se mogu prepoznati u ranijem Ugrenovom slikarstvu (tačka, pravougaonik, cik cak linija, ni-organski-ni-geometrijski oblici, ikonički znak ptice). Izdvajanjem ikoničkih znaka iz pikturalnog konteksta i njihovim smeštanjem u arhitektonski kontekst (enterijer) oni kao da su smešteni izvan slikarstva, a slikarstvo kao da je transformisano u nešto širi kontekst (umetnost). Ovim činom, metaforički govoreći, kao da je slikar završio sopstvenu

pikturalnu istoriju. Dovođenje sopstvene pikturalne istorije se desilo kao ritualni čin inicijacije - slikar je iniciran i postao je umetnik. Nije u pitanju drastični lom paradigme, egzistencijalni preobražaj ili umetnička revolucija, naprotiv, u pitanju je zbir gotovo neprimetnih odluka i pomaka. U pitanju su suptilne nijanse i razlike. Moć umetnika da stvara sopstvenu istoriju (kraj, razvoj, početak) jedna je od suštinskih odlika postmoderne umetnosti i kulture. Umetnik ne stvara samo delo, već i svet koji delom postaje.

Realizacijom trenutnih (privremenih) zidnih intervencija Ugren je postavio sebe, kao hipotezu slikarstva, izvan čvrstih okvira slikarstva. Time je omogućio da više ne radi u slikarstvu, već sa slikarstvom.

Na izložbi u Galeriji SKCa njegova dela su realizovana kao monohromni komadi, programirane kombinacije monohromnih komada, crtačke intervencije na zidu u relaciji sa monohromnim komadima i kao prostorne postavke (instalacije). U



Bez naziva, akcija, 1995.

pitanju su realizacije koje kao efekat imaju i sublimnu dimenziju transcendencije plohe i sažimanje optičkog efekta u analitičku propoziciju o delu ili nastaloj prostornoj instalaciji.

Kada se kaže da Ugrenova dela nastaju posle smrti slikarstva to znači da on iza sebe ima celokupnu, dovršenu i dostupnu istoriju zapadnog slikanja (pikturalne produkcije) od Paula Kla preko Bereta Newmana do Roberta Rymana. Za razliku od transavangardista i neoekspresionista, koji su završenu istoriju videli kao depo ili arhiv motiva, ikonoloških rešenja, ikoničkih naddeterminacija i semioloških fikcionalnih praksi prikazivanja ili izražavanja, on istoriju slikarstva posmatra i upotrebljava kroz empirijske formule koncipiranja materijalnog poretka slikarstva: delo-komad pikturalnih svojstava, zidne arhitektonske ready made situacije i elementa konceptualnih kombinatorika. Postavka u Galeriji SKCa je istovremeno:

- a) dvostrukost radikalne autonomije slike i njenog uklapanja u ambijent, ali i
- b) rad sa dva različita produktivna sistema slikarstva (monohromatskim i paraikoničko crtačkim).

Drugim rečima, slika od koje se očekuje estetsko i koja ispunjava puni kontemplativni doživljaj same plohe postaje element 'jezičke prostorne igre', što je eksplicitno postmodernistički zahtev. Kao da se slika slikarstva udvaja u ogledalima umetnosti bivajući sinhrono i celoviti svet i fragment koji učestvuje u stvaranju sveta. Njena jednostavnost postojanja kao slike i složenost građenja sveta (instalacije) opcrtavaju horizont slikarske fantazije koju Ugren formalizuje do primera i koja mrtvu materiju slikarstva virtuelizuje do doživljaja sveta (metafizike sveta slikarstva).

Ako bi se analizirala postavka u Galeriji SKCa mogli bi se izdvojiti sledeći nivoi realizacije:

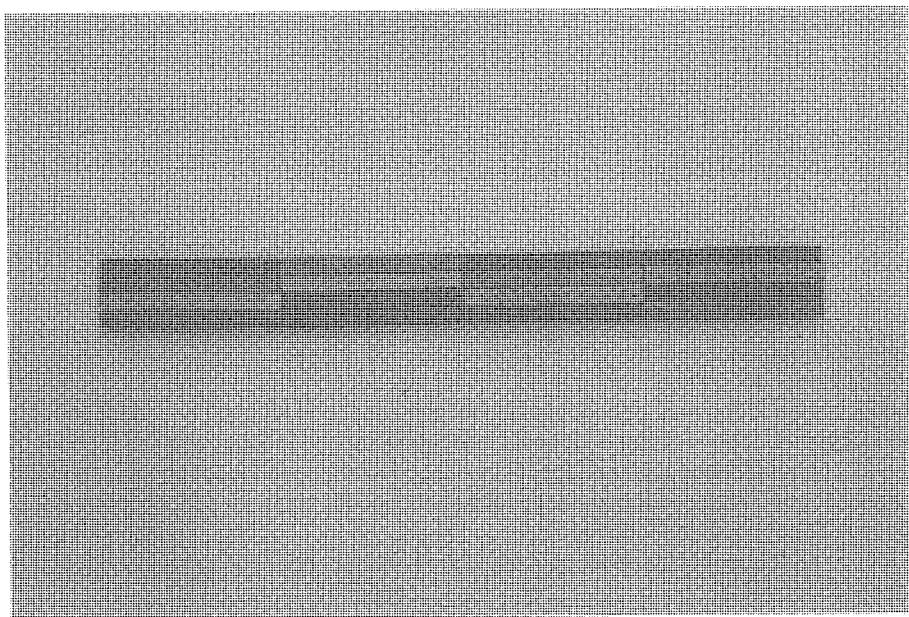
- 1) kontrolisani kontemplativni gest usredsređenosti na plohu kao pikturalni svet homogenih i zasićenih bojenih pruga (traka, uskih površina),
- 2) ludistički zidni crtež kojim se slika pomera iz konkretnosti odnosa pikturalne plohe slike i materijalne plohe zida u virtuelni prostor fantazije,
- 3) konkretni intervencionizam u realnoj arhitekturi, i
- 4) konceptualni postupak projektovanja prostora (instalacije) postavkom slika u programirane međudnose.

Kontrolisani kontemplativni gest usredsređenosti na plohu kao pikturalni svet je puristički: minimalan, simbolički prazan i optički zasićen (puno polje TU prisustva boje). Zidni crtež koji prostorno i vizuelno referira slici je anegdotski (unos fikcionalni poremećaj koji kao da čistu optičku situaciju smešta u priču koju nikada nećemo čuti, kao da je fantazija anticipirana i obećana mada nedoživljena, neiskazana ili nepokazana). Zidni crtež prisvaja zid (nivo ready madea) i čini situaciju nedoslovnom. Monohromne slike su drugo u odnosu na zid i pokazuju svoju pikturalnu doslovnost.

Konceptualni poredak i projektovanje prostora pokazuju da slika nije više samo slika, već da je element ili znak kojim se konstruiše jedan mogući svet slikarstva. Ovde je bitno razumeti niz distinkcija:

- a) dok su izložbe tradicionalnih slikara zbirke slika koje prikazuju spoljašnji (neslikarski) svet, a
- b) izložbe modernista zbirke slika koje potvrđuju svoje prisustvo kao samog fenomena slikarstva, dotle su

c) izložbe modernista posle postmoderne konstrukcije mogućih svetova slikarstva (preseci paradigmatičkih modela prikazivanja, izražavanja i oblikovanja). Slikar je umetnik koji stvara optički, pikturalni, materijalni, prostorni i konceptualni svet za sliku koja upućuje na druge slike. Ideja upućivanja je virtuosno izvedena sa odnosom monohromne slike i zidnog crteža. Sva tri nivoa (puristički, ludistički i konceptualni) se ukazuju kao korekcije različitih modernističkih strategija (monohromija-konkretizam-minimalizam, zidni-crtež-akcioni gestualizam-teatralizacija-ready made, instalacija-minimalistički iskorak iz slikarstva i skulpture u situaciju) i njihovo dovodenje do retoričkog glasa slikarstva. Osobina Ugrenovog postupka je da on korektivne kôdove ne izvodi jakim gestovima (glasovima), već kroz minimalne pomake (indeksacije, šumove) koji su istovremeno razrade detalja ili celina, i autorefleksivno razumevanje (autokritika) slikarstva kao produkcije smisla.



Bez naziva, instalacija sa slikama, 1995.

LITERATURA:

- (a)
- *Dragomir Ugren*, Likovni susret, Subotica, 1987.
 - *Dragomir Ugren*, Galerija likovna jesen Sombor, Galerija Lazar Vozarević Sremska Mitrovica i Velika galerija Kulturnog centra Novog Sada, 1990.
 - *Dragomir Ugren - slike*, Galerija Doma omladine, Beograd, 1990.
 - *Horizontala - vertikalna, sukob i saglasje*, Izložbene prostorije Galerije savremene likovne umetnosti SPC 'Vojvodina', Novi Sad, 1993.
 - *Dragomir Ugren*, Zlatno oko, Novi Sad, 1994.
 - Ješa Denegri "Dragomir Ugren" iz *Fragmenti - šezdesete-devedesete umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994.
 - *Aktuelnosti u slikarstvu Vojvodine 1973-1993*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1994.
 - *Dragomir Ugren - Crteži na zidu*, Galerija Most, Novi Sad, 1995.
 - *Dragomir Ugren*, Galerija SKC, Beograd, 1995.
- (b)
- Jean-Louis Schefer "Zapis o reprezentativnih sistemih", *Razprave Problemi* br. 98-99, Ljubljana, 1971.
 - Braco Rotar *Likovna govorica*, DSZ Ljubljana, Založba Obzorja Maribor, 1972.
 - Braco Rotar "Logika transformiranja signifikacije je logika materijalističnoga koncipiranja sistemov reprezentacije", *Razprave Problemi* br. 128-132, Ljubljana, 1973.
 - Louis Marin "Kako čitati sliku" iz Nenad Mišević, Milan Zinaić (pr) *Plastički znak - zbornik tekstova iz teorije vizualnih umjetnosti*, IC Rijeka, 1981.
 - Braco Rotar "Figure zatvaranja" i Louis Marin "Elementi za slikovnu semiologiju", *Dometi* br. 7-9, Rijeka, 1981.
 - G.C. Argan *Studije o modernoj umetnosti*, Nolit, Beograd, 1982.
 - Charles Harrison, Fred Orton (pr) *Modernism, Criticism, Realism - Alternative Context For Art*, Harper and Row, London, 1984.
 - Francis Francina, Charles Harrison (pr) *Modern Art and Modernism A Critical Anthology*, Harper & Row, London, 1986.
 - Clement Greenberg *The Collected Essays and Criticism: Volume 1, 2, 3, 4*, University Press of Chicago, 1986-1994.

DEO IV

MODERNIZAM
POSLE POSTMODERNIZMA

KA *TVRDOM* MODERNIZMU
PROJEKT *MONDRIAN*
NIKOLA PILIPOVIĆ, ALEKSANDAR
DIMITRIJEVIĆ I ZORAN NASKOVSKI

1. UVOD: MODERNIZAM POSLE POSTMODERNIZMA

Modernizam posle postmodernizma je oznaka za tematizacije, istraživanja i rasprave tradicije modernizma u slikarstvu i skulpturi s kraja osamdesetih i početkom devedesetih godina. Modernizam posle postmodernizma je simptom (mesto klizanja totaliteta) postmoderne epohe na gotovo identičan način kao što je postmodernizam bio simptom (mesto klizanja totaliteta modernizma) u visokoj i poznoj modernističkoj epohi.

Sa radikalnim formalizmom i zanimanjem za vitalne aspekte modernističke estetike i kulture modernizam posle postmodernizma se odvaja od eklektičnih postmodernističkih tendencija (od postmodernizma ranih osamdesetih). Može se reći, sada već sa distance, da je eklektični i antimodernistički postmodernizam kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih *poslužio* samo za to da se ponovo otvore temeljna pitanja modernizma kao megakulture (okvira savremene umetnosti) i pitanja modernizma kao produktivnog efekta (ontologije umetničkog dela i ontologije procesa generisanja umetničkog dela). Kako je poslužio? Omogućio je da se modernizam više ne posmatra iznutra kao po sebi data priroda, već izvan kao artificijelni svet konvencija, ugovora, ideoloških modelovanja, duhovnih potencijala i estetskih jednokratnih strategija. Omogućio je da se privid kraja modernizma iskoristi da se postave teška pikturalna, objektna, ideološka, konceptualna i spiritualna pitanja o modernizmu kao o paradigmatškoj celini (okružujućoj megakulturi). Drugim rečima, omogućio je da nastupajući subjekt modernizma posle postmodernizma, ne bude samo jedan od nastavaka unutar-modernističkih evolucija ili revolucija, već da postane asimetrični Drugi, koji iz nove pozicije (pozicije pomerenih kriterijuma, korigovanog rakursa i decentriranog subjekta), sa novom spoljašnjom dijalektikom, gleda na potencijale modernizma i njegove protežnosti. Povratak modernizmu je povratak metafizici modernizma, a to znači transcendenciji forme. Subjekt modernizma posle postmodernizma je sinhrono učesnik modernističke istorije progressa (projekta) i asimetrični (spoljašnji) Drugi u odnosu na paradigmu modernizma.

Ideja modernizma kao megakulture u sebi sadrži šest temeljnih kriterijuma naddeterminacije umetničke prakse:

1) historicizam - modernizam je uvek stil u razvoju ili progresu u odnosu na početni motiv, ideju ili propoziciju,

2) esencijalizam - modernizam se zasniva na uverenju da autonomno umetnički i autokritički postupak može voditi ka primarnim (atomskim) i suštinskim (ontološkim) svojstvima umetničkog dela, jezika umetnosti, ideje umetnosti i transcendentalnog poretka svesti u i o umetnosti,

3) arbitrarnost - modernizam se zasniva na uverenju da je umetničko delo autonomna znakovna struktura čiji su elementi (označeno i označitelj slikarstva) međusobno arbitrarno, mada motivisano, povezani,

4) originalnost - evolucije ili revolucije modernizma se zasnivaju na prekoračenju datosti (početnog uzorka, matrice, sheme, primera) u smeru razrešenja formalnih pitanja pikturalnosti i plastičnosti, drugim rečima, originalnost nije neponovljiva egzotičnost, već moć autokritičkog napredovanja u razvijanju i rešavanju formalnih problema slikarstva,

5) formalizam - formalizam je jedna od suštinskih odlika modernističke prakse i najčešće se razvija kroz dva modusa: bavljenje formom kao materijalnom pikturalnom autonomnom formom i bavljenje materijalnom optičkom i pikturalnom formom kao znakom ili poretkom znakova u produkovanju smisla, i

6) historicizam, esencijalizam, arbitrarnost, originalnost i formalizam su u dijalektičkoj vezi otvaranja (anticipacije i projektovanja) slikarstva kao umetnosti - dijalektika modernizma je dijalektika projekta koji otvara prostor za savremenost. Pokazalo se da je modernizam u stanju da produkuje sopstveni kraj i da iz sopstvenog kraja autokritički produkuje sebe kao istorijsku nužnost egzistencije sveta umetnosti. Ta moć je moć transcendentalnog i asimetričnog subjekta koji svet posmatra kao efekat svojih utopija i sebe vidi kao izraz nužnosti i odgovornosti u odnosu na sopstvene pretpostavljene projekte. Budući da ga stvaraju utopije i da on stvara utopije, asimetrični moderni subjekt ostvaruje svoj ontološki horizont besomučno ponavljajući ono jeste: predmet jeste, slika jeste, znak jeste, svet jeste, ..., ja jesam, moje razlike u odnosu na tebe jesu.

Ukazuje se još jedan specifičan moment. Modernizam, posebno visoki modernizam, kao istorijsko-umetnička formacija nije realizovan u bivšim real-socijalističkim kulturama. Uvek je bio ono ispušteno mesto, neostvareni razvoj ili manjak. Ekscesni primeri kritičke i analitičke konceptualne umetnosti, odnosno, eklektične i eruptivne produkcije postmoderne (transavangarda, neoekspresionizam) umetnosti razorile su moduse socrealističkih pozadinskih uverenja karakterističnih za real-socijalističke kulture i kasnije, liberalnije, zamene socrealizma umerenom asocijativnom apstrakcijom i mekom poetizovanom figuracijom. I upravo konceptualnom i postmodernom umetnošću omogućena je geneza visoko modernističkih ideala, projekata i produkata.

2. RAZRADA: PROJEKT *MONDRIAN*

Projekt *MONDRIAN* je realizacija niza slikarskih dela posvećenih Pietu Mondrianu i njegovom delu. Projekt su postavili i realizovali Nikola Pilipović,

Aleksandar Dimitrijević i Zoran Naskovski (videti: kataloge *Mondrian 1872-1992* u Savremenoj galeriji centra za kulturu "Olga Petrov" u Pančevu, Galeriji SKCa i nastupe Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog u okviru manifestacije *Na iskustvima memorije* koja se odvijala u Narodnom Muzeju, 1994-95).

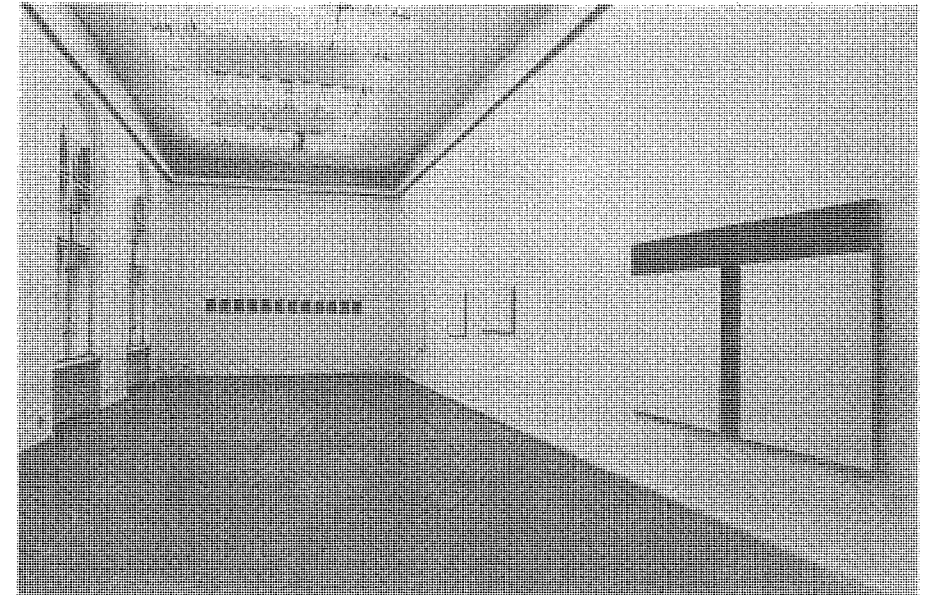
Projekt *MONDRIAN* se može interpretirati u više međusobno razlikujućih smerova.

Prvo, u pitanju je postmodernistička pikturalna interpretacija Mondrianovog stvaranja i slikarskih tendencija koje se evoluciono oslanjaju na njegov rad. Moguće su interpretacije:

1) bavljenje Mondrianovim delom kritička je metapozicija bliska unutar-slikarskim interpretacijama apstraktnog ekspresionizma koje su sprovodili francuski umetnici (grupa Support-Surface, časopis *Peinture*) u duhu poznog strukturalizma tokom sedamdesetih godina, i

2) bavljenje Mondrianom je eklektička citatno montažna i simulacijska praksa diskontinualnih simulacija slikarstva radikalnog modernizma, što je blisko eklektičkim postmodernističkim citatima klasicizma, romantičarskog slikarstva, metafizičkog slikarstva, poznog ili post-futurizma i ekspresionizma u umetnosti kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih godina.

Drugo, u pitanju je trenutak prekida sa eklektičnim postmodernizmom. Može se pretpostaviti da su Pilipović, Dimitrijević i Naskovski opsesivnim opredeljenjem za



Mondrian 1872 - 1992, instalacija slika, 1992.

specifični karakter forme radikalnog modernizma (Mondrian je tu paradigmatički uzorak) u post-istorijskoj situaciji uzrokovali inicijalno okidanje novog modernističkog ciklusa. Novi lanac označitelja je počeo da se povezuje gradeći drugu ili asimetričnu moguću istoriju modernizma. Kako se ovo može objasniti? Pođimo od prohegelijanske teorije *kraja umetnosti* Arthura Dantoa. Po Dantou istorija zapadne umetnosti je završena preobražajem umetnosti iz produktivne (praksa prikazivanja) u interpretativnu praksu, odnosno, kada je umetnost postala sopstvena interpretacija ona je postala filozofija umetnosti i time je dovršila istorijsku evoluciju pikturalnog ili plastičkog prikazivanja i izražavanja. Globalno govoreći, dovršenje umetnosti kao istorijske evolucije započeto je Duchampovom idejom ready madea, a ostvareno je konceptualnom umetnošću kao teorijskom analizom i raspravom umetnosti. Danto je vreme posle konceptualne umetnosti ili kraja umetnosti interpretirao kao postistorijsko vreme. Postistorijsko vreme je epoha u kojoj se umetnost još produkuje, ali ona nema istorijski smisao i smer istorijskog razvoja. To je vreme u kome se čeka novi inicijalni moment *okidanja* - trenutak nastanka nove ili novih istorija. Suštinski zahtev slikarske prakse Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog je pokretanje lanca događaja u slikarskoj produkciji koji će pokrenuti novi smisao i time novu hipotetičnu istoriju slikarstva. To je čin transcendentnog pomaka od slike ka smislu - pomaka koji individualnu egzistenciju usmerava od postmodernističkog proizvođača ili igrača jezičkih igara u istorijskog subjekta, subjekta koji preuzima slikarsku, konceptualnu i etičku odgovornost za slikarstvo i njegovu istoriju. Transcendentni pomak njihovu produkciju determiniše kao visoku umetnost ukazujući na efekte sublimnog u apstraktnom, apstraktno-realnom, konkretnom, monohromnom i primarnom. U pitanju je pravi ezoterični modernizam. Pazite, ovo nisu globalne fraze, već pragmatične individualne odluke i konkretne odlike materijalne besede slikarstva. Nisu u pitanju rešenja za sve i za svakog, već rešenja za specifične individue i egzistencije. Provera i verifikacija se ostvaruje tako što subjekt svoj svet umetnosti (preciznije, slikarstva) i izabranu istoriju slikarstva sprovodi kroz konkretne materijalne i gestualne činove konsekventnog sticanja legitimnosti koja je neprenosiva na Drugog. Krajnji rezultat je činjenica: *činjenica slikarstva*. Činjenica slikarstva je čvorište (ili mesto ukrštanja) umetničkog i etičkog čina kojim se umetničko delo nudi kao izvesna celina ili, barem, kao projekt celog (ponovo se uvodi idealizujući ideal celovitosti čulnog, epistemološkog i kontemplativnog).

Treće, u pitanju je geneza autohtonog, autonomnog i asimetričnog projekta koji pokazuje da modernizam ili postmodernizam nisu samo aspekti stilskih istorijskih formacija, već posledice originalnog čina stvaranja. Kao što su u relativno kontinualnoj istoriji modernizma egzistirali umetnici postmodernističke eklektičke vokacije (na primer, metafizičko slikarstvo, pozni Francis Picabia), tako je moguće da se u postistoriji postmodernizma pojave autori čiji rad karakteriše snažna modernistička vokacija i formalistički izraz. Pri tome, interesovanje za paradigmatički primer Mondriana može biti tek indeksni korak ukazivanja na legitimnost opredeljenja. Interesovanje za i pozivanje na Mondriana je ukazivanje na jednu karakterističnu modernističku vrednost i strukturu smisla koja može biti označena kao pikturalni i semantički kriterijum lociranja individualnog i originalnog rada sa ontologijom slikarstva. Njihov rad je anomalija ili eksces u okviru postmodernističke

normalizovane prakse prikazivanja i izražavanja. Ali, anomalija nije promašaj ili greška, već suštinsko suočenje pojedinačnog i univerzalnog koje otkriva pravu prirodu slikarstva kao umetnosti. U pitanju je moć slikara da slikarstvo svoje epohe dovede u granični i kritični položaj, a da zatim, u neočekivanom obrtu, ukaže na radikalna rešenja. Karakteristična osobina njihovog rada je odsustvo ironije i retoričkog otklona. Njihov rad karakteriše doslovnost, opsesivnost, formalna konsekventnost i usredsređenost. Opsesivnost i usredsređenost su dovedene do umetničkog, estetičkog i etičkog stava.

Rekonstrukcija rada mondrijanovaca bi pokazala, verovatno, da su u igri bile sve tri mogućnosti:

1) započinjanje sa eklektičnim izborom 'junaka' iz tradicije moderne umetnosti (izbor i opredeljenje za Mondriana) - što je postmodernistički polazni moment,

2) nastavlja se autokritičkim pročišćenjem i korekcijama forme koje je od mimezisa mimezisa (prikazivanja mondrijanovskog karakterističnog kompozicionog elementa) vodilo ka autonomnoj praksi stvaranja pikturalnih formi --- što je stadijum uspostavljanja modernizma posle postmodernizma, i

3) uobličava se u opsesivnu modernističku praksu transcendentnog obrta pikturalne forme u projekt mogućeg sveta (mondrijanovski 'cug' ili 'zamah' se želi izvući do maksimuma kroz čin asimetričnog subjekta), što je pokretanje modernizma do njegove hipermodernosti (izuzetne modernosti, modernosti svih modernosti, korigovane i pojačane modernosti).

Njihov rad nije samo prikazivanje umetnosti Mondriana, već korekcija modernizma (mondrijanovski kôd čitan i interpretiran iskustvima primarnog i postgeometrijskog slikarstva) i, zatim, dovođenje modernizma do hipermodernizma (mondrijanovski kôd se dovodi do opsesivnog i opsesnog mesta kakvo nije moglo da bude izvedeno u istorijskom modernizmu). Mondrian se ne čita prirodnim okom slobodnog duha, već se uvode gledišta koja su razvijana i radikalizovana posle njega: pozicije Newmana ili Rothka o uzvišenom u slikarstvu, Ad Reinhardta o kraju slikarstva ili pozicije Roberta Rymana o slikarstvu kao materijalnoj proizvodnji znanja o i u slikarstvu. Pri tome, čitanje nije dekodiranje ili traženje prve i prave ishodišne osnove zasnivanja dela (slikarstva), već produkovanje interpretacije slikarstva (koncepta, prirode i efekta slike i njenog optičko-konceptualnog okružja) sredstvima formalne slikarske analize. Slike Nikole Pilipovića izlagane u Galeriji Doma omladine (Beograd, 1993) su primeri kojima se slikarstvo u njegovoj ontološkoj TU prisutnosti optičkog i materijalnog objekta konceptualizuje primarnim slikarskim postupcima. Metodologija primarnog (doći do ontoloških osnova - suština - slikarstva) ili analitičkog (pokazati slikarstvom kako slikarstvo proizvodi sebe kao epistemološki model) slikarstva upotrebljena je da se pokaže da slikarstvo pikturalnom strukturiranošću ostvaruje *meta* efekte rasprave prirode slikarstva.

Pogledajmo ambivalentnost koju njihove asimetrije grade:

1) oni polaze od Mondriana i teže mondrijanovskom cugu ili zamahu, ali oni od Mondriana ne polaze kao od pikturalnog uzorka koji se navodi (citira, montira, simulira) i multiplicira u igri mimezisa i leksija, već kao od koncepta (ili formule projektovanja slike i sveta umetničkog dela), i

2) zato njihove mondrianovske slike ne izgledaju kao kopije ili simulacije ili parodije Mondrianovih dela, već kao slike koje su naslikane kao da pre njih slikarstvo nije postojalo.

Na primer, slike Pilipovića sa njegove samostalne izložbe u Galeriji Doma omladine (1993) izgledaju kao nov početak slikarstva, kao pokretanje inicijalnog *okidanja* istorijskog uzročnog označiteljskog lanca slikarstva u pikturalnom polju. One (slike) započinju slikarstvo kao slikarstvo i time produkuju suštinsku modernističku tautologiju: priroda slikarstva je slikarstvo, a definicija slikarstva je praksa proizvodnje slika kao slika u započinjućoj i preobražavajućoj istoriji slikarstva. Ali, sve to ne nastaje ispred nevinog oka spontanog, intuitivnog i čulnog stvaraoca, već u egzistencijalnom činu umetnika koji je opsesivno posvećen opscenosti graničnih racionalnosti formula umetničkog delanja. Nova hipotetična istorija slikarstva koju 'mondrianovci' započinju jeste posledica radikalnog formalističkog gesta koji se razvija kroz evoluciju (autokritičko spoznavanje) pikturalne forme, ali i kroz apercepciju (konceptualizaciju ili, preciznije, razumevanje shema i formula koje slikarstvo transcendiraju postajući reprezent modernističke metafizike).

3. KA TRANSCENDENTNOM - NEKI KONKRETNI PRIMERI I SLUČAJEVI

3.1 Formalni pikturalni elementi

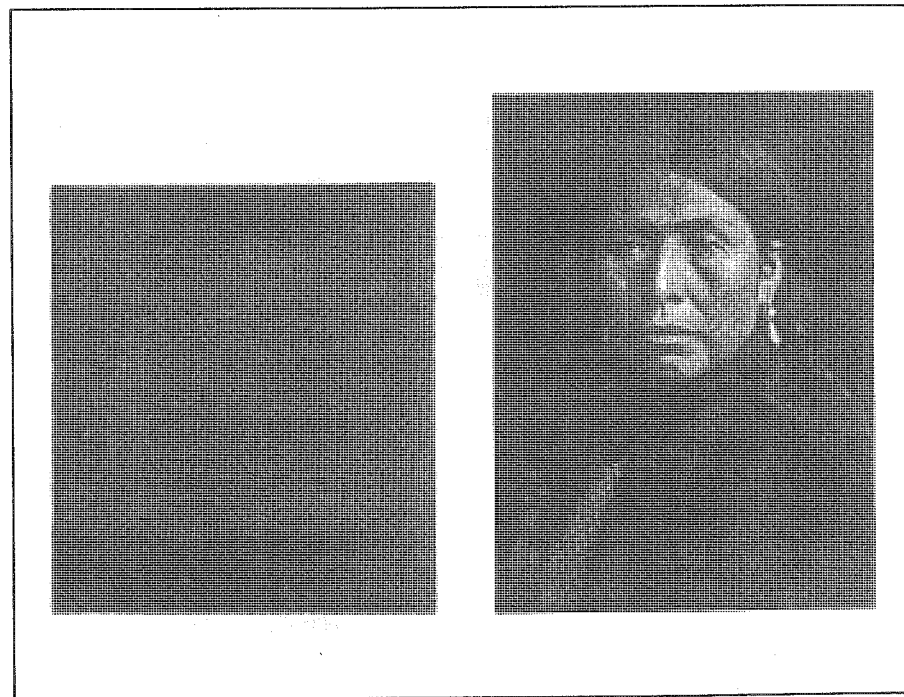
Slike Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog su formalističke slike. One su formalističke zato što se zasnivaju na konačnom broju arbitrarno, mada motivisano, povezanih pikturalnih elemenata. Oni su formalisti zato što polaze od slike kao činjenice i slikarstva kao zbirke činjenica, a ne od privida, ontologije prikazivanja ili prisustva samog sveta u slici i oko slike. Poredak elemenata slike ima karakter kompozicije, a to znači osmišljenog povezivanja pikturalnih elemenata koji proizvode estetski (čulna spoznaja) i umetnički (kontekstualna i konceptualna spoznaja) efekat. Kompozicija je poredak koji, istorijski, prethodi konstrukciji i strukturi. Konstrukcija se zasniva na matematičkom ili tehničkom postupku generisanja poretka. Struktura se zasniva na poretku koji pokazuje svoje dominantne (sintaktičke) totalizujuće odnose. Kompozicija je estetski poredak slike, ona potiče iz uređenja elemenata slikarstva i izražava bit pikturalnog povezivanja materije u estetski i umetnički poredak. Upotreba kompozicionih načela umesto načela konstruisanja i strukturiranja u slučaju slika Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog ima karakter meta-indeksa (meta-adicionog elementa). Kompozicijom kao meta-indeksom se iskazuje da oni rade u slikarstvu sa karakterističnim konceptima slikarstva (kompozicija je karakteristični znak kojim se prikazuje slikarstvo kao umetnost). Zamisao kompozicije kao načela uređenja pikturalnog poretka, takođe, čini mogućim da se iz njihovog slikarstva iščitaju generički putevi evolucije apstrakcije. Napomena: Mondrianovo slikarstvo nikada nije prekinulo sa kompozicionim aspektima, kao što su to konstruktivisti i konkretisti učinili. Ono je bilo slikarstvo generičkih evolucija, redukcija i pročišćenja pikturalnih formi (od ikoničkih ka aikoničkim postkubističkim kompozicionim determinacijama

plohe). Individualne slikarske evolucije Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog imaju vremensku protežnost (trajanje), postupnost i autokritičko pročišćenje formalnih pikturalnih i njima korespondirajućih konceptualnih modela. Drugim rečima, slike mondrianovaca nisu zasnovane na jednostavnom binarnom paru teza - antiteza (ikoničko - aikoničko), već na dijalektičkom obrtu teza - antiteza - sinteza (ikoničko - aikoničko - kompozicija kao indeksni znak i reprezent slikarstva kao umetnosti). Kompozicija je sredstvo sinteze grubih i razdvojenih konstitutivnih parova slikarstva u novo jedinstvo (transcendentni poredak). Upravo ideal transcendentnog poretka kao izraza sinteze ukazuje na njihov rad kao na rez kroz tkivo (tkanje, textus) modernizma.

Zatim, njihov rad je manuelna produkcija. To je karakteristično mesto. U aktuelnim dešavanjima modernizma posle postmodernizma na beogradskoj umetničkoj sceni mogu se izdvojiti dva karakteristična modela izražavanja:

1) tehnoestetski postupci koji odbacuju manuelnu izradu i zasnivaju se na industrijskoj, tehnološkoj ili informacijskoj realizaciji projekta površine, objekta, instalacije i ambijenta, drugim rečima, umetnik je autor ili tvorac projekta, a tehničari (operatori mašinom) su realizatori njihovog projekta, i

2) slikarski postupci koji se zasnivaju na manuelnim aktima - slikari ne odbacuju manualnost, već je, naprotiv, potenciraju kao suštinsko svojstvo čistog i autonomnog pikturalnog i plastičkog izražavanja (ekspresije), drugim rečima, umetnik je slikar, a to znači direktni i doslovni subjekt davanja materijalne besede slikarstva.



Zoran Naskovski *Beli oblak*, ulje na platnu i fotografija, 1994.

Ova dva pola pokazuju da složenost aktuelne umetnosti leži u složenosti modernizma i njegovog kontratransfera u postmodernizam (istorijsko kretanje od modernizma ka postmodernizmu je praćeno i povratnim uticajima ili kontratransferima). Postoji više legitimnih istorijskih modernizma i zato postoji više legitimnih modernizama posle postmodernizma. U slučaju slobodoručnog gesta Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog manuelni trag (trag kretanja ruke) je meta-indeks koji slikarstvo potcrtava u njegovoj modernističkoj metafizici direktnog neposrednog telesnog izražajnog (ekspresivnog) gesta. Problem meta-indeksa manualnog traga precizno je naznačio Naskovski u beloj monohromnoj slici izlaganoj na Oktobarskom salonu 1993. Zatim je u diptihu *Belí oblak* (1994) suočio primarni slikarski produkt (glatka gotovo ogledalna crna površina kao trag usredsređene ruke) i fotografiju Indijanca (mehaničku reprodukciju ili, preciznije, trag foto-hemijskog efekta produkovanja površine). U pitanju su različite fenomenologije površina koje su postavljene kao binarni par razlika (apstraktno ili aikoničko (slika) i mimetičko ili ikoničko (fotografija), oslikana bojena površina i fotohemijski ostvarena površina). Naskovski pokazuje kako se različite naddeterminacije aikoničkim i ikoničkim konkretno konstituišu kao stanja, u metaforičkom smislu, ekrana. Termin ekran je upotrebljen kao metafora za površinu na kojoj se pojavljuju ikonički i aikonički znaci. Pri tome površina fotografije (površina sa optičkim foto-hemijskim ikoničkim znakom) je više ekranska, dok je monohromna crna površina (površina kao aikonički znak) je manje ekranska. Drugim rečima, pokazuje se da naddeterminacije aikoničkog i ikoničkog nisu prirodna stanja plohe već ideološki projekti i formule transcendentnog preobražaja plohe (pikturalne ili fotografske) u stanja duha (mentalne reprezentacije).

Zatim, u pitanju je odnos podloge i forme. Podloga njihovih slika može da se posmatra višestruko:

1) kao prava podloga (sa teksturom) koja se nudi kao pikturalna površina ili, sasvim doslovno, kao materijalna podloga slike (Pilipović u slikama izloženim u galeriji Doma omladine (1993) eksplicitno i doslovno koristi materijalne, pikturalne i optičke aspekte slike kao osnove produkovanja efekata slikarstva),

2) kao monohromna površina homogene bojene i optičke gustine ili kao monohromna površina heterogene (nejednake, gestualne) bojene i optičke gustine (crni crteži Naskovskog nastali u toku 1991. godine rađeni su tušem i pigmentom na papiru, nastala površina je ploha potpunog zasićenja podloge i u materijalnom i u optičkom smislu),

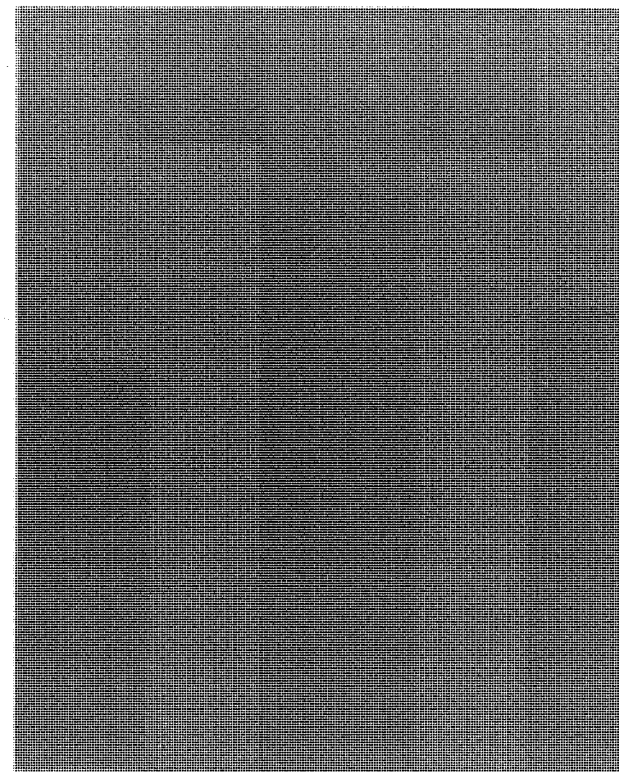
3) kao pikturalna i konceptualna osnova za smeštanje forme, i

4) kao kompozicioni element (površina) u odnosu sa drugim površinama slike.

Ako razradimo slučaj (4) tada je odnos podloge kao osnove i forme odnos plošnih formi (ređe planova, češće geometrijskih elemenata). Dimitrijević u više slika razradom forme krsta suočava relativni kompozicioni odnos podloge i forme. On se koristi postupkom tipičnim za slikarstvo hard edge (slikarstvo tvrdih ili oštih ivica): forma je plošna i prostire se od ivice do ivice slike preuzimajući prostorne i optičke aspekte podloge. Odnos podloge i forme na podlozi optički se i prostorno relativizuje.

Apsolutna (ili metaforično kao apsolutna) plošnost je takođe meta-indeks koji ukazuje na modernizam, u onom smislu u kome Clement Greenberg konstatuje

da slikarstvo ni sa jednom drugom umetnošću ne deli svojstvo plošnosti i da je zato plošnost suštinsko svojstvo slikarstva. Svojstvo plošnosti se može opisati kao svojstvo neprozirnosti (intenzionalnosti). Slika je ekstenzionalna (prozirna) kada ima referencu u svetu koji je izvan slike i, kada je u kompozicionom smislu rešena kao prozor u svet. Pogled ne pada na sliku, već prolazi kroz sliku u virtuelni prostor oživljavanja mogućih reprezentativnih svetova. Slika je intenzionalna (neprozirna) kada nema referencu u svetu i kada ne izgleda kao da ima referencu u svetu. U kompozicionom smislu nije rešena kao prozor, već kao prostor (opna) horizontalne distribucije elemenata (osnova, grund). Pogled ne prolazi kroz sliku oživljavajući virtuelne (pikturalno-metaforične) prostore iza plohe, već se po plohi širi (kada je u pitanju plošna kompozicija) ili samo-reflektuje (kada je u pitanju monohromija). Mondrian je problem paradoksa plohe kao intenzionalne-ekstenzionalne strukture razradio u delu New York City (1942) preklapajući ukrštajuće trake i pokazujući da status ekstenzionalne i intenzionalne pikturalne površine nije ontološki determinisan, već da je relativan i da je funkcija intencije u sintaktičkom kombinovanju elemenata.



Aleksandar Dimitrijević *Kompozicija*, ulje na platnu, 1992.

Pilipović, Dimitrijević i Naskovski polaze od intenzionalnog koncepta pikturalne plohe, pri tome:

1) naglašeno plošni odnos podloge i forme (linije, trake) onemogućava da se optički virtuelizuje mogući prostor, i

2) referirajući ka Mondrianovim ili mondrianovskim kompozicionim rešenjima uspostavlja se potencijalna referenca (Mondrianova kompoziciona rešenja kao referenca) i zato se njihovi produkti mogu posmatrati kao klasa para-ekstenzionalnih slika.

Napomena: para-ekstenzionalne slike su intenzionalne slike koje ne referiraju na objekte sveta, već referiraju na formule i projekte slikarstva. Pilipovićeve slike sa vertikalnim i horizontalnim linijama (Pančevo, 1992) suočavaju dva različita metafizička koncepta modernog slikarstva: Mondrianov raster koji anticipira realni poredak sveta i Newmanove pruge koje su poredak sveta. Neprozirne su, njegove slike, prema svetlu i prozirne su prema slikarstvu kao umetnosti. Ovo je karakterističan i bitan *prošiveni bod* kome se mora posvetiti pažnja u kontemplaciji.

Rad sa monohromijom ili aspektima monohromije kao oblicima poništavanja forme i kompozicije može se tumačiti dvostruko:

1) kao radikalizacija Mondrianovog postupka i korekcija kompozicionih aspekata rastera (plošnih modula) i bojenih polja, ali i

2) kao lociranje granice između kompozicije (mondrianovski princip) i nekompozicije ili monohromije (reinhardtovski ili njeumanovski ili rajmanovski princip). Prelivanje ili, jezikom hermeneutike, kruženje od Mondriana do Reinhardta, Newmana ili Rymana je imanentno slikarski interpretativni zahvat (konceptualizacija iz slikarstva). Monohromija ili težnja ka monohromiji je za apstraktno slikarstvo ključno mesto: sa uspostavljanjem monohromije slika konačno gubi svoju mimetičku ili metaforičku ogledalnu organizaciju leksija koje podržavaju poredak, ali time i metafiziku, kompozicije kao, u Gadamerovom smislu, površine koja je ontološki povezana sa onim što prikazuje (odslikava i preobražava u privid). Prekida se ontološka veza figure i tela, plohe i prostora. Monohromija je mesto autonomne i specifične ontologije slikarstva (monohromija je idealna slika, monohromija je slika i ništa drugo do slika slikarstva). Monohromija je sam poredak plohe i odnos označitelja slikarstva koji prethode oblikovanju, povezivanju ili semiozi pikturalne materije u znak i zatim partikularnog znaka u univerzalni znak slikarstva. Monohromija jednostavno jeste TU prisustvo materijalne plohe u svetlu. Na primer, Pilipović je Mondrianovu sliku *Kompozicija II* (1929) iz kolekcije Narodnog muzeja u Beogradu upotrebio za polazište transformacije kompozicionog principa (mrežna struktura) u princip ne-kompozicije (monohromija). On je pored Mondrianove slike izložio 5 slika istog kvadratnog formata (50x50cm) kao što je Mondrianova *Kompozicija II*. One su istovetne crvene monohromije i referiraju na crveni kvadrat u Mondrianovoj *Kompoziciji II*. Tako se Pilipovićeva operacija može objasniti:

1) kao parafraza detalja i njegovo smeštanje na mesto celine (i u funkciju celine),

2) kao citat i umnožavanje citata fragmenta Mondrianove slike preobražajem kompozicionog u serijalni poredak, i

3) kao postupak dekonstrukcije metafizike kompozicije (ontologije prikazivanja i izražavanja) izlaganjem TU prisutne materijalne ontologije slike kao jednobojne (monohromne) plohe.

Zadržimo se na poslednjem, trećem, objašnjenju. Pilipovićeva slika je trag dekonstrukcije zato što on Mondrianovim slikarskim jezikom transformiše njegove bazične postulate produkcije slike (dedukovanja slike kao kompozicije koja izražava neoplastičku koncepciju sveta). Dekonstrukcija nije jednostavno i spoljašnje razlaganje ili destrukcija nekog sistema, u našem slučaju sistema slikarstva, već preispitivanje jezikom tog sistema i moćima uspostavljanja njegove metafizike i njegovih granica smisla ili, razrađenije, Pilipovićev postupak je dekonstrukcija ili arheologija znanja koje Mondrianova slika sredstvima slikarstva pokazuje kao svoju prirodu (smisao). Zatim, dekonstrukcija nije tek puka slikarska spekulacija, već temeljni preobražaj koji pokazuje ishodišta smisla modernističkog slikarstva. To se pokazuje tako što se kompozicioni poredak koji uvek ima svoj definisani semioški smisao ponude plohe slikarstva kao reprezentacije ili izraza (Mondrian svoje slikarstvo vidi kao izraz univerzalnih zakona sveta, kao predstavu plastičkog poretka sveta i kao determinaciju univerzalnog plastičkog prostora) transformiše u materijalno mesto ili poslednju instancu opstojanja slikarstva kao materijalnog poretka (lingvistički bi se reklo besede). Monohromija monotonom i homogenom površinom i njenim optičkim učinkom jeste nulta (označiteljska) osnova ili nulti nivo ontologije slikarstva na kome slikarstvo još opstaje, a ne proizvodi sebe kao simbolički ili lingvistički smisao. I to bi za našu interpretaciju bila poenta - redukcijom Mondrianove *Kompozicije II* na monohromiju generativni sistem izražavanja i prikazivanja sadržan u kodovima kompozicije biva sveden na sam materijal, mesto pojavnosti materijalne plohe koja prethodi smislu i njeno TU prisustvo u egzistenciji pogleda. Ona prethodi smislu upravo na onaj način na koji označitelj unapred anticipira okvire i dosege jezika. Izlaganje više od jedne monohromije ima metaindeksni karakter, kao svako ponavljanje ili serijalnost, ističe bazični element (njegovu atomsku moć da gradi kompleksni svet). Serija monohromija skreće pažnju na element koji ima generički odnos sa Mondrianovom *Kompozicijom II*. Monohromni crveni element postaje karakteristični kod koji se serijom pojačava do karakterističnog ključa za čitanje Mondrianovog slikarstva. Ali, čitanje nije samo semantičko prepoznavanje i dešifrovanje značenja i smisla, već ulazak u kruženje iz jednog optičkog poretka u drugi. Ono može biti i u fenomenološkom smislu optičko uranjanje u materijalnu besedu Mondrianovog-Pilipovićevog slikarstva. Kruženje iz jednog optičkog poretka u drugi je homologno kruženju smisla i zato se ovde ne radi o postmodernističkim strategijama prevođenja jednog slikarskog sistema u drugi, već o homologijama između dva ili više slikarskih sistema. Homologije su bitan aspekt dela, one su tematizovane i razrađene (umnožene).

Na Pilipovićevim i Dimitrijevićevim slikama sa izložbe *Mondrian 1872-1992* (SKC, 1992) pojavljuju se još dva karakteristična mondrianovska elementa horizontala i vertikalna, odnosno, odnosi horizontala i vertikalne i odnosi horizontala i podloge i vertikalne i podloge. U pitanju je jednostavan sintaktički zbir (gramatika) elemenata i odnosa, koji(a) se može dvostruko tumačiti:

1) saglasno referencama prema Mondrianovim kompozicionim rešenjima, i

2) saglasno konkretnim kompozicionim rešenjima kao izrazima apriornih (ili analitičkih) kompozicionih propozicija.

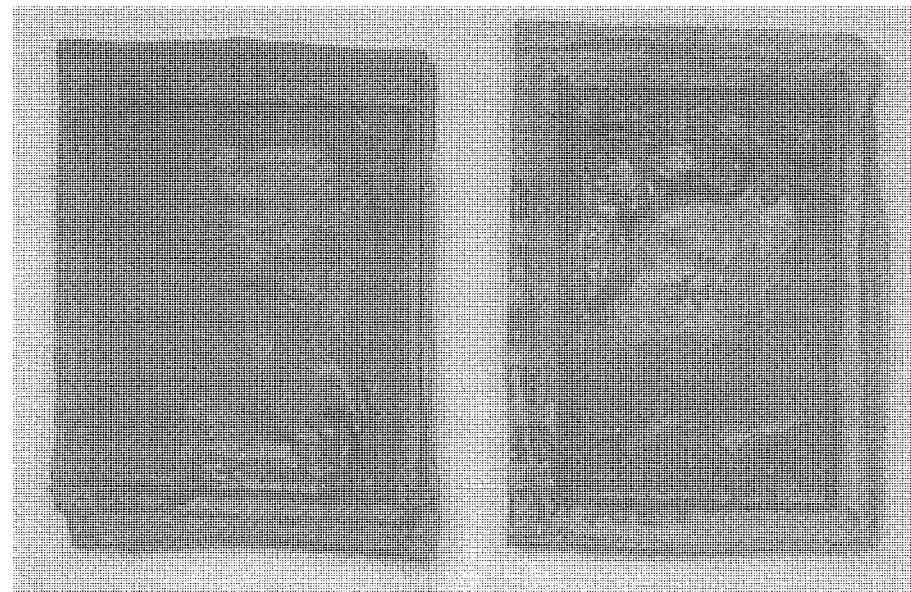
U prvom slučaju vertikalne i horizontale (Pilipović) ili horizontala-vertikala (Dimitrijević) mogu se gledati kao znak ili kao karakteristični (adicioni) elementi slikarske kulture koji reprezentuju Mondrianovu slikarsku kulturu u njihovom slikarstvu. Pikturalni elementi slike (linije, trake) jesu tragovi (memorisani kôdovi) rastera koji je modularno delio plošni prostor i obećavao potencijalno beskrajno širenje u svim smerovima. One jesu i označitelji, a to znači materijalni tragovi simboličke besede koju je Mondrian kôdirao. Ovde je važno razumeti da Mondrian u neoplastičkom slikarstvu nije koristio tipične ikoničke ili aikoničke simbole (ljudsku ili životinjsku figuru, kvadrat, krst, spiralu, krug), već kompozicioni sistem mreže ili modula u simboličkoj funkciji izražavanja i determinisanja pravog i suštinski plastičkog poretka sveta. To je minimalni simbolički poredak. Pilipović, Dimitrijević i Naskovski su išli na još niži (ARHI) simbolički stupanj: ispod nivoa znaka. Ovo se može shvatiti kao vežba sa formalnim aspektima, kao radikalni redukcionizam, ali i kao transcendentni idealistički rez kojim se traži elementarniji nivo bivstva od neoplastičkog. Kao da se gradi interpretativno (slikarskim sredstvima) kretanje od egzistencije ka esenciji.

U drugom slučaju može se reći da su mondrijanovci Mondrianove formalne kompozicione shematike i njihove istorijske evolucije doveli do analitičkih propozicija minimalnog stadijuma definisanja slike kao izraza definicija modernističkog slikarstva. Napomena: analitička propozicija je propozicija nezavisna od iskustva, ona je izvedena iz formalnih definicija slikarstva kao umetnosti (institucije, koncepta i paradigme). Vertikale i horizontale, trake (boje i neboje), minimumi prostornih razlika ili kompozicije planova svedeni na maksimum pojavnosti i izgled površine slikarski su izrazi definicija slike kao plošnog poretka pikturalnih elemenata. Iz rečenog se može izvesti zaključak da njihove slike omogućavaju konceptualne učinke, drugim rečima, one nisu podređene samo fenomenologiji percepcije, već i fenomenologiji apercipije, blisko onom zapažanju koje je u sasvim drugom istorijskom trenutku, u periodu pozne minimalne umetnosti krajem šezdesetih, izgovorio Sol LeWitt: *u mojim delima može da uživa i slep čovek*. Naglašavanje koncepta kao bitne karakteristike koju delo nosi, uspostavlja ili na koju ukazuje je instanca koja može imati veoma različite konsekvence, a to se i vidi u divergentnoj evoluciji radova Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog.

Rad Pilipovića postaje sve više opsesivni zahvat u prirodu modernističke geneze dela u rasponu od doslovnog materijalizma do sublimnih iskoraka u transcendentne efekte materijalne forme koja nije ni-slika-ni-skulptura. Pilipović radikalno, neskriveno i beskompromisno odbacuje narativne, iluzionističke i simboličke aspekte materijala radeći, huserlovski rečeno, sa samom stvari (materijom, materijalom, energijom, objektom, prostorom i svešću). Kod Pilipovića nema simulacije, mimikrije i parafraze. On formule (koncepte) poznog modernizma (postgeometrijskog slikarstva, minimalna umetnost, siromašna umetnost, anti form umetnost) koriguje, razvija i usavršava do ekstatičkog efekta - optičko-telesnog udara u prostoru percepcije (na primer, radovi sa izložbe u Galeriji SKCa, april 1995). On verifikuje temeljne egzistencijalne postavke sebe kao optičkog i činećeg bića koje svet

iluzija (simulakruma) preobražava u jednu primarnu, direktnu i doslovnu realnost (odnos bitumena i grube lanene tkanine, odnos betona, čelika i bakra). Ta doslovna realnost jeste ona činjenica i ono uporište kojim umetnik sebe, svet i nas barem za trenutak locira (uzglobljuje) u beskrajnoj prolaznosti i nestvarnosti postojanja. Pilipović prepoznaje Mondrianovu metafizičku nameru da dođe do same realnosti iza privida pojavnog sveta. On je mondrijanovac i kada radi sa fenomenima izvan (ili formalno protiv) Mondrianove kompozicione tradicije. Pilipovićeve radovi ne egzistiraju na jednom reprezentativnom nivou. Oni su uvek dati u nekoliko registara formulisanja dela. Konceptija izložbe u SKCu ukazuje na niz pomaka od minimalističke i formalističke postmondrijanovske produkcije (pet kvadratnih crvenih monohromija) ka realizacijama koje narušavaju integritet i autonomiju slikovne forme. Pilipović je svojim realizacijama u okviru projekta *Mondrian (1992-93)* i samostalne izložbe (Dom omladine, 1993) razradio minimalistički i formalistički prag visokomodernističkih tematizacija. Novim radovima on je započeo imanentnu kritiku modernističkog optičkog-formalizma krećući se od optičkog-formalnog ka optičko-materijalnom i optičko-energetskom. On radi sa formulama i rešenjima siromašne i anti form umetnosti pokazujući kako optički sistem postaje prostorno-materijalno-energetski fenomen i zatim oblik konceptualne verifikacije činjenja, doživljaja i mentalnog predočavanja.

Dimitrijević je za svoj nastup u okviru ciklusa izložbi Na iskustvima memorije



Nikola Pilipović *Pet lanenih džakova*, laneno platno, bitumen, 1994.

realizovao pikturalno-zvučnu instalaciju *Mondrijan - 1994*.

1) dve crne pravougaone monohromne slike (142x181cm) koje referiraju crnom pravougaoniku Mondrianove *Kompozicije II*,

2) Mondrianova *Kompozicija II* je takođe izložena,

3) slike su čeličnim crnim bruniranim pločicama (4 komada) odvojene od zida čime je indeksno naglašen njihov predmetni-doslovni, a ne pikturalno-metaforični, pomak u prostor, i

4) pušten je monotoni elektronskim putem dobijeni zvuk (sintetički zvučni ritam kompjuterski programiran pomoću programa Proteus II).

Na ovaj način izveden umetnički rad je dat u više istovremeno prisutnih registara:

a) interslikovnost - pikturalni, kompozicioni i predmetno-prostorni odnos Mondrianove apsolutne slike i Dimitrijevićeve slike kao predmeta,

b) dekonstrukcija modernističke dogme o autonomiji pikturalnog prostora slike ukazivanjem na sliku kao prostorni objekt, i

c) intermedijjski odnos slike i zvuka (kretanje između fenomena različitog čulnog i konceptualnog dejstva, rad sa slikom na način neokonceptualističkih procedura).

Dimitrijević svoje procedure precizno definiše sledećim propozicijama: "U radu koji sam nazvao MONDRIJAN - 1994 koristio sam se elementima iz Mondrianove ekonomije plastičkih sredstava. Ovoga puta oni su svedeni na jedan elementarni odnos unutar monohromne, crnom bojom slikane, pravougaone površine platna, u kojoj su sadržani skoro svi bitni elementi Mondrianove neoplastičke misli sem boje: monohromna slikana površina, geometrijska forma pravougaonika i odnos horizontale i vertikale koji je u njoj sadržan. Ta crna pravougaona površina predstavlja osnovni plastički element rada. Sam rad jeste jedan mogući referentni model u kontekstu svih razmišljanja o Mondrijanu kome bi svrha bila da, u jednom eksperimentu sa radikalno izmenjenim uslovima, potvrdi mogućnost da se u vremenu neutralizovanja i preispitivanja ne samo svih sistema vrednosti već i same neprikosnovene kategorije smisla ponovo razmislija upravo o jednom sistemu koji je utopijski tragao za oblikom čiste realnosti i harmonije suprotstavljenih sila. Napomena: ako se posmatra razvoj Dimitrijevićevog rada od studentskih dana - može se zapaziti interesovanje za postkubističku formu (portreti) i njihova evolucija ka plošnom geometrizmu. U pitanju su podtekstualne homologije koje njegov odnos prema Mondrianovom delu pokazuju kao ontološki utemeljenu intenciju, a ne kao postmodernu parafrazu.

Aktuelni rad Naskovskog poprima aspekte konceptualne kombinatorike sa tehnološkim modusima prikazivanja i produkovanja fragmentarne naracije. Naskovski lucidno, sa metadistancom, radi sa suočenjima (često i sudarima) ezoteričnih i egzoteričnih aspekata modernizma i postmodernizma. Ezoterično se prikazuje kao egzoterično i obratno. Dok je njegov crtačko-slikarski rad tokom 1991. i 1992. imao odlike preciznog monohromatskog usredsređenja na postmondrijanovsku i postrein-hartovsku zasićenu plohu (metafizika usredsređenosti na plohu i materijalno-optičku punoću plohe), njegov novi rad (1994-95) zadobija odlike entropijskog procesa relativizacije, omekšavanja, erotizacije i para-kôdiranja modernističkih vrednosti. On radi na neekspresivnom i neokonceptualističkom području egzoteričnih kôdiranja znakova i vrednosti u međuprostoru zeva (hijatusa) modernizma i postmodernizma.

Radovima *Crtež I* (foto John Thomson) i *Crtež II* (foto Helmut Newton), oba iz 1994, ideja crteža je premeštena u medijski domen (fotografije), gde vlasi kose i malje dobijaju funkciju kôda-crteža, pri čemu cela konstelacija (na primer, naprava za gledanje u *Crtežu II*) deluje kao opsceni erogeni simulakrum. Simulacije erogenog, fetišističkog i zavodničkog su novi moćni kôdovi retoričkog pojačanja margina modernizma i postmodernizma. U realizaciji *Kompozicija I* (iz serije izložbi *Na iskustvima memorije*, april 1995, rađenoj sa Dobrivojem Krgovićem) ostvarena je arbitrarna situacija suočenja neoplastičkog idealnog dela Pieta Mondrianova *Kompozicija II* sa erotskim sado-mazohističkim kôdovima (korbač, kožni kajševi, štafelaj kao giljotina). Naskovski dovodi arbitarnost poretka umetničkog dela (instalacije) do ekstatičke situacije koja anticipira moguću priповest, ali je ne izriče. Pripovest bez pripovesti. Erotsko kao projekтивna hipoteza. Naskovski se od transcendentnog (usredsređujuće, ezoterično) preorijentiše na erotsko (entropijsko, egzoterično) kôdiranje (fetišiziranje) pogleda. U nastalim arbitarnostima ne treba tražiti biografske ili istorijske motivacije, već upravo aspekte totalizujuće *arbitarnosti* aktuelnog umetnika u odnosu na istorijske efekte (idealizam, građanski status istorijskog umetnika, transcendentne projekte). Indeksní znaci (korbač, kožni kajševi, štafelaj-giljotina) postoje tako što ne nose konkretna (decidirana značenja, slični su označitelju), ali svojom arbitarnom smeštenošću anticipiraju celokupno polje mogućih značenja.

3.2 Transcendentno i slikarstvo

Bavljenje Mondrianom podrazumeva još jedan bitan moment: karakterizaciju transcendentnog u slikarstvu, i formalnije, transcendentne efekte konkretne slike. Ako pratimo evoluciju od mimetičkog ka apstraktnom i zatim, transcendentnog (po Mondrianu njegovo slikarstvo je apstraktno-realno pošto ne prikazuje privid realnosti, već pravu neoplastičku realnost iza privida) tada možemo da izdvojimo sledeće stupnjeve:

- 1) redukcija predstave privida (mimézisa) sveta do kompozicionog postkubističkog apstraktnog prostora slikarstva,
- 2) redukcija prostora na odnos planova (odnos podloge, bojenih površina i prekrivajuće mreže, rastera ili modula),
- 3) redukcija planova koncentracijom na linije (trake mreže), i
- 4) redukcija statike linija ponavljanjem (od ritma do obećanja serijalnosti).

Ovi formalni i materijalni aspekti su tako izvedeni i interpretacijom slikara (slikarskom i diskurzivnom) podržani da površinu pred okom čine nedoslovnom, a to znači transcendentnom i sublimnom. Upravo na to ukazuje i Mondrian:

Univerzalno je plastički izraženo kao apsolutno - u liniji pravošću, u boji ravninom i čistotom, u relaciji uravnoteženjem - ono se u prirodi otkriva jedino kao tendencija ka apsolutnom - ka pravom, ravnom, čistom, uravnoteženom: kroz tenziju forme (linije), ravnine, intenziteta, čistote prirodnih boja i prirodne harmonije. (*Neoplasticizam u slikarstvu*, 1917)

ili

- 1) Plastička sredstva moraju biti ravne ili pravougaone prizme u primarnim bojama (crvena, plava, žuta) i u ne-boji (bela, crna, siva). Prazan prostor u arhitekturi deluje kao ne-boja, a zapremina kao boja.
- 2) Nužna je ekvivalentnost plastičkih sredstava. Nužne su razlike u dimenziji i boji. One nikada ne smeju da imaju istu vrednost. Uravnoteženost uopšteno zahteva veliko područje ne-boje i manja područja boje ili zapremine.
- 3) Dualnost opozicija u plastičkim sredstvima zahteva se i u kompoziciji.
- 4) Konstantna uravnoteženost se postiže relacijama pozicija, a izražena je pravom linijom (granicom plastičkih sredstava) u svojim principijelnim opozicijama.
- 5) Uravnoteženost neutrališe i razara plastička sredstva, a postiže se kroz relacije proporcija u koje se ona smeštaju i koja stvaraju živi ritam. Ovih pet neoplastičkih zakona determinišu čista plastička sredstva i njihovu upotrebu. (1927)

Mondrian je uspostavio homologije između slike i transcendentnog (konceptualnog, mentalnog, uzvišenog, realnog) poretka. Homologije se ukazuju na onim mestima na kojima bi materijalni aspekti slikarstva trebalo da grade simboličke efekte i učinke. Homologije su akumulirane interpretacije koje proizlaze iz slikanja (evolucije slikarskih naddeterminacija) i iz indeksnog autopoetičkog govora (teorije neoplasticizma).

Ako se sa ovog stanovišta posmatraju dela Pilipovića, Dimitrijevića i Naskovskog tada se homologije slike (slike kao pikturalne kompozicione površine) i transcendentnog (onoga što je izvan slike i na šta slika u konceptualnom ili čak meditativnom smislu ukazuje) mogu posmatrati kroz pet stupnjeva:

a) njihove slike nisu izrazi plastičkog poretka sveta, već determinacije pikturalne (ili u terminologiji De Stijla plastičke) površine kao jednog mogućeg stanja sveta (svaka njihova slika jeste jedan mikro-model slikarstva ili njegova interpretativna slikarska estetika),

b) slike svojom dvostrukom indeksacijom reference (nereferencijalne u smislu prikazivanja sveta ili izražavanja stanja duha i referencijalne u smislu prikazivanja i projektovanja mogućeg koncepta i sveta slikarstva) grade mentalne predstave o slikarstvu kao proizvodnji mogućeg sveta slikarstva,

c) kretanjem ka monohromiji ili minimalnom kompozicionom poretku one su ambivalentno uspostavljene kao doslovne površine (što ih povezuje sa estetikom minimalne umetnosti), ali i kao potencijalni indeksi sublimnog (uzvišenost asketizma, redukcionizma, ezoterijskog koje se odriče čulnog, apercepcija umesto percepcije, minimalnost izraza, kontrola gesta, kretanje od egzoteričnog ka ezoteričnom),

d) dolaženje do različitih slučajeva donje granice opstojanja materijalnosti slike (i slikarstva), drugim rečima, konceptualni obrti iz slike (pikturalne plohe) u mogući svet formula i konceptualizacija o slici ili još specifičnije o kombinatorici minimalnog broja materijalnih elemenata građenja, percepcije i razumevanja slike (konceptualni determinizam), i

e) ukazivanje na nestabilno (labilno) područje smrti slikarstva, rađanja slikarstva, dovršenja istorije slikarstva, prelaznog perioda istorijske samorefleksije i započinjanja novog hipotetičnog ciklusa slikarstva kao umetnosti.

LITERATURA:

(a)

- Zoran Naskovski *Crteži*, Galerija Doma omladine, Beograd, 1991-92.
- Zoran Naskovski, Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević *Mondrian 1872-1992*, Savremena Galerija centra za kulturu "Olga Petrov", Pančevo, 1992.
- Ješa Denegri, predgovor katalogu *Mondrian 1872-1992*, Galerija SKC, Beograd, 1992.
- Ješa Denegri, Miloš Arsić, Petar Čuković (pr) *Rane devedesete - jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.
- Nikola Pilipović *Slike*, Galerija Doma omladine, Beograd, 1993.
- Ješa Denegri *Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih* iz Sava Stepanov (pr) *Prvi jugoslovenski likovni bienale mladih*, Konkordija, Vršac, 1994.
- 35. oktobarski salon, Muzej 25. maj, Beograd, 1994.
- Aleksandar Dimitrijević *Mondrian - 1994*, letak, *Na iskustvu memorije*, Narodni muzej, Beograd, 1994.
- Stevan Vuković "Monohromija i fetišizam - Esej o 'Belom oblaku' Zorana Naskovskog", *Projeka(r)t* br. 4, Novi Sad, 1995.
- Miško Šuvaković "Kritika kritike", "Projeka(r)t br. 4", Novi Sad, 1995.
- Nikola Pilipović *Radovi 1994-1995*, Galerija SKC, Beograd, 1995.
- Zoran Naskovski, Dobrovoje Krgović, Jovan Čekić, *Kompozicija I*, letak, *Na iskustvu memorije*, Narodni muzej, Beograd, 1995.
- Aleksandar Dimitrijević, dokumentacija radova.

(b)

- H.G. Gadamer, *Istina i Metoda - Osnovi filozofske hermeneutike*, Veselin Masleša, Sarajevo, 1978.
- *The New Art - The New Life / The Collected Writings of Piet Mondrian*, ed. Harry Holtzman i Martin S. James, Thames and Hudson, London, 1986.
- *De Stijl: 1917-1931 - Visions of Utopia*, Phaidon, Oxford, 1986.
- Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Tomaž Brejc "Modernizam poslije postmodernizma?", *Moment* br. 11/12, Beograd, 1988.
- Miško Šuvaković "Three basic concepts of form - A visual form's analysis after the 'postmodern'" iz *Form in art and aesthetics*, Filozofski Vestnik br. 1, Ljubljana, 1991.
- Yves-Alain Bois, *Painting as Model*, The MIT Press, Cambridge MA, London, 1993.

FORMALIZAM I SKULPTURA DOBRIVOJE KRGOVIĆ

1. UVOD: FORMALIZAM I FORMALIZMI

Skulptorske realizacije Dobrivoja Krgovića su radikalne formalističke produkcije. Njegov formalizam je specifično i autonomno skulptorski rad na opredmećenju sintaktičkih strukturalnih kombinacija materijala (objekata): nema metafizike, ideologije, simbolizma, naracije. Locirani su fragmentarni pojedinačni slučajevi pojavnosti i izgleda objekta kao materijalnog produkta u prostoru. Svaki objekt je svet za sebe, u vitgenštajnovskom i liotarovskom smislu, jezička igra ili životna aktivnost koja se ne može svesti na druge igre ili aktivnosti. U huserlovskom smislu crte mogućeg sveta koje delo realizuje materijalističke su (materijal kao materijal, a ne metafora), formalne (eksplicitno sintaktički generisane i kombinovane, a ne organski stvarane) i estetske (efekti dela nisu samo umetnički učinci, već i estetski učinci lepog, sublimnog, netransparentnog). Ako bi se Krgovićev rad posmatrao sa huserlovskog fenomenološkog gledišta, tada bi on imao odlike *same stvari* (objekta koji se pokazuje svesti posmatranja kao sam objekt i, zatim, kao sama objektnost).

Pojam formalizma se identifikuje sa pojmom modernizma i zato se formalizam tretira kao jedan od suštinskih modernističkih teorijskih i praktično-umetničkih procesa. U globalnom smislu formalizam se zasniva:

- 1) na modernističkom post-kantovskom sistemu uverenja da su područja ljudskog saznanja autonomna područja sa svojim posebnim i karakterističnim zakonima, pravilima i ispoljavanjima,
- 2) na uverenju da su formalni sistemi (područja) analitička, tj. da ne zavise od prikazivanja spoljašnjeg sveta ili zakona prirode i ljudskog iskustva, već od formalnih jezičkih, konceptualnih i logičkih pravila kojima se uređuje i upravlja ljudska spoznaja,
- 3) na uverenju da se ljudska spoznaja i njeni autonomni ili referencijalni modeli mogu izraziti, prikazati, aproksimirati, opisati i objasniti modelima koji su konstruisani na osnovu pravila i hipoteza, a tek zatim pripisani konkretnim fenomenima u svetu.

U estetskom smislu formalni aspekti su oni aspekti umetničkog dela koji su autonomni (nereferencijalni) u odnosu na spoljašnji svet prirode ili kulture. Krgovićev rad je modernistički u onom smislu u kome se govori o modernizmu posle postmodernizma. To znači da on modernističkim intuicijama pristupa sa korektivnom distancom i retoričkim pojačanjem. Korektivna distanca je onaj istorijski pomak koji čini da se modernizam posmatra kao spoljašnja figura formalno sintaktičkih operacija

generisanja i konstruisanja objekta. Krgović je izvan istorije modernizma, a eklektički postmodernizam osamdesetih je za njega tek indeks koji ukazuje na prostor distance (da parafraziramo Paula Wooda: eklektički postmodernizam je poslužio jedino za to da se ponovo otvore teška pitanja modernizma). Krgovićev rad je formalistički zato što se zasniva:

- 1) na modernističkom-kantovskom sistemu uverenja da su područja umetničkog izražavanja autonomna područja sa svojim posebnim i karakterističnim zakonima, pravilima i ispoljavanjima,
- 2) na uverenju da su umetnički sistemi analitički, tj. da ne izražavaju iskustvo ili mentalni poredak, već izvestan konačan poredak koji se može izvesti iz drugih objektnih ili skulpturalnih poredaka, i
- 3) na uverenju da se spoznaja umetnosti i njeni autonomni ili referencijalni modeli mogu izraziti, prikazati, aproksimirati, opisati i objasniti modelima koji su konstruisani na osnovu pravila i hipoteza, drugim rečima, svaki njegov rad jeste istovremeno:

- a) hipoteza umetničkog dela (može biti realizovan na mnogo različitih formalno izvodljivih načina),
- b) njegov model (izgledom delo prikazuje logiku građenja, pojavnosti i izgleda dela) i
- c) realizacija (realizacija je završeni komad, ciljni produkt).

Napomena: formalistička uverenja koja teorijski ekspliciramo kao oznake Krgovićevog rada, ne moraju biti njegovo eksplicitno teorijsko znanje, već prećutno znanje ili familija intuitivnih reakcija i izraza. Imam utisak da njegov rad ima karakteristično modernističko svojstvo da delo prethodi diskursu.

2. KARAKTERIZACIJE

Pozicija Krgovićevog skulptorskog rada može da se posmatra u odnosu na:

- 1) novu skulpturu osamdesetih i devedesetih,
- 2) modernističke koncepcije skulptorskog formalizma, i
- 3) konkretnu beogradsku scenu i njenu istoriju.

Krgovićev rad eksplicitno, generacijski i produkciono, pripada kompleksu nove skulpture osamdesetih i devedesetih godina. U pitanju su sledeće odlike:

- a) skulptura jeste objekt i objekt jeste potencijalna instalacija,
- b) objekt jeste retorička i artifičijelna kolažno-montažna struktura formalnog i mehaničkog poretka materijala (objekata), i
- c) značenja dela ne proizlaze iz nedoslovnih simboličkih vrednosti materijala, elemenata ili strukture, već iz relacije sa skulpturom kao modernističkom tvorevinom (od konstruktivizma preko asamblaža do visoko modernističke i minimalističke skulpture).

Reći da je njegova skulptura objekt znači pokazati da objektno dominira nad skulpturalnim, da je kôd kipa izgubljen, odnosno, da je objekt sam po sebi, bez istorijskih tragova mimezisa figure, kôdiran kao skulptura. Skulpturalno je skup osobina koje treba da poseduje jedan objekt da bi bio likovno skulptorsko umetničko

delo: SKULPTURA. Skulpturalno označava sledeće osobine objekta - razmotrimo ih obzirom na Krgovićev rad:

1) plastično je likovno obrađena (klesana, vajana, livena, otisnuta, slikana) prostorna otvorena ili zatvorena površina - plastično je u njegovom radu redukovano na doslovnu materijalnu transparentnu ili netransparentnu površinu,

2) zapremina (volumen) skulpture je prostor koji plastička površina obuhvata i nagoveštava, ona može biti otvoren, zatvoren, pun i prazan volumen - volumen je ili redukovano (radovi izlagani u Galeriji Doma omladine, 1993) ili upotrebljen kao neutralan aspekt dela (rad *Skulptura od plafona do poda*, 1993),

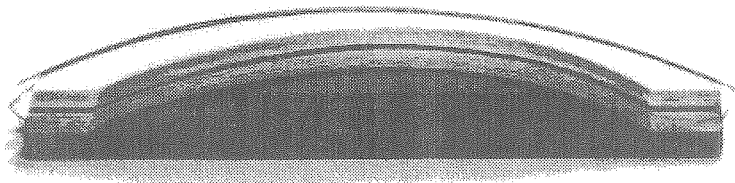
3) virtuelni volumen i virtuelna plastička površina je ostavrenje vidljivog prostora koji je oživljen (učinjen vitalnim) pomoću imaginativnog stvaralačkog čina skulptora - virtuelni aspekti su redukovani do doslovnosti površine, objekta i materijala, u njegovom radu nema virtualizacije materije,

4) masa je količina materije (materijala) koju skulptura kao predmet poseduje i pokazuje - masa je doslovna masa objekta ili materijala,

5) materija je vrsta supstance od koje je skulptura načinjena (drvo, kamen, glina, gips, bronza, poliester, čelik, iverica) - materija je retorički (pre)naglašena kroz mehaničke spojeve različitih i uvek međusobno specifičnih (čistih) materijala; nema superpozicije, vajarskog blata ili alhemije, i

6) prostor - prostor je doslovan, koristi se u rasponu od sredine za raspored objekata do doslovnog efekta smeštanja ili prikazivanja objekta kao prostornog fenomena.

Krgović skulpturalne aspekte transfigurirše (premešta i smešta) do objektnosti, a to znači do doslovne pojavnosti i izgleda trodimenzionalne materijalnosti. Figurabilno, mimetičko, metaforično, virtuelno i vitalno svedeni su na minimum vizuelnih, materijalnih i prostornih svojstava samog objekta kao objekta, ili, na geometriju optike koja ukazuje na doslovne odnose materijala (drvo-olovo-cement, furnir-staklo, parafin-drvo, terakota-čelik). Karakteristično je da su njegovi objekti manjih dimenzija, na primer, sa izložbe u Galeriji Doma omladine (1993), opsega 30 do 100cm. Optički i geometrijski promena njihovog opsega ili registra dimenzija bi ih lako transformisala u instalaciju. Paradoksalno, njegovi objekti sažimaju prostor i anticipiraju ga (obećavaju ga). S druge strane, njegovi objekti nemaju centrirani položaj (simetričnog trodimenzionalnog objekta u središtu vidnog polja ili kipa koji se odnosi prema telu koje je uzor kiparske refleksije), već objekta u promenljivoj vidnom polju asimetričnog poretka, što znači da iniciraju optički (perceptivni)



Bez naziva, drvo, olovo, bojeni cement, 1993.

performans (teatralizuju likovnu recepciju). Drugim rečima, pored doslovnosti objekte karakteriše i optička-teatralnost: kretanje od plošnosti do trodimenzionalnosti i od treće dimenzije do plohe. Kolažno-montažno strukturiranje materijalnih komada (proizvoda ili polu-proizvoda) u konkretni objekt označava kako njihovu indeksiranost kao umetnosti skulpture posle kubizma (moguće ih je porediti sa zamislama i realizacijama konstruktivističkih kontra-reljefa), tako i karakteristični postmoderni postupak mehaničkog artificijelnog spajanja koje odbija ideju organske celine (dijalektičkog, ili gledano iz drugačijeg konteksta, transcendentnog obrta dela u homogeni celinu). Kolažno-montažni artificijelni mehanički spojevi materijala, objekata ili poluproizvoda naglašavaju i retorički ističu estetiku fragmentarnosti (blisku Picassovim, Braqueovim ili Caroovim modernističkim skulptorskim realizacijama).

Njegove realizacije su formalni skulptorski aistorijski *tekstovi* kojim se pozni post-modernizam obraća modernističkoj autonomiji discipline. Autonomija se iskazuje kroz nereferencijalnost, kolažno-montažnu grubost veze različitih elemenata, suptilno izabrane odnose podloge, dimenzije, ugla, vertikale, horizontale, površine, zapremine, odnosa različitih međusobno u asocijativnom smislu nemotivisanih materijala. Formalni skulpturalni, odnosno, objektni odnosi su istovremeno: izvori optičkog efekta i znaci za skulpturalne i objektno tematizacije. Kažemo da su njegovi radovi aistorijski, ne zato što nemaju svoju definisanu istorijsku poziciju, već zato što ne citiraju fragmente ili spojeve iz istorije skulpture. Njegovi radovi kao da u zamrznutom trenutku započinju istoriju skulpture. To svojstvo je veoma modernističko i poznato autorima kao što su Giacometti, Pollock, Newman ili David Smith.

Krgović ima specifičnu poziciju u istoriji savremene srpske, preciznije, beogradske skulpture. Pogledajmo status i prioritete njegovog rada, na primer, u odnosu na skulpture Olge Jevrić i Mrdana Bajića. U pitanju je odnos prema paradigmi visoko modernističke skulpture i prema paradigmi eklektične postmodernističke skulpture.

U odnosu na visoko modernističke skulpture Olge Jevrić, koje realizuju principe autonomne plastičke materije i anticipiraju strukturalni aspekt, Krgović razrađuje strukturalni princip do očigledne kolažno-montažne mehaničke konstrukcije. Za Olgu Jevrić autonomija plastičke materije i strukturalni aspekti su vitalistički izrazi (egzistencijalistička dimenzija), a za Krgovićeve realizacije strukturalni princip je produktivna tautološka formula (analitička dimenzija). Krgović odbacuje plastično kao vitalno i virtuelno. Skulpture Olge Jevrić teže organskoj celovitosti intenzionalne intuicije izvedene kao vitalne i virtuelne plastičke površine. Olga Jevrić ukazuje na transcendencije materije u organsko (uobličenje, kretanje, uravnoteženje). Krgovićevi objekti demonstriraju mehaničku necelovitost formalno kombinovanih intenzionalnih intuicija i njihovog doslovnog materijalnog i tautološkog izvođenja. Dok se njena dela nalaze u nedoslovnoj (metaforičnoj) tenziji preobražaja plastičkog u smisao sa jasnom razlikom i distancom subjekta (stvaralačkog bića) i objekta (koji je uvek pre svega skulptura), Krgovićeve realizacije se nalaze u doslovnosti samog *TU* prisustva objekta (objekta u središtu sveta). Njene skulpture zahtevaju prethodeći kôd subjekta. Njegovi objekti ne zahtevaju prethodeći subjekt kao kôd. Krgovićeve realizacije prekidaju homologiju subjekt-objekt, koja čini bit modernističke estetike skulpture.

Njen rad je stilski determinisan uverenjima stvaralačke misije (individualnog sublimnog izraza), a njegov rad je poststilski determinisan doslovnim učincima objekta (uverenjima o prisutnosti ili datosti objekta u optičkom polju perceptivnog tela).

U odnosu na skulpture Mrđana Bajića, umetnika transavangardne postmodernističke pozicije karakteristične za 'umetnost osamdesetih', Krgovićeve realizacije su asimetrični efekti postistorijskog skulptorskog čina. Odnos moderna-postmoderna nije binarni simetrični par. Dok je rad Olge Jevrić istorijski u smislu modernističke evolucije i intuitivne autokritike pročišćenja skulpturalne forme, radovi Mrđana Bajića i Dobrovoja Krgovića su postistorijski. Ali, njihov međusobni postistorijski status nije identičan. Bajićev rad nastaje posle istorije na taj način što u ikonološkom, likovno oblikovnom i simboličkom smislu istoriju zapadne umetnosti vidi kao depo ili arhiv fragmentarnih artefakata koji mogu biti kao objekti, njihovi mimesisi ili leksije upotrebljeni u stvaranju novog dela koje aktuelnost nadređuje prošlosti (istoriji) i budućnosti (projektu). Za Bajićev eklektički postupak istorija je nešto monumentalno, raslojeno i protivrečno. Bajićev rad nastaje kao citatno kolažna i montažna kompozicija heterogenih fragmenata koji produkuju optičke, simboličke i narativne efekte hipotetičkog simuliranog subjekta (subjekta koji je umnožavanje leksija skulpture u beskrajinom prostoru ogledanja). Krgovićev rad nastaje posle istorije na taj način što u formalno sintaktičkom, materijalnom i semantičkom smislu istoriju zapadne umetnosti vidi kao zatvorenu jezičku igru, nezavisno od koje se mogu zasnivati druge, različite asimetrične jezičke igre. Za Krgovićev rad istorija je tek vremenski sled formalnog povezivanja elemenata. Dok Bajić radi sa likovno-simboličkim efektima, Krgović radi sa formulom koja materijalno-optički prethodi bilo kom drugom kulturološkom efektu (on ostvaruje označiteljski nivo). Dok Bajić izvodi simulacijsko i hipotetičko figurabilno biće skulpture, Krgović razrađuje doslovno i TU prisutno pojavaosti i izgleda objekta. Krgović ne umnožava leksije istorije zapadne skulpture, on transformiše i transfigurise formule na kojima se leksije formalno zasnivaju. I Bajićev i Krgovićev rad se konstituišu na:

1) kolažno-montažnom spoju, ali kod Bajića je on simbolički, a kod Krgovića optički,

2) fragmentu, ali kod Bajića je on narativno ikonografski, a kod Krgovića je on sintaktičko-formalan,

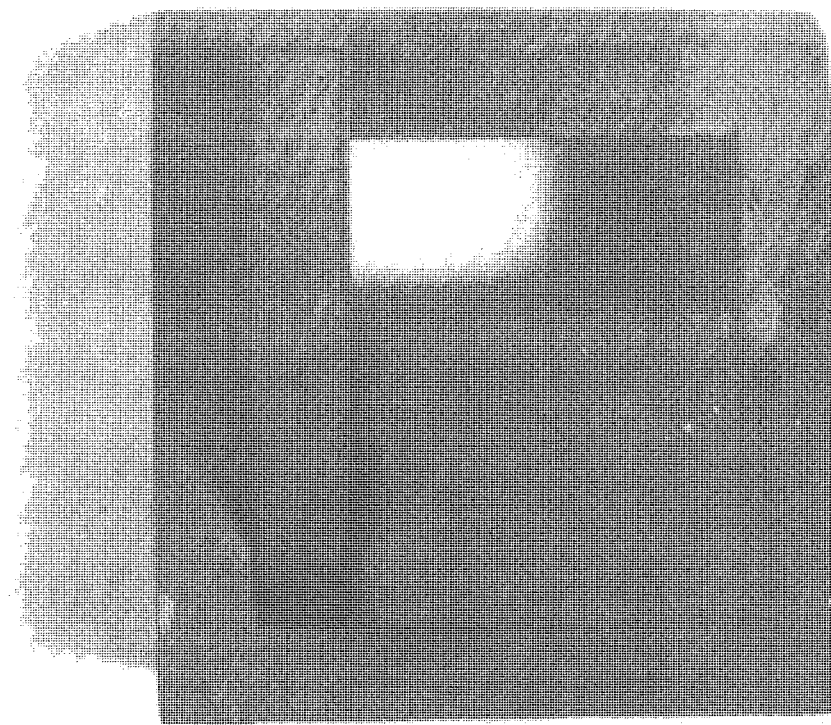
3) materijalu, ali kod Bajića je on metaforičan i virtuelan, što znači nedoslovan (zahteva recepciju u rasponu od viđenja do čitanja), a kod Krgovića doslovan (materijal jeste materijal) i teatralizovan (zahteva optičko-telesni perceptivni performans), i

4) odnosu prema modernizmu, Bajić ludistički i eklektički prevazilazi modernizam kao dostignuti istorijski horizont anticipirajući fantazam simetričnog sveta izvan ili iznad modernizma, a Krgović koriguje modernizam dovodeći ga do ekstatičke i opsesivne pojavnosti koja nije mogla da bude mišljena, viđena i učinjena u istorijskom modernizmu (gradeći asimetrije).

Bajić eklektički kolažno-montažnim simboličkim potezima dovršava ideju projekta, Krgović formalnim kolažno-montažnim mehaničkim procedurama pokazuje nedovršenost (nemogućnost dovršenja) ideje projekta. Bajićev humor referira na megaprojekte (temeljne projekte) civilizacijskog preobražaja (čina), a Krgovićeva

semantička neutralnost i materijalistička doslovnost referiraju na pragmatične projekte za specifičnu i često mikro namenu.

Skulptorski visokomodernistički rad Olge Jevrić se može opisati kao logocentričan (transcendentalno centriran u odnosu na materijalni izraz; analogno smešten centriranosti uma u odnosu na pismo u zapadnoj metafizici). Skulptorski postmodernistički transavangardni rad Mrđana Bajića se može opisati kao antilogocentričan, kao kritika i dekonstrukcija logocentrizma kao ideološke, metafizičke, estetske i umetničke naddeterminacije skulpture. Pozicije Olge Jevrić i Mrđana Bajića grade binarni par suprotnosti (+ & -). Skulptorski rad Dobrovoja Krgovića, okarakterisan terminom *modernizam posle postmodernizma*, asimetričan je i decentriran u odnosu na logocentričnu i u odnosu na antilogocentričnu poziciju. On ne nastaje kao potvrda ili negacija, već kao produkcija razlika i, radikalnije, korekcija razlika primarnih produktivnih formula. Krgovićev rad, paradoksalno, izgleda kao delo koje prethodi i logocentrizmu i antilogocentrizmu. Njegov rad se zato može nazvati označiteljskim, pošto kao da prethodi zamisli i produkciji znaka-skulpture.

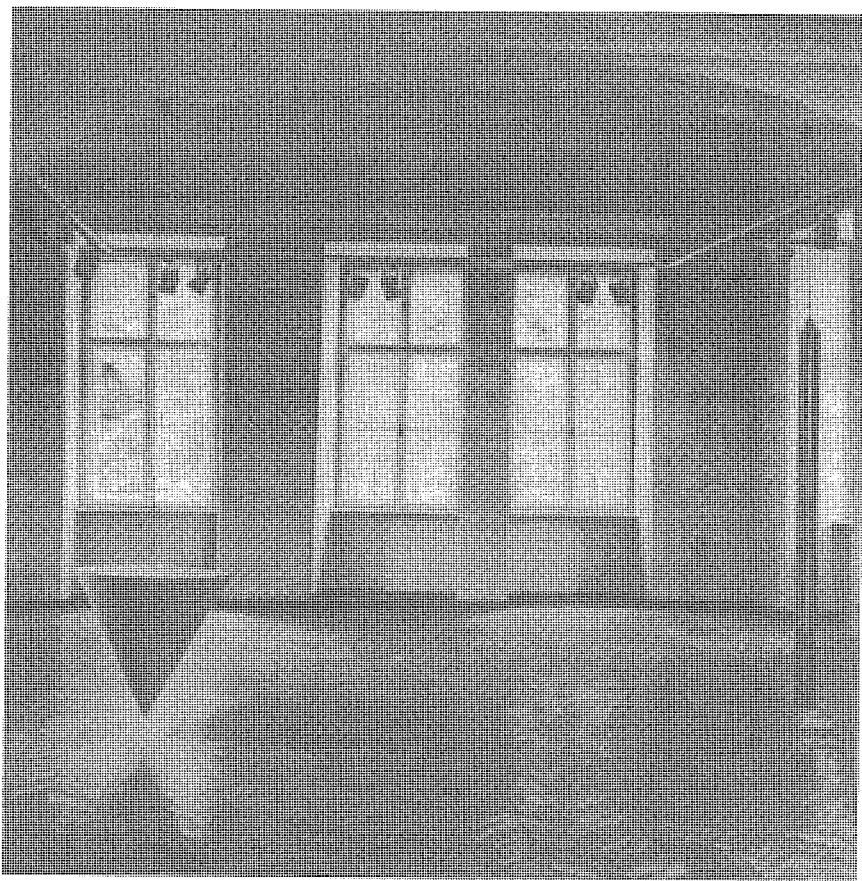


Bez naslova, presovani furniri, staklo, 1993.

3. JEDNO DELO - ISCRPAN OPIS SKULPTURE

Zadržaćemo se na jednom komadu. Delo nazvano *Skulptura od plafona do poda* (1994) jeste najkompleksniji Krgovićev rad. U beogradskoj skulpturi ima izuzetno mesto paradigmatkog dela nove skulpture. U pitanju je skulptura iza granice skulpturalnosti koja se može specificirati i opisati kao mapa formativnih razlika.

Prvo, formalni radikalizam i objektna autonomija su narušene. Šta to znači? Načinjeni su elementi koji imaju mimetički (ikonički podtekst): visak i teg jesu čisti objekti, ali oni pre indeksno referiraju ka ready madeu (mada nisu ready madei, načinjeni su), nego redukovanom skulptorskom poretku materijala ili objekata. Visak i teg paradoksalno sinhrono jesu ikonički znaci, ali i referenca (ono na šta ikonički znaci referiraju). Zatim, oni nisu tu da bi referirali, već da bi bili *TU* prisutni. Oni potvrđuju svoje prisustvo. Objektna autonomija je narušena zato što delo nije formalni skup



Skulptura od plafona do poda, terakota, čelik, 1993.

neimenovanih objekata koji nemaju drugu prirodu (funkciju) do da budu upotrebljeni kao elementi sintaktičke kombinatorike skulptora (takvi su radovi sa izložbe u Galeriji Doma omladine, 1993). Delo izgleda kao da je delo u korespondenciji sa svetom (stanjem sveta, objektima sveta), ali ono to u stvari nije. I dalje je u pitanju formalna igra, ali ne sa predznakovnim (označiteljskim), već sa znakovnim kao objektnim.

Drugo, Krgović izlaže delo koje zadobija izvesne aspekte postminimalne ili procesualne umetnosti. Njegova dela sa izložbe u Galeriji Doma omladine (1993) mogu se aproksimativno opisati kao dela koja su bliska, analogna ili referirajuća ka konstruktivističkim, neokonstruktivističkim ili minimalističkim delima. Ako se ta istorijska analogija razvija tada se delo *Skulptura od plafona do poda* (1994) može porediti sa delima postminimalne i procesualne umetnosti, na primer, sa instalacijama sa ravnotežom (1968) Richarda Seraya ili sa instalacijom sa žiletima, vrpcom i tegovima (1969) Marka Pogačnika.

U pitanju je delo koje u svoju pojavnost, izgled i prisustvo uključuje van-umetničke i ne-skulptorske aspekte kao što je nevidljivo dejstvo gravitacije. Post-minimalni umetnici su materijalnu instalaciju ili tehnološki sistem koristili da bi demonstrirali nevidljive (nevizuelne) sile. Na primer, Pogačnik nije izlagao žilete, vrpce i tegove kao konstelaciju (instalaciju) predmeta, već kao sredstvo da izloži (indeksira, registruje) dejstvo sile gravitacije. Za njega je instalacija bila instrument za registrovanje nevidljive prirodne sile. Naprotiv, Krgović gravitaciju i njen uravnotežujući efekat koristi kao ravnopravni (ili sadejstvujući) aspekt dela (skulpture). Gravitacija je deo skulpture u istoj onoj meri u kojoj su to visak (konus) od terakote, čelični teg (valjak) ili zatezna žica. To znači da vizuelizacija gravitacije nije cilj, već da je vizuelizacija nevidljive sile jedan od skulptorskih, umetničkih i estetskih efekata koji skulptura produkuje. Ovako dato skulptorsko rešenje može da se tumači dvostruko:

a) da se motivi i fenomeni postminimalne umetnosti koriste kao osnova za postmoderne retoričke realizacije dela (postmodernistički preobražaj dematerijalizacije umetničkog dela ili anti-dela u visoko estetski sofisticirano i medijski (materijalno) delo posle moderne), i

b) kao korekcija modernizma, pri čemu korektivni postupak nije usmeren samo ka visokom modernizmu (autonomiji medija), već i ka poznom modernizmu (procesualnoj umetnosti, dematerijalizaciji umetničkog dela).

Ovako izvedeni komad pokreće još tri problema koja referiraju ka modernističkoj skulpturi:

1) problem skulpture kao crteža,

2) problem skulpture koja izgleda kao instalacija, ali svi njeni delovi ostaju fizički povezani, i

3) problem skulpture kao ideje između poda i plafona.

Krgovićeva skulptura stvara optički efekt prostornog crteža. Taj efekt je naglašen povezujućom žicom i pogledom na skulpturu, uslovno rečeno, iz profila. Efekt crteža se naglašava i na fotografijama skulpture. Ideja skulpture kao crteža je jedna od temeljnih grinbergijanskih odrednica modernističke skulpture.

Skulptura izgleda kao instalacija. Drugim rečima, nije u pitanju toliko prezentacija komada kao komada određene zapremine i mase, koliko odnosa komada različitog materijala i oblika u prostoru. Njihov prostorni odnos i, zatim, odnos koji

uključuje i efekte gravitacionog polja je dominantan. S druge strane, to nisu međusobno odvojeni komadi, što znači da i dalje grade jedinstveno skulpturalno telo. Na ovoj karakteristici je vodeći visoko modernistički skulptor Anthony Caro gradio svoje prostorne razvoje (distribucije) skulpture. Na prvi pogled one su postajale instalacije različitih komada, ali postojanje fizičke, makar i minimalne, veze između njih upravo je bio granični indeks koji je čuvao autonomiju skulpture (kao jedne celine). Caro je opsesivno ukazivao na taj minimalni uslov opstojanja skulpture kao tela ili komada. Krgović čini sličnu stvar. On međusobno različite komade kakvi su visak (konus) od terakote i čelični teg (valjak) povezuje žicom gradeći minimalnu materijalnu vezu između dva tela koja po sebi nisu slična, tj. koja su arbitrarno povezana. On ne dozvoljava da nastane instalacija, on čuva status skulpture. To i naslov potvrđuje. S druge strane, za razliku od Caroa kod koga je veza između delova kruta veza, on ostvaruje mehaničku vezu preko kotura anticipirajući kretanje i postizanje ravnoteže. Metaforično govoreći, Caro povezuje međusobno odvojene komade u telo skulpture posredstvom veze koja je arhitektonska (statična), a Krgović posredstvom veze koja je mehanička ili mašinska (potencijalno dinamična) - stabilnost (ravnoteža) njegovog rada nije posledica prirodnog stanja nepokretnih komada, već postignute mehaničke ravnoteže (urnoteženja).

U američkoj minimalističkoj skulpturi se, često, o velikim komadima koji su spajali pod i plafon govorilo kao o idejama između poda i plafona. Minimalistička skulptura je vodila od skulpturalnog ka konceptualnom. Materijalni prostorni poredak je tretiran kao indeks ideje. Krgovićeva *Skulptura od plafona do poda* je neosporno realizacija koncepta. Analogno Sol Le Wittovim rečima ona se može percipirati ili doživeti, a da se i ne vidi. Međutim, ona je realizovana da se vidi i da se posmatrač uvede u teatralizovan čin recepcije. Od koncepta (ideje) prešlo se na materijalno prostornu konstelaciju. Skulptura je istovremeno (paralelno) i skulptura između plafona i poda i ideja između poda i plafona. Metaforično govoreći pred nama je ideja u gravitacionom polju.

LITERATURA:

- (a)
- Biljana Tomić (pr) *Dessins et sculptures de petit format - Srđan Apostolović, Zdravko Joksimović, Dobrivoje Krgović, Dušan Petrović*, Galerija SKCa Beograd, Strasbourg, 1990.
 - Natalija Jakasović "Dobrivoje Krgović", *Moment* br. 20, Beograd, 1990.
 - Dobrivoje Krgović *Skulpture*, katalog, Galerija Doma omladine, Beograd, 1993.
 - Ješa Denegri, Miloš Arsić, Petar Čuković (pr) *Rane devedesete - jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.
 - Sava Stepanov (pr) *Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih*, Konkordija, Vršac, 1994.
 - *35 oktobarski salon*, Muzej 25. Maj, Beograd, 1994.
- (b)
- Clement Greenberg "The New Sculpture" iz *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1965.
 - Michael Fried "Art and Objecthood" iz Gregory Battcock (pr) *Minimal Art - A Critical Anthology*, E.P.Dutton Paerback, New York, 1968.
 - Rosalind E. Krauss *Passages in Modern Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1977.
 - Ješa Denegri (pr) *Olga Jevrić - Retrospektivna izložba 1948-1981*, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 1981.
 - William Tucker *The Language of Sculpture*, Thames and Hudson, London, 1985.
 - Tomaž Brejc "O kiparstvu" i Rosalind E. Krauss "Kiparstvo u proširenom polju" iz Nataša Jovičić, Goran Tomčić (pr) *Suvremeno slovensko kiparstvo* (temat), Quorum br. 5, Zagreb, 1989.

FORMALIZAM I ZAVOĐENJE SRĐAN APOSTOLOVIĆ

0. UVOD

Skulptorski rad Srđana Apostolovića je određen aspektima formalističkog rešavanja skulptorskog objekta i aspektima fatalnog zavođenja objekta i pogleda u igri premeštanja izgleda i smisla. On je započeo raspravu skulpture u drugoj polovini osamdesetih godina u likovnoj radionici Galerije SKC. Nastupio je sa neformalnom skupinom skulptora koju su činili Dobrivoje Krgović, Dušan Petrović, Dragan Joksimović. Njihov skulptorski eksperiment nastaje na velikom talasu britanske nove skulpture, pri čemu se razvijaju i izvesne specifičnosti karakteristične za beogradsku scenu. U relaciji sa internacionalizacijom britanske nove skulpture njihovi polazni momenti su:

- 1) usmerenja na skulpturu (na objekt, a ne na instalaciju),
- 2) rad na konstitutivnim (konceptualnim, fenomenološkim, medijskim) aspektima visoko modernističke skulpture zasnovane na autonomiji aikoničkog objekta,
- 3) zasnivanje formalnih postupaka građenja skulpture (objekta) kao kolaža, montaže, asamblaža ili konstrukcije,
- 4) uvođenje simboličkih, narativnih i alegorijskih skulptorskih elemenata u formalna plastična (objektna) rešenja,
- 5) egzaktnost, perfekcionizam ručne obrade, konzistentnost formalnog komponovanja, primarne i čiste skulpturalne (objektno) forme, i
- 6) uvođenje dizajnerskih procedura, naspram koncepta vajanja, klesanja ili livenja, u skulptorsko oblikovanje i rekonstituisanje skulptorskog objekta kao projektovane konfiguracije.

Izvedeni objekti (podni, zidni ili prostorni) su komadi koji istorijski referiraju na kubističku tradiciju i njene modernističke evolucije. Prisustvo simboličkih, narativnih i alegorijskih skulptorskih elemenata je indeksno, to znači da se ukazuje na nešto drugo do na samu pojavnost i izgled komada. Drugim rečima, anegdotski elementi akumuliraju izvesnu pomešanu atmosferu, atmosferu očekivanja. Istovremeno, anegdotski elementi su i intencionalna opozicija formalnoj egzaktnosti izvedbe objekta. Oni čine da se njihovi komadi, pre svega, Apostolovićeve realizacije, prepoznaju (doživljavaju) kao tragovi imaginarnog objektnog sveta. Zato se njegov rad može nazvati dekonstrukcijom metafizike objekta (proizvoda umetnosti skulpture), pošto se objekt ukazuje kao neuzglobljeni ili premešteni trag nekog

potencijalnog sveta. Zamisao dekonstrukcije je bitna. Nova skulptura u formalnoj ogoljenosti izlaže pogledu uma konstrukcijske pretpostavke i metafizički raskol modernizma i postmodernizma. Skulptura se ukazuje kao materijalni i optički sintaktički tekst tragova koji reprezentuju metafizičke intencije autonomije modernizma i metafizičke intencije eklektičnog pripovedanja postmodernizma.

U odnosu na konkretnu beogradsku umetničku (skulptorsku) scenu rad novih skulptora je dvostruko određen:

a) kao kontratransfer (ili reakcija) modernizma u odnosu na eklektični slikarski i skulptorski postmodernizam ranih osamdesetih, i

b) kao postmodernistički okret (zavrtnja) koji intencije premešta sa marginalnih tematizacija antimodernizma (predmodernizma, marginalnih modernizama) na visoki modernizam i time ispunjava traumatično mesto beogradskog nedosegnutog visokog modernizma.

Tokom pedesetih i šezdesetih godina retki su u Beogradu bili primeri koji su mogli da se odrede kao produkcija visokog modernizma: Olga Jevrić, Radomir Damjan. Njihovi dosezi su pre bili ekscesi nego paradigmatički primeri u moru umereno modernističkih produkcija. U pitanju je dramatična traumatska istina o srpskom modernizmu - o nedostatsku potpune i prave modernosti. Tek nakon neoavangardnih, konceptualističkih i postmodernističkih eksperimenata, analiza, ekscesa i devijacija stvorena je situacija zaokret ka modernizmu. Pri tome, nije reč o iskrenom povratku modernizmu, ali ni o ciničkom, parodijskom i eklektičnom simuliranju modernizma, već o pokretanju modernističkih temeljnih pitanja (formalnih i ontoloških pitanja, formula i shema) u trenutku kada je talas eklektičnog postmodernizma bio na izdisaju i kada je nova britanska skulptura postajala internacionalni jezik, ali i radikalni iskorak u formu. Kod beogradskih novih skulptora se prepoznaje karakteristična trostrukost:

- 1) dug eklektičnom postmodernizmu izražen kroz anegdotske elemente,
- 2) interesovanje i duboka veza sa internacionalnim postmodernističkim neekspresionizmima izražena kroz ideju dizajna objekta (dizajniranog objekta), i
- 3) modernistički fantazam realizovan kroz autonomiju (zatvorenost) objekta, formalistička rešenja, visoki (ezoterični) estetizam i fetišizaciju savršenog zanatskog ručnog rada.

1. FORMALIZAM I FORMALIZMI

Apostolovićev rad je formalistička produkcija. On nastaje kao doslovna formalistička procedura i kao intelektualni horizont realizacije objekta. Na samom početku razmotrićemo intelektualne okvire i dosege formalizma!

Formalizam je naučna, filozofska, umetnička i estetička koncepcija zasnovana na stavu da je zadatak teorije istraživanje forme (oblika), odnosno da je zadatak umetnosti proizvodnja formalnih (nereferencijalnih) i autonomnih formi ili struktura. Kada se razmotri neobična sudbina formalizama u XX veku od slikarstva i skulpture preko muzike, mode i arhitekture do teorijskih disciplina, zapaža se da je formalizam jedan od najuticajnijih teorijskih pravaca u XX veku. Kao širi duhovni, saznavni, teorijski i kulturni fenomen formalizam predstavlja duh vremena moderne epohe i ima

isti značaj, konstatuje Foucault, koji su imali romantizam i pozitivizam za opštu kulturu XIX veka. Pojam formalizma se identifikuje sa pojmom modernizma i zato se formalizam tretira kao jedan od suštinskih modernističkih teorijskih procesa. U globalnom smislu formalizam se zasniva na:

a) modernističkom post-kantovskom sistemu uverenja da su područja ljudskog saznanja autonomna područja sa svojim posebnim i karakterističnim zakonima, pravilima i ispoljavanjima,

b) da su formalni sistemi (područja) analitička, tj. da ne zavise od prikazivanja spoljašnjeg sveta ili zakona prirode i ljudskog iskustva, već od formalnih jezičkih, konceptualnih i logičkih pravila kojima se uređuje i upravlja ljudska spoznaja i institucije spoznajnog rada (teorija, filozofija, nauka), i

c) da se ljudska spoznaja i njeni autonomni ili referencijalni modeli mogu prikazati, aproksimirati, opisati i objasniti modelima koji su konstruisani na osnovu pravila i hipoteza, a tek zatim pripisani konkretnim fenomenima u svetu.

Formalizam za umetnost predstavlja istovremeno i teoriju umetnosti i konkretnu poetiku ili duhovno okruženje u kome umetnost nastaje.

Formalistička misao sa stanovišta estetike i teorije umetnosti može se prikazati kroz sledeće škole:

1) estetički formalizam likovnih umetnosti Konrada Fiedlera i Adolfa Hildebrandta nastao krajem XIX veka zasnovan na istraživanju pojma i pojavnosti autonomne likovne forme,

2) estetički likovni formalizam britanskih teoretičara umetnosti Cliva Bella i Rogera Frya prvih decenija XX veka usmeren na stvaranje modernog pojma autonomne likovne forme (specifične likovne forme),

3) ruski formalizam (1915-1928) zasnovan kao književna teorija (Boris Ejhenbaum, Viktor Šklovski, Roman Jakobson, Jurij Tinjanov), ali uspešno primenjivan i na likovne umetnosti, film i pozorište - po rečima teoretičara Borisa Ejhenbauma formalizam je ustanovio nov pojam forme (jezičke forme) koji je zatim primenjen na analizu postupaka stvaranja umetničkog dela i njegovog funkcionisanja u svetu i kulturi,

4) direktne ili indirektne anticipacije i primene ruskog formalizma na teoriju likovnih umetnosti - postsimbolička teorija umetnosti Nikolaja Kulbina, teorija kompozicije, površine, kompozicije u kubizmu Davida Burljuka, teorija boja Mihajla Matjušina i teorija dodatnog elementa (karakterističnog znaka slikarskog stila) Kazimira Maljeviča,

5) formalna istraživanja likovnog u evropskim avangardama između dva rata - teorija forme, kompozicije, progresija i likovnog prikazivanja zasnovana na Bauhausu (Vasilije Kandinski, Paul Klee, Laszlo Moholy Nagy, Johannes Itten, Joseph Albers),

6) američka semiotička post-pirsovska estetika Charlesa Morrisa i Susan Langer (kraj tridesetih, sredina pedesetih godina) zasnovana na pojmu znaka i umetničkog dela kao odnosa znakova u prikazivanju estetske vrednosti,

7) američka formalistička estetika slikarstva Clementa Greenberga (od kasnih četrdesetih do sredine šezdesetih godina) zasnovana na pojmu autonomije slike i slikarstva, odnosno, traganju za osnovnim aspektima slikarstva koje ono ne deli sa drugim umetničkim disciplinama,

8) formalističko slikarstvo i skulptura se razvijaju u okviru umetničkih pokreta kao što su slikarstvo bojenog polja, postslikarska apstrakcija, slikarstvo tvrde ivice i minimalna umetnost tokom šezdesetih godina primenjujući ili kritikujući Greenbergovu formalističku estetiku,

9) evropska formalistička estetička misao posle ruskog formalizma u rasponu od praškog lingvističkog kruga i češke semiotike do francuskog strukturalizma,

10) francuski strukturalizam je utemeljen na teoriji ruskog formalizma, strukturalnoj sosirovskoj lingvistici, kritici fenomenoloških analiza i rasprava, kao i formalnom sinhronijskom izučavanju etnoloških, psihoanalitičkih i lingvističkih sistema kroz razvoj semiotike i semiologije (Clude Levi Strauss, Jacques Lacan, Roland Barthes),

11) paralelno francuskom strukturalizmu tokom pedesetih i šezdesetih godina nastaje niz teorijskih formalističkih i strukturalističkih škola kao što su semiotička teorija škole u Tartuu (Jurij Lotman, Boris Uspenski) i teorija informacija i informacijska estetika (Umberto Eco, Abraham Moles, Max Bense),

12) primenama semiotičke teorije i informacijske estetike nastaju vizuelna istraživanja oblikovanja predmeta, prostora, pokreta i optičkih fenomena u neokonstruktivizmu, novim tendencijama, kinetičkoj, kompjuterskoj i kibernetskoj umetnosti,

13) lingvističko semiotičkim formalizmom se naziva skup semiotičkih, semioloških, informacijskih i kibernetičkih teorija, kao i logičke, sintaktičke i semantičke analize zasnovane u analitičkoj filozofiji jezika i estetici,

14) primene lingvističko semiotičkih formalnih istraživanja na pojam jezika i paradigme umetnosti su izvedene u postminimalnoj, konceptualnoj i semio umetnosti krajem šezdesetih i sedamdesetih godina, ali u tim pokretima je sprovedena i radikalna kritika likovne formalističke estetike od Fiedlera preko Bella do Greenberga,

15) formalističkim radom se mogu nazvati i različite istraživačke i stvaralačke prakse u umetnosti koje nisu striktno vezane za formalističku teoriju: geometrijska apstrakcija posle Drugog svetskog rata, sistemsko slikarstvo, fundamentalno slikarstvo, analitičko slikarstvo, nova britanska skulptura, neo geo umetnost i postformalizam pojava kao što su modernizam posle postmodernizma.

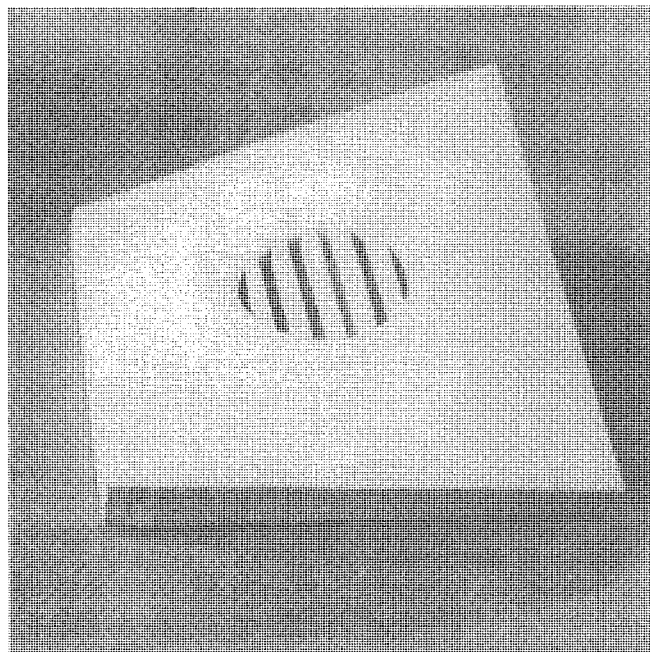
Apostolovićev formalizam je skulptorski formalizam zasnovan na arbitrarnom izboru elemenata koji se na osnovu prećutne skulptorske intencije (pretpostavke) povezuju u nereferencijalnu aikoniku objektnu strukturu. Njegov formalizam je estetski formalizam, zato se može povezati sa grinbergijanskim teorijama skulpture. U pitanju je estetski formalizam zato što efekti koje delo (skulptorski objekt) proizvodi nisu epistemološki, bihevioralni ili čisto optički efekti, već efekti koji su kodirani u estetičkim teorijama (lepo, ali i poremećaj u okviru lepog; dobra forma, ali i poremećaj u okviru dobre forme). Drugim rečima, njegovi objekti materijalnim, objektnim, prostornim i optičkim efektima pojavnosti i izgleda anticipiraju i iniciraju estetski doživljaj samog (autonomnog) objekta kao objekta. Optičko je, u Apostolovićevim realizacijama, funkcija objekta. Njegov rad ima odlike i post-formalističkog delanja, ne u smislu da on odbacuje formalizam (prevazilazi ga) ili da zasniva kritiku formalizma kao procedure, poetike, teorije ili intelektualnog horizonta, već da su u njegove formalističke procedure uključene postmodernističke

strategije nekonzistentnosti, ne-celog, zavodenja, ekstatičke percepcije, buđenja želje, poigravanja sa granicom smislenog i besmislenog ili značenjskog i bez-značenjskog. On je umetnik koji iz elaborirane postmodernističke svesti (samosvesti) o arbitrarnosti znaka i objekta (označitelja i označenog) izvodi formalna pravila za konstruisanje objekata, bez ambicije da ih u duhu humanističke tradicije transcendiraju i prošire (po važnosti i primenjivosti) do zakona. Njegova pravila su pravila (sistemi ili familije pravila) koje se razlikuju od objekta do objekta, od slučaja do slučaja, od pogleda do pogleda.

2. FORMALIZMI I ZAVODENJE

Zadržaćemo se na Apostolovićevim skulpturama izlaganim na samostalnoj izložbi u Salonu Muzeja Savremene umetnosti u Beogradu 1993. godine.

Formalizam je artificijelno umetnosti. Zavodenje je artificijelno sveta. Formalizam i zavodenje kao prepleti svetlosti i tame, dobra i zla, racionalnog i iracionalnog, konkretnog i fantazmatskog, umetnosti i sveta određuju Apostolovićev rad. On započinje kao onaj (subjekt, umetnik) koji savlađuje materijal (materiju, telo objekta) da bi u razrađenim verzijama bio taj koga materijal (materija, telo objekta) nudi u igri pogleda. Njegov formalizam objektu oduzima realnu referencu (simbolizam



Dezinformator, drvo, 1993.

ukazivanja), ali i konkretnu težinu prisustva. Iz poremećaja jednostavnih formalnih kombinacija nastaje zavodenje. Jedan nedostatak (nedostatak simboličke reference) pomera ceo sistem objekata na scenu zavodenja - konkretni objekti postoje kao imaginarni efekti, mada ne znamo kako, zašto i čemu. Imaginarni efekt se vraća formalnoj kombinatorici pravila formacije (odnosa) i pravila transformacije (promene odnosa). Kada se formalizam dovede do granice, kada se pojača do maksimuma odsutnih simboličkih referenci, on postaje ništa drugo do strategija zavodenja u kojoj se oko i telo podvrgavaju logici koja nikada ne može biti doživljena kao logika. To što se formalizam više ne doživljava kao logika (racionalni konsenzus) jeste zavodenje. Zavodenje stvara privid odsustva logike. Zavodenje je privid fatalne privlačnosti objekta.

1.

Prazan pogled (papir, gvožđe)

Ne verujemo više da istina ostaje istina kada joj se skine veo.

Prazno se pokazuje kao prazno.

Ekran nije ekran, trag pogleda ukazuje na odsustvo ekranske slike.

Objekt je potvrda traga pogleda.

Pogled je prazan.

Isprazniti pogled.

Ispražnjenost.

2.

Dezinformator (drvo)

Zavesti znači umreti kao stvarnost i proizvesti se kao opsena.

Topologija površine oduzima konkretnost površini.

Topologija je hipoteza koja plastičku (prostornu površinu) svodi na trenutak.

Poremećaj u formalnom poretku je okidač zavodenja.

Opscenost objekta je u njegovoj bezrazložnoj prisutnosti.

Opscesnost objekta je u usredsređenosti na objekt, na objekt kao detalj sveta.

3.

Osigurač (papir, guma, gvožđe)

Ne postoji vreme zavodenja, niti vreme za zavodenje, ali postoji nužnost ritma u kojem se ono odvija.

Vreme postoji samo kao formalni poredak.

Vreme se najavljuje kao formalni poredak.

Vreme kao formalni poredak uvek je nametnuto (osigurano)

spolja vremenu.

Opscenost je samo jedan jedini detalj u trenutku vremena.

Apostolović razrađuje detalje.

Celina je podređena detalju, celina je postavljena kao detalj.

Nedoslovnost *komada* je tek izazov da se oseti vreme, ali

tada nema zavodenja.

Zavodenje celine detaljom.

Detalj kao sonda zavodenja.
Fetišizirani detalj.

4.

Super, Kvatro, Ekstra, De Luks, Turbo (guma, gvožđe)

Iscrpan opis nema smisla.

Asocijacije su različite - veoma grubo: od avionskog dela do erotskog fetiša.

Asocijacije.

Postoji topološki detalj (zakrivljenost površine) koja podseća,
ali privid je privid.

U tome je imoralnost igre! Obećanje koje neće biti ispunjeno.

Imoralnost proizlazi iz odsustva kriterijuma Realnog.

Detalj je artifičijelan i arbitran.

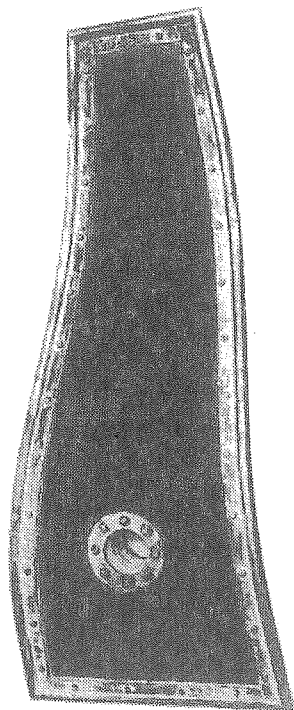
Detalj je opscen.

Naslov komada je smetnja, ali on je i istina komada.

Da bi zavodio komad mora da se liši svog naslova.

Staviti u zagrade naslov formalna je operacija.

Formalizam nas (oko posmatrača) oslobađa obaveze Realnog.



Super, kvatro, ekstra, de luks, turbo, guma i gvožđe, 1993.

Formalizam nas (oko koje posmatra) čini spremnim za
zavodenje.
Formalizam, staviti u zagrade, zavodenje, imoralizam, detalj
objekta.

5.

Korektor (drvo)

Odlučiti se za primarne procese, još uvek je samo efekat
sekundarnih procesa.

Na izložbi su detalji, ne vidimo efekte celine.

Kao da i nema efekata celine.

Formalizam je sredstvo (obličije, figura, ponuda, igra) kojim
postmodernizam zavodi modernizam.

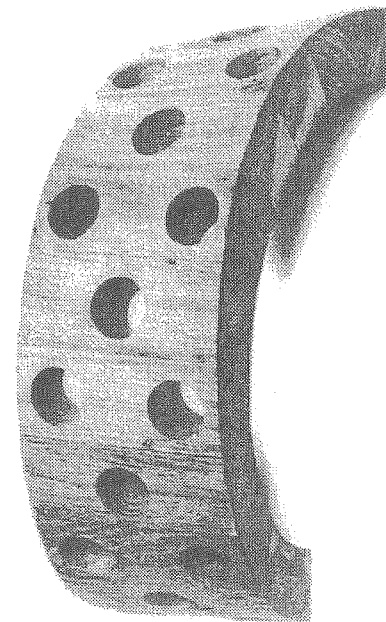
Zavodenje modernizma postmodernizmom je smrtonosno odvratanje
(otpor) koje samo jedan objekt (jedan detalj) u
trenutku izvodi za celinu koja se ne može sagledati.

Da li će postmodernizam proždrti modernizam?

Kanibalizam postmodernizma,
ili još jedna zamka koju modernizam postavlja njemu
(postmodernizmu)?

Da li će modernizam potrošiti još jednu žrtvenu figuru u igri
zavodenja postmodernizma?

Da li je modernizmu potrebno zavodenje postmodernizma?



Neprelazan, drvo, 1993.

Da li mu je potrebna sveža krv, sveže meso?

Puštajući postmodernizam da ga proždere, modernizam produžava
(reprodukuje) svoje anomalije, drame,
šumove, dogme, vizije, padove i uspone.

6.

Neprelazan (drvo)

Artificijelno.

Potpuno artificijelno.

Kao ljuštura nestalog tela.

Kao pero svadbenog plesa.

Kao proteza tela.

Kao interfejs kiborga.

Kao ostaci mašina iz prošlog veka.

Arheologija objekata.

Arheologija artefakata.

Detalji nadvladavaju celinu.

Želja se racionalizuje.

Racionalno postaje pre-programirano i rasipa se na vetru.

Objekt je uvek spoljašnji.

Pogled prolazi kroz otvor.

Pogled je usmeren ka Drugom.

Arheologija artificijelnog.

Zavođenje arheologije!

7.

Razmeštaj (staklo, drvo, gvožđe, štampa)

Jedino ritualno ukida smisao.

Jedino ritualno pojedinačnost (ne celo) zavođenja čini

univerzalnim.

Jedino ritualno prikazuje zavođenje kao vrednost.

Zavođenje izmiče racionalnosti ekonomije, mada je ekonomija

zasnovana na zavođenju.

Asimetrija stakla, drveta, gvožđa i štampe je asimetrija

formalnih operacija.

Asimetrija zavođenja i ekonomije konstruisanja.

Ali, oko da bi bilo ono koje gleda ono što je dato pogledu

mora da dopusti da bude zavedeno.

Instanca dopuštanja, koja postoji između Deaconovih komada i

Apostolovićevog objekta je instanca pogleda koji

se vraća zavođenju kroz ritualno davanje

opšteg pojedinačnom.

Konratransfer koji se uspostavlja između Deacona i

Apostolovića je pokretanje

realnosti nesvesnog.

Umetnost postoji samo kroz umetnost, nema originalnosti, već
zavođenje koje je spremno na produkciju
artificijelne situacije
konratransfera.

Zato formalizam i jeste suština umetnosti, jer umetnost samo
postoji kroz umetnost - pokretanje zavođenja jeste
formalna kombinatorika razigranog oka.

Zavođenje, formalizam i konratransfer kao pokretanje
nesvesnog su splet
okolnosti
koji upravlja umetnošću
(umetnikom).

8.

/(staklo, guma, fotografija)

Opređenje za pravilo oslobađa vas zakona.

Razlika pravila i zakona.

I formalizam i zavođenje ne potpadaju pod zakon.

Zavođenje i formalizam u svojoj biti imaju nešto od pravila.

Pravilo nastaje koncenzusom.

Zavođenje je odnos nastao prividom koncenzusa.

Formalizam je produkcija odnosa zasnovana na koncenzusu.

Formalizam je metafizika arbitrarnosti.

Tek pravo na koncenzus potvrđuje univerzalnost arbitrarnosti.

Fotografija kao skulptura, kao deo skulpture je dovoljna
nekonzistentnost, da se inicira želja.

Želja objekta za odsutnim objektom.

Odsutnost objekta je naglašena fotografijom.

Kako eliminisati dejstvo (opseg efekata) zakona?

9.

Promenjen pogled (drvo, plastika, staklo, magnet)

Zavođenje i proizvodnja.

Zavođenje pogleda.

Proizvodnja pogleda kao objekta.

Zavođenje objekta.

Objekt je mrtav.

Smrtnost objekta je priroda objekta.

Objekti se ne reprodukuju.

Zavođenje.

Objekt kao metafora za pogled prividno je živ.

Objekt je u situaciji zavođenja.

Situacija zavođenja je situacija pogleda.

Kao da nam očiglednost tautologije izmiče.

Zavođenje je u izmicanju.

Lacan je upozorio *Nema seksualnog odnosa!*

Krug kulture i krug prirode se ne poklapaju.
 Tautologija izmiče.
 Objektima se reprodukuje zavodenje pogleda.
 Nema jednostavnih situacija, mada naglašena elegancija objekta
 stvara privid jednostavnosti.

10.+11.

/(drvo, guma, staklo) & /(drvo, guma, staklo)

Metafora zida.

Metonimija prozora.

Nedoslovno propuštanje pogleda: --- kroz ---

Doslovan odnos drveta, gume, stakla.

Doslovan odnos koliko pogleda toliko i tela.

Odvojenost tela od objekta.

Moć pogleda da dosegne iza kroz...

Upravo to je formalna mehanika zavodenja.

Znati da si viđen iako ne možeš biti *TU* prisutan.

Mehanika zavodenja je formalna, veoma optička i,
 svakako, nedoslovna.

Ima nečeg bezličnog u postupku zavodenja.

Komadi su bez subjekta, barijera bez subjekta.

Zavodenje postoji bez subjekta.

Sve se odigralo između pogleda, tela i objekta pre nego
 što su pogled, telo i objekat izrazili
 hipotezu subjekta.

Zavodenje, kao i formalizam, su procedure prazne od
 subjekta.

Subjekt je tek naša hipoteza koju, kasnije u sećanjima,
 pripisujemo pogledu.

LITERATURA:

- G. Morpurgo-Taljabue, *Savremena estetika - pregled*, Nolit, Beograd, 1968.
- Aleš Erjavec (pr), *Formalizem - Formalism - Das Formalismus I, II*, Slovensko društvo za Estetiko, Ljubljana, 1992.
- Srđan Apostolović, katalog, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1993.
- Miško Šuvaković, *Oko Formalizma - postformalizmi*, rukopis, 1993.
- Žan Bodrijar *O zavodenju*, Oktoih, Podgorica, 1994.

SCENA ZA ZNAK INSTALACIJE, ORNAMENTI I KONCEPTI MIRJANE ĐORĐEVIĆ

1. KA STRUKTURI RADA - SMISAO I ZNAČENJA

1.1. Definicije / ornament, ambijent, scena, znak i označitelj

Predmet se transformiše u instalaciju (raspored, strukturu) predmeta u prostoru. Prostor postaje ambijent (okružje, sredina) koji obuhvata svetlost za pogled. Ambijenti Mirjane Đorđević nastaju u suočenju (ne sintezi, već razlici koja nastaje iz suočenja) poretka predmeta, svetlosti i potencijalnog tela koje ulazi u prostor (perceptor). Svaki stupanj transformacije od predmeta do instalacije i ambijenta vođen je otvorenim i nestabilnim znakom sa polivalentnim rasutim (kao sećanje) indeksnim značenjima. Znak je opsesivno ishodište radova Mirjane Đorđević, ali i fantazmatska nepostojanost, trag (označitelj) koji više nagoveštava nego što govori (pokazuje, prikazuje) o prisutnosti, odsutnosti i raskolima jezika (istoriji, civilizaciji, subjektivnosti, simbolu, slikarstvu i skulpturi). Primarne i doslovne materijalne predmetno prostorne strukture pružaju otpor (kontratransfer) naraciji, metafori i alegoriji. Njeni radovi su prag znaka, a time i prag jezika.

Znakovi se strukturiraju, a strukture znakova postaju ornamenti. Umetnici je poznata kontradikcija o predmodernističkoj dekorativnosti ornamenta i o modernističkoj negaciji dekorativne ispraznosti ornamenta. Njen ornament (ornament devedesetih) sinhrono je:

- 1) daleki (semantički) trag dekorativnosti predmodernističkog ornamenta,
- 2) modernistički iskorak u konceptualni, mentalni i strukturalni rad sa repetitivnim modula, može se reći da su serije i paterni svojim konceptualnim poretkom istisli ornament, i
- 3) postmodernističko (semantičko) produkovanje mogućeg podteksta i indeksa kroz ukazivanje na arhetipske paterne koji proizvode značenja (simboličku energiju) u istoriji civilizacija (kosmogonijski ornament na Istoku, dekorativni čisti ornament na Zapadu, tajanstveni ornament Južne Amerike).

Ambijenti su materijalni oslonac (označitelj) koji konkretna beseda sveta (svetlosti, prostora, predmeta) uzajmlje jeziku umetnosti i zato po svojoj prirodi uvek anticipiraju primarni simbolički smisao razotkrivajući njegove kontemplativne (semantičke, konceptualne, mentalne) namere. Semantički nivo radova Mirjane

Đorđević je potencijalno (nagovešteno) značenje simboličkog poretka (predmetne, prostorne i jezičke igre znaka). Jezička igra je potencijalni jezik i delatnost kojom je protkan, a to znači uvek životna igra *transformacije prelaženja* značenja. Konceptualni nivo rada je splet okolnosti koje povezuju projekt (zamisao i nacrt rada) sa postupkom realizacije (industrijska realizacija po projektu) i situacijama (performansima) recepcije. Konceptualni nivo omogućava naše znanje o ambijentu kao dovršenom umetničkom delu (TU pred okom). Mentalni nivo rada je čudesni učinak predmetno-prostornog sveta (strukture instalacije i ambijenta) na prostor mentalnih reprezentacija (slika, pojmova i fantazija). Mentalno je posledica ambijentalnog efekta koji kroz konceptualno razumevanje postaje znanje (mentalna slika, imaginarno, fantazija) o prirodi ambijentalnog poretka.

Ambijenti stvaraju realnu i doslovnu scenu za mogući događaj znaka i zato su oni pre anticipacija jezika nego njegov ples. Značenje u radovima Mirjane Đorđević uvek kliza, nepostojano je i ezoterično, mada pri prvom pogledu izgleda kao TU prisutno. Potreban je i drugi pogled, usredsređenost pogleda. Primarna prostorna iskustva obezbeđuju jak (jak u ekspresivnom vizuelnom smislu) psihološki naboj. Jer, steći unutrašnje iskustvo o njenim prostornim strukturama ne znači pasivno ih estetski kontemplirati, već znači živeti ih, shvatiti ih, prisvojiti ih, otkriti njihovo unutrašnje značenje i pronaći njihove spoljašnje i unutrašnje kriterijume kako prostorno-fenomenološke tako i konceptualno-mentalne protežnosti. Središnji problem instalacija Mirjane Đorđević je simultana moć delovanja primarnih ambijentalnih struktura kao:

- a) predmetnog i materijalnog odnosa,
- b) prostorno-svetlosnog fenomena-efekta, i
- c) potencijalne (konceptualno-mentalne) anticipirajuće scene za performans-ples znaka.

Repertoar elemenata koji mogu da stvaraju ambijentalne formulacije (fenomene, efekte) tog tipa je širok od geometrijskih odnosa zlatnog preseka preko simetrije do serijalnosti, repeticija i kombinatorike. Njen strukturalni zahvat je rigorozan, egzakatan, tehnološki konzistentan projektu i konceptualno razrađen. Rad nije zasnovan na reduktivnom svodenju bogatstva mimetičkog sveta na primarne geometrijske strukturalne odnose i pojavnosti struktura (to je za nju daleke istorija modernizma), već je, naprotiv, materijalno i optički bogat, višeslojan i sofisticiran. Ona svesno 'igra' sa potencijalnom baroknošću:

- 1) materijalnih odnosa prozirnosti-neprozirnosti stakla i boje,
- 2) iluzionističkih odnosa ogledalnog odsjaja stakla i mat površine nastale prskanjem voskom u spreju,
- 3) vizuelnih, taktilnih i zvučnih situacija, ili
- 4) konkretnog optičkog odnosa gumenog profila (upija svetlo) i brušenog čelika (reflektuje svetlo).

Prividna strukturalna primarnost njenih radova prikriva kompleksne odnose materijala koji ambivalentno produkuju efekte optičkog bogatstva i potencijalno beskrajinih lanaca i mreža simboličkih značenja. Materijalni, geometrijski, prostorni, konceptualni, znakovni i mentalni efekti se suočavaju u tački prošivenog boda (*point de caption*) koja je uvek mogućnost jedne konkretne egzistencije (životne aktivnosti, koncentracije

na poredak materijala, složenost receptivnih situacija i performansa koji proizlazi iz percepcije ambijenta).

Ambijenti Mirjane Đorđević su postsemiotički zato što pokazuju nestabilnost, otvorenost, rasutost i potencijalnost znaka (znakovnog poretka). Njihovi strukturalni odnosi pripadaju poretku označitelja kao takvog. Oni anticipiraju značenja, ali značenja ostaju predtekst (tekst koji im prethodi) ili posttekst (tekst koji im sledi). Njeni ambijenti su scena koja se otvara za potencijalni ples znaka, ali znak se još nije pojavio ili znak je već nestao. Scena je otvorena i izazovna.

1.2 Poetički i autopoetički aspekti

Svakako ima nešto neizrecivo. Ono se pokazuje, ono je mistično. Ali, postoji i jedno suštinsko svojstvo umetnosti ovog veka, a to je zahtev da se izgovori poetski princip. Dijalektika napetosti neizrecivog (mističkog) i izgovorenog (poetskog principa) zagonetka je koju svaki umetnik mora da rešava na svoj način. To je ona tačka (prošiveni bod) u kojoj subjekt stvaranja gleda sebe kao objekt stvorenog. Ja i Drugi se suočavaju u govoru o stvaranju (poetici) formalizujući ga u diskurs razlikovanja i lociranja granica, na osnovu kojih se može reći šta jeste umetnost i šta nije umetnost, kako jeste umetnost i zašto jeste umetnost. Tehnika (postupak građenja dela) se ne može shvatiti, pa prema tome ni ispravno primeniti, ako se ne poznaju pojmovi na kojima je zasnovana.

Autopoetički principi su eksplicitno ugrađeni u strukturalni poredak radova Mirjane Đorđević, pošto ona radi sa konceptom i projektom umetničkog dela, a ne sa direktnom i nekontrolisanom automatskom ekspresivnom realizacijom. Njen postupak je sledeći:

- 1) izvođenje zamisli rada (koncepta) kao osnovnog okvira realizacije instalacije (od subjektivnog jezika misli-osećanja do meta-govora),
 - 2) izrada tehničkog projekta po kome se elementi rada mogu realizovati u industrijskom proizvodnom procesu,
 - 3) proizvodni proces elemenata instalacije u kome ona najčešće nema direktno-manuelno učešće, i
 - 4) realizacija prostornih konfiguracija predmeta, tj. postavljanje konstrukcije instalacije u prostoru prema propozicijama projekta.
- Autopoetički princip je izveden do steitmenta (stava) koji pruža konceptualnu i proceduralnu legitimnost za rad:

U biti, po pitanju POSTAVKE svi moji radovi su instalacije objekata - ambijenti. Instaliram ih na sledeći način:

Kao REPETICIJU u relaciji 1 - 1; ili kao VARIJACIJU 1 - 2 - 3, gde je 3 POSREDNIK; spot-svetlo-muzika.... Gotovo u svim postavkama pridržavam se simetrične pravilnosti.

Po pitanju FORME u pitanju su elementarne, nedvosmislene:

kvadrat, prava, kocka, krst, krug.

Tema-SADRŽAJ radova je memorisanje, iluzija, broj, odnosi, uzročnost, relacije, identitet... o čemu eksplicitno govore nazivi radova.

Od rada do rada koristim nove MATERIJALE, koji najvećim delom i karakterišu prirodu rada, tačnije kvalitet taktilnosti materijala i njihovih kombinacija. Najčešće su u pitanju industrijski materijali, rađeni u fabrici PORUDŽBINI-PROJEKTU koji podrazumeva preciznu dimenziju, kvalitet. U tom smislu raspon materijala je od folija, porcelana, stakla, čelika, gume, bitumenskih folija. Svaki od navedenih materijala podrazumeva i specifičnu tehnologiju obrade, TEHNIKU IZVOĐENJA.

Umetnica jasno poetički razlikuje dva slučaja konačne realizacije prostorne postavke (instalacije):

a) slučaj kada rad postavlja majstor-profesionalac po projektu (ovaj postupak bi se mogao prepoznati kao reinterpretacija konstruktivističke i minimalističke tradicije impersonalnosti, gde se od rada ne očekuje subjektivna ekspresija direktnog manuelnog gesta, već vizuelna optička ekspresija materijala i strukturalnih odnosa), i

b) slučaj kada rad dovršava i u prostoru postavlja sama umetnica (ovaj postupak bi se mogao prepoznati kao reinterpretacija kontemplativnog procesa sačinjenog od repetitivnog manuelnog poteza i kontrolisanog automatizma tipičnog za siromašnu umetnost, anti form radove, body art i novu skulpturu osamdesetih).

Iz primarnog tehničkog autopoeitičkog nivoa izvode se opštiji smisloni i vrednosni stavovi (koordinate) učinka:

Sve radove izvodim uz dugu pripremu, sa željom da kao finalni zrače energijom emocije, duhovnošću i snagom.

i
Ono što me zanima u svim delima je prećutno, a nagovešteno, praznina, predah, trenutak pauze ... 'specijalizacija senzibiliteta' ... Na pomen spiritualnog, pada mi na pamet pitanje koje Platon pominje u Fedonu: "Šta treba da uđe u telo da /ono/ živi? - Duša." Postavljam pitanje "Šta treba da uđe u delo da /ono/ živi?" - ?

Meta-nivo smisla i vrednosti je tek nagoveštaj (a ne tema). Nagoveštaj je indeks koji upućuje pogled-oka šta, kuda i kako da gleda. Indeks nije ono što oko vidi (sadržaj), on je komunikacioni kanal koji omogućava pravo viđenje. Steitment i intervju umetnice su elementi prve interpretacije koja je ugrađena u podtekst (pred-tekst, post-tekst) dela, ali koja ne opterećuje delo i ne gradi barijeru drugoj ili trećoj interpretaciji.

Moguća druga ili treća interpretacija poetičkog okvira radova Mirjane Đorđević je ovaj spis pred vama. Njegov zadatak je da predloži poetičku shemu druge ili treće interpretacije, da pokaže da umetničko delo postoji i razvija se kroz sledeće, nove i nove interpretacije. Interpretativna shema izgleda ovako:

1) instalacija je deo arhitektonskog ambijenta, a to znači da zidna postavka (ornament, patern ili struktura) determiniše (anticipira) na označiteljski način prostor ispred zida kao scenu za potencijalni događaj ili spektakl znaka, i

2) ambijentalni prostor je primarni strukturalni odnos koji je osnova transcendencije ambijentalnih efekata:

a) u potencijalna značenja (simbolički znakovni nivo koji je tek nagoveštaj i anticipacija, osnova potencijalnih diskurzivno-retoričkih spekulacija),

b) u fenomenološko iskustvo prostorne pred ili post znakovne protežnosti strukturalnog poretka (iskustveni fenomenološki nivo poniranja i

saznavanja prostora, označiteljski postsemiotički nivo transformacije znaka u samo stanje stvari, doživljaj optičkog učinka, itd), i

c) u doživljaj kontemplativne usredsređenosti (pojavnost životne igre, usredsređenost mentalne predstave, rezovi duhovnog i transcendentni pomaci estetskog).

Naznačeni nivoi su mogućnosti i prošiveni bodovi polja recepcije rada. Oni se mogu povezati u sintezi celovitog doživljaja dela, ali mogu ostati i izolovani slučajevi ili distinkcije analitičke recepcije, odnosno, moguće kombinacije jezičke igre.

1.3 Devedesete godine: modernizam posle postmodernizma

Potrebno je izvesti kontekstualne i istorijske lokacije učinaka Mirjane Đorđević da bi se značenja i vrednosti instalacija ukazale na horizontu govora i teoretizacija o umetnosti. Njen rad istorijski pripada umetnosti devedesetih, a kontekstualno projektu ostvarenja *modernizma posle postmodernizma*.

Umetnost devedesetih određuju četiri temeljna aspekta:

1) kritika i odbacivanje relativizma karakterističnog za eklektični postmodernizam osamdesetih koji je zasnovan na neoekspresionističkoj negaciji moderne umetnosti i na istorijskom eklektizmu uživanja u manualnosti gestualnog slikarstva,

2) realistički, konkretistički i konstruktivni pristup koji polazi od uverenja da smisao, značenja i vrednosti umetničkog rada ne proizlaze iz anegdotskog narativnog poretka istorijske likovne ikonografije, već iz direktnog iskustva rada sa materijalima, medijima i fenomenom prostora,

3) postsemiotički pristup zasnovan kao oblik transformacije znakovnih produkata (simbola, predstava, figura) u označiteljske strukture ili prostorno materijalne konfiguracije (označitelj ili nosilac znaka su materijal novog oblikovanja ili konstruisanja, ali i semantička reinterpretacija memorisanih tragova prethodnih simboličkih značenja), i

4) lakoća u radu sa medijima u rasponu od intimnog suptilnog kontakta sa materijalima do rada sa savremenom otuđenom proizvodnom, medijskom i informacionom tehnologijom.

Upotreba medija ili materijala je za devedesete godine izvor (generator) retorike koja za razliku od postmodernizma osamdesetih ne proizlazi iz eklektičnih ikonografskih i narativnih istorijskih značenja, već iz lakoće preobražaja:

a) materijala ili medija u znak (strukturu znakova, scenu za znak), i

b) znakova (simbola, alegorija, mitova) u formalni poredak strukturalnih izraza medija i uobličjenja-konstrukcija materijala.

I tu treba navesti precizno zapažanje Mirjane Đorđević:

Ne bih odustala od svog koncepta, već bih tehnologiju maksimalno prilagodila zahtevima samog dela. Tehno-radove vidim kao budućnost arta, tačnije, transformaciju jezika tehnologije. U tom smislu tehno-radovi ne moraju biti antiteza spiritualnim, niti visoka tehnologija izvođenja rada mora u pežurativnom smislu taj isti rad obeležiti kao 'tehno'.

Umetnost devedesetih je teška i intelektualna umetnost koja sa lakoćom ulazi u likovno-barokne i vizuelno-optičke egzibicije, ekscentrične izuzetnosti i egocentrične retoričke kombinacije sinestetskih efekata. Ali, umetnost devedesetih je i bihevioralna atmosfera kulture i sveta umetnosti koju umetnica opisuje rečima:

Na neki način, mi smo odrasli u SKC-u. Tačnije, razvili smo kriterijume vrednovanja, još od vremena new wave-a, preko praćenja rock programa, izložbi i svih ostalih sadržaja. Zatim sa upisom na FLU (Fakultet likovnih umetnosti) počinjem da razmišljam o realizaciji nekih ideja. Startujemo Ivan Ilić i ja zajedno, i tokom ove dve godine ostvarujemo niz nastupa. Međutim, mi nismo sami, neki od ljudi počeli su pre nas, neki od njih nisu nastavili ovim putem Ali, značajno je u jednom trenutku napraviti potez, ostaviti znak... i druga bitna stvar, nisu svi ljudi sa FLU, već i sa drugih fakulteta. U svakom slučaju tu su najprisutniji: Dejan Damjanović, Dejan Mujčić, Nikola Medić, Nenad Racković, Selman Trtovac, Nenad Glišić Formirao se generacijski krug i meni je jako drago da mogu da prepoznam neke radove kao bliske. Znači, ne radi se o nekom traganju sa strane, niti je umetnost van nas, već, jednostavno se stvari rađaju. Dobru saradnju imamo i sa umetnicima drugog generacijskog kruga, posebno sa skulptorima: S. Apostolovićem, D. Petrovićem, D. Krgovićem, Z. Joksimovićem. A tu su još i muzičari Darkwood Dub, Presing, Euforija... U svemu tome primarno je da mi, pored druženja, sve više komuniciramo preko rada i na nivou rada. To je naš jezik. (1991)

Ali dve godine kasnije YU, pa i beogradski, prostor je sasvim izmenjen i umetnica govori o novoj egzistencijalnoj atmosferi:

U ovom trenutku čini mi se nemogućim da govorim o Yu-sceni. Možda o Beogradskoj? U tom slučaju, uslovljena izolovanost je pravi termin. U gradu koji frapantno menja svoju fizionomiju, iz koga još uvek sve više ljudi odlazi, ja se krećem u uskom krugu. U profesionalnom smislu u još užem, gotovo usamljeno. Trenutno, u tome vidim način da se sačuvam, distanciram od artistskih egzibicija, nekontrolisanog amaterizma i lokalizma u bilo kom obliku. Ohrabrujuće je postojanje mladih muzičara. Oni su talentovani, profesionalni i lepi. Imaju šta da kažu i umeju to da kažu. Pre svih Presing i Darkwood Dub.

Razmak od dve godine koji obeležavaju navedene izjave je i period kada Mirjana Đorđević svoj rad razvija do monumentalne retorike, preuzimajući konsekvence individualnog umetničkog rada i kada izlazi na internacionalnu scenu (*Četvrti internacionalni azijsko evropski umetnički bijenale* u Ankari (1992) i izložba *Koegzistencija umetnosti* na XLV venecijanskom bijenalu (1993)). Ali, devedesete su i vreme užasa koji prekriva balkanske prostore.

Projekt ostvarenja modernizma posle postmodernizma je specifičnost umetnosti devedesetih koja označava pristupanje umetnosti modernizma kao kontejneru, depou ili arhivu formi, značenja i vrednosti koje umetnici istražuju, simuliraju, kritički preispituju ili u novom vremenu retorički iskušavaju. Dok su konceptualna umetnost (teorijski) i postmodernizmi osamdesetih (pragmatično) dovodili u sumnju dostignuća modernizma, umetnost devedesetih pokazuje/posедуje poverenje u modernističke učinke i efekte. Modernizam posle postmodernizma je za

beogradski umetnički prostor veliki izazov kako u skulpturi (beogradska nova skulptura), tako i u slikarstvu (slikari okupljeni oko projekta *Mondrian*), odnosno, u slučaju Mirjane Đorđević u ambijentalnoj umetnosti. Istraživanje prirode visokog modernizma za Beograd devedesetih je značajno:

a) pošto visoki modernizam u beogradskom umetničkom prostoru nije globalno dostignut, sem u ekscesnim strategijama skulptura Olge Jevrić i geometrijskog slikarstva tvrdih ivica Radomira Damjanovića Damnjana, i

b) pošto je nužno radikalno preispitati optičke, vizuelne i likovne determinacije umetničkog dela koje otvaraju novi prostor za istraživanje prirode umetnosti posle postmodernizma.

Beogradska umetnost devedesetih, modernizam posle postmodernizma, novi je prodor ka kosmopolitskoj umetnosti i otpor ludilu-užasu-balkanskog-provincijalizma.

Pristupi modernizmu Mirjane Đorđević nemaju karakter omaža ili simulacije modernističkih rešenja. Ona preispituje transcendentne granice vizuelnosti (predznakovno - označiteljsko - post-znakovno) i kreće se preko formalnih rešenja datih:

1) u slikarstvu Barnetta Newmana (sistem vertikalnih-horizantalnih koji prethodi znaku krsta),

2) u umetnosti Yvesa Kleina koji sliku, predmet, ambijent ili ritual pokazuje kao osnovu transcendentnog iskoraka (Klajnovu plavo, nepokretnost, kontemplativna usredsređenost na prazninu),

3) u formalizmu i pragmatizmu *specifičnog objekta* Donalda Judda (čiji objekti nisu ni-slike-ni-skulpture, ni-organski-ni-geometrijski),

4) u jednoznačnoj, egzaktnoj usredsređenosti na sam fenomen skulpture, instalacije i land art radova Waltera De Marie, i

5) u lakoći transformisanja prostorne-predmetne konfiguracije u mentalni model i mentalnog modela u jezik konceptualističkih spekulacija Davida Neza. Memorisani kôdovi i reference podteksta istorije modernizma nisu bitni za direktni doživljaj njenih ambijentalnih postavki, ali u analizi se ukazuju kao prošiveni bodovi spekulacije o interpretativnim moćima modernizma posle postmodernizma. Umetnost postoji samo kroz odnose sa drugim umetnostima.

2. RAZRADE - AMBIJENTI, PRIMERI I MODELI

2.0. Tipologija radova

Mirjana Đorđević je izvela više ambijentalnih radova (i varijanti) u periodu od 1989. do 1993. Radovi se tipološki mogu klasifikovati u tri grupe:

1) neokonceptualistički radovi: *Lavirint - Ljudi, Statično - Pokret i Identitet - Stanje*;

2) kontemplativne vežbe: *Stanje - Gest - Molitva i Uzrok - Posledica*;

3) ambijenti (modernizam posle postmodernizma): *Bez naziva, Mesec, Horizontala - Vertikalna i Prelaz faze 06. u 07. - 28.04.1993. - Kizi Radoviću, Zvezda i senka, Instalacija*.

2.1 Neokonceptualistički radovi

Neokonceptualistički radovi su medijski radovi koji uključuju koncept (ideju) kao element realizacije rada i rade sa postojećim oblicima ponašanja, slikovnog prikazivanja ili kulturom kôdiranim znacima-slikama. Neokonceptualistički postupak determinišu tri pristupa:

- 1) ready made strategije preuzimanja postojećih (gotovih) reprezentacija kulture kao označitelja umetnosti,
- 2) upotreba medija prikazivanja kao značenjskog generatora - sam mediji obezbeđuje okvir za razumevanja značenja rada, i
- 3) uporedno prezentovanje različitih oblika prikazivanja, što znači da rad ne prikazuje da bi pripovedao, već pokazuje da bi naznačio sinhronu medijske reprezentativne razlike, raskole i rascepe.

Rad *Lavirint - Ljudi* (projekt za riječki Bijenale mladih, 1989) nerealizovan je koncept. Na podu je nacrtan tlocrt lavirinta sa više ulaza, slepih staza i jednim izlazom (dimenzije lavirinta su 10x10m). Zidove lavirinta je trebalo da grade ljudi koji stoje jedan do drugog po konturi. Materijal rada je publika koja dolazi na otvaranje izložbe. Postavka je trebalo da izazove poremećaj u uobičajenom ponašanju posetilaca izložbe. Od prvih posetilaca bi se gradili zidovi, a svi sledeći posetioci da bi ušli u galeriju morali bi da pronađu put kroz lavirint. Medij rada je oblikovanje ponašanja publike (bihevioralna situacija programiranih i slučajnih gestova i međuljudskih odnosa).

Rad *Statično - Pokret* (Galerija SKC, 1989) ambijent je konstruisan od kvadratnih elemenata poređanih u prostornom nizu. Na čeonom zidu galerije načinjen je crtež grafitnom olovkom koji je kopija 1:1 slavne Maljevičeve slike *Beli kvadrat na belom* (1918). Ispod, na postamentu nalazi se televizor. Televizor je uključen, ali je bez programa sa 'snegom' (belo, crno). Na televizoru se nalazi fotografija portret umetnice koji je snimila Goranka Matić. Na 3 do 4 metra ispred instalacije nalazi se stolica. Postavka ima trijadnu strukturu:

- 1) galerija je mesto umetničkog čina, a ne prostor izlaganja rada koji je načinjen na drugom mestu,
- 2) suočena su tri medija karakteristična za pozni modernizam i konceptualnu umetnost: crtež kao citat, fotografija kao dokument stanja-tela umetnika i televizijski aparat kao sredstvo prezentovanja artificalne neorganske elektronske slike, odnosno, svaki upotrebljeni medij neka je vrsta ready madea unesenog odlukom umetnice, što znači da se kreativni potencijal njenog rada ne nalazi samo u likovnoj morfologiji upotrebljenih medija, već i u konceptu koji upravlja upotrebom i povezivanjem medija,
- 3) crtež, fotografija i ekran su medijske varijacije paradigmatskog belog kvadrata.

Radom se suočavaju različite topologije prikazivanja: topologija konkretne površine (crtež na zidu), topologija prozora (fotografija je pogled u prostor iza površine emulzije) i topologija ekrana (artificalno generisana elektronska slika). Pri tome, crtež na zidu je statična slika, fotografija je zamrznuti pokret (jedna sekvenca događaja), a ekran televizora je generator permanentne pokretne slike.

Rad *Identitet - Stanje* (tri verzije, Galerija SKCa, 1990) čine 24 porcelanska tanjira. Na 12 dubokih tanjira tehnikom foto keramike odštampano je 12 portreta umetnika (Boccioni, Duchamp, Maljevič, Mondrian, Pollock, Fontana, Klein, Newmann, Warhol, Beuys, Smithson, De Maria), a na 12 plitkih tanjira odštampani su fragmenti reprodukcija njihovih dela. Izvedene su tri varijante instalacije:

- 1) na centralnom zidu galerije u krugu prečnika oko 3m postavljeni su tanjiri sa portretima umetnika, a na stolu ispred zida kružno su poređani tanjiri sa reprodukcijama dela, tako da oba kruga međusobno korespondiraju,
- 2) na centralnom zidu galerije poređani su tanjiri u dva koncentrična kruga prečnika oko 3m, manji krug su činili tanjiri sa portretima, a veći sa delima, i
- 3) tanjiri su poređani u dva paralelna niza dužine oko 3,5m, u gornjem redu su portreti, a u donjem dela.

Izvedene varijantne postavke neokonceptualističke su realizacije zasnovane na neutralnom mediju (realizaciju obavlja majstor) i upotrebi kôdova kulture i umetnosti kao materijala stvaranja predstave. Portret umetnika i fragment njegovog dela se premeštaju iz njihovog istorijskog (muzejskog, kataloškog) prostora u aktuelni prostor čina (samoodređenja) umetnice čime postaju znaci jednaki drugim znacima aktuelne masovne kulture. Ono što ovaj rad smešta u logiku semiotike masovne kulture je činjenica da se i lik umetnika i reprodukcija njegovog dela dovode u istu značenjsku i vrednosnu ravan upotrebe, kombinovanja i potrošnje. Postoji i nivo internog čitanja mogućih formalnih kombinacija (čitanje po krugu, po vertikali, po horizontali ili po dijagonalama) i time nastaju pseudo-istorijske simulacijske interpretativne relacije različitih umetnika (Maljevič dijagonalno naspram Warhola ili Smithson linijski pored Beuysa). Upotrebljavajući portrete velikih umetnika moderne Mirjana Đorđević ovim radom dovršava i zaokružava svoj autoportret: *autoportret umetnika u mladosti*. Autoportret umetnika u mladosti je uvek skup znakova koji iz kolektivne memorije grade ličnu istoriju, samosvest o pripadnosti, o mogućem sledećem iskoraku u sopstveno jastvo. Nekad je neko negde zapisao "Ono što se pojavljuje mora da se izdvoji da bi se pojavilo".

2.2 Kontemplativne vežbe

Vežba je specifičan tip umetničkog rada kojim umetnik ispituje svoje moći koncipiranja, koncentracije, manuelne veštine, koordinacije konceptualnih i medijskih aspekata. Vežba je egzistencijalni i produktivni čin preispitivanja i stvaranja. Kontemplativne vežbe su vežbe usredsređenosti na gest, odnos čulnih efekata i *TU* prisutnih fenomena. Kontemplativna vežba izražava kontemplativni potencijal umetnika i vodi rasuti pogled posmatrača ka fokusiranju pažnje na delo (biće, mentalno stanje, simbol). Vežba je prekretnica od tradicije stvaranja kao umetnosti ka produkciji kao obliku simultane artikulacije umetničkog dela i sveta umetnosti. Vežba u istu ravan dovodi delo kao predmet, egzistencijalnu-jezičku igru u svetu i svest (koncept, mentalne reprezentacije) o delu.

Rad *Stanje - Gest - Molitva* (Galerija SKC, 1990) ambijentalna je postavka koja je trajala tokom jedne večeri nekoliko minuta i time je zadobila karakteristike

performansa (prezentacije umetničkog čina, vremensko-prostornog gesta). Rad čine dva drvena objekta (letve dimenzija 180x8x2cm), po sredini jednog izveden je rez mašinom, a po sredini drugog iscrtana je crvena linija. Komadi su postavljeni paralelno vertikalno na zid u središte svetlosnog kruga (spot svetlo) u zamračenoj galeriji. Sa trake je reprodukovana muzika *Molitva za mrtve* Sholomona Katza. Događaj je simultana realizacija emocije (duhovnog stanja) zvukom i prostornom instalacijom. Svetlost naglašava dramatični retorički karakter sinestezijskog trenutka. Naslov rada *Stanje - Gest - Molitva* ukazuje da je u pitanju vežba koja koordinira tri egzistencijalna modusa:

- 1) stanje na nivou podteksta može biti i stanje duše,
- 2) gest je konkretni učinak odluke i koncepta, odnosno, trag reza mašine, poteza rukom i bojom, suočenja mraka i kruga svetlosti, i
- 3) molitva je zvučna muzičko-semantička naddeterminacija vizuelno-prostornog poretka.

Prostor se ukazuje kao scena (i scenografija) za ples znaka, ali znak je u ovom radu zvuk (muzika) i time je ambijentalna atmosfera određena kao fantazmatski performans nebića. Na sceni se ne vidi akter (znak), akter je ezoterično prisutan kao zvučni-znak (performans muzike) koja govori o posvećenosti mrtvima, a to je carstvo nebića. Ovo je kontemplativna vežba o nebiću.

I rad *Uzrok - Posledica* (Galerija SKCa, 1990) je gestualna vežba. Postavka na zidu je mali komad koji se ukazuje kao gest ostavljanja traga u prostoru. Realizovana je u kao maketa. Na zlatnoj foliji formata A3 nacrtana je geometrijska shema razvijene mreže kocke. Razvijena mreža kocke je krst. Srebrna kocka dimenzija 7x7x7cm pričvršćena je jednim uglom za desno teme kraka krsta. Konfiguracija je obasjana spot-svetlom tako da stranica kocke baca senku na kvadrat (krak krsta), čime kocka i podloga isijavaju srebro u zlato i zlato u srebro. Rad se iluzionistički gubi u belini zida galerije i iluzionistički se pomalja iz beline zida. Rad je o iluziji prostora, podloge, površine i trodimenzionalnosti predmeta. Rad je od iluzije prostora, podloge, površine i trodimenzionalnosti predmeta. Ukazuju se razlike nastale suočenjem:

- 1) predmeta kao predmeta (skulptorski principi),
 - 2) projekcije predmeta u ravan (principi slikarstva), i
 - 3) konceptualne korespondencije trodimenzionalnog predmeta skulpture i projekcije predmeta (principi skulpture i principi slikarstva).
- Svetlost je iluzionistički element koji retorički naglašava relativnost pikturalnog i skulpturalnog odnosa. Senka je uvek indeks koji ukazuje da je slikarska ili skulptorska situacija iluzionistička. Postavka govori o koncentraciji na jedan uski opseg odnosa predmeta i njegove slike, odnosa koji započinje senkom u prirodi i završava se ideologijom mimezisa u kulturi.

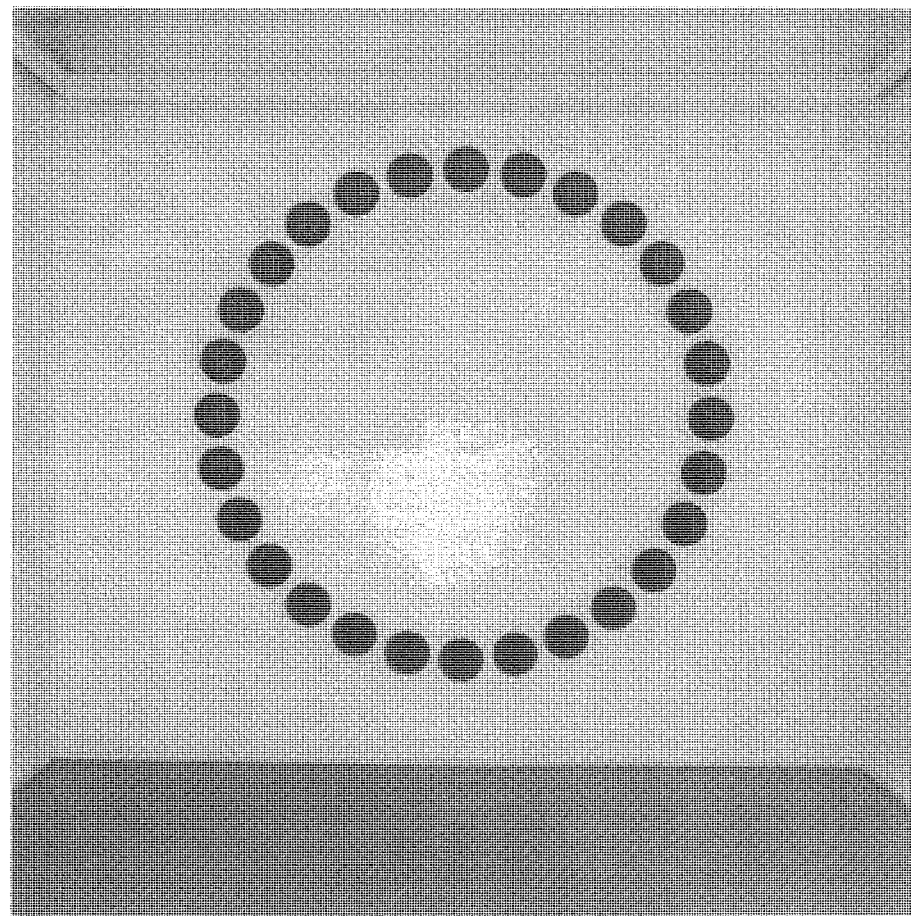
2.3 Ambijenti (modernizam posle postmodernizma)

Rad *Bez naziva* (Galerija SKCa, 1990) je ambijentalna artikulacija unutrašnjeg prostora galerije. Od stakla izrađene konture prozora (4 konture-komada

dimenzija 200x320x0,6cm) postavljene su na zid nasuprot prozorima galerije. Svaka kontura-komad je izrađena od 3 ploče. Svaka ploča je uramljena u gumeni profil, a za zid je pričvršćena čeličnim držačima. Akrilnom crnom i belom bojom na licu i naličiju stakla slikane su 4 varijacije ornamenta krsta (motivi sa arhijerejskih odeždi sa fresaka u Sopoćanima). Kako je akrilna boja nanošena sa obe strane stakla (crno, belo) dobijena su dva kvaliteta, mat i ogledalni. Rad problematizuje:

1) makro-ambijentalni odnos unutrašnjeg prostora galerije kao zatvorenog sistema (prozor kao konkretna arhitektonika naspram svoje slike kao fantazmatske arhitektonike) i

2) mikro-ambijentalni odnos površina staklenih ploča koji suočava fenomene-efekte prozirnosti-neprozirnosti, sjajnog i mat nanosa boje.



Mesec, serigrafija na staklu, vosak u spreju, guma, 1991.

Rad je postsemiotička struktura koja polazi od krsta (arhetipski znak kôdifikovanih značenja i vrednosti u hrišćanstvu) i transformiše se u ornamentalni poredak paterna čime znak postaje označitelj (trag znaka, memorisani znak). Paradoks sa semiotičkog gledišta je u tome što svaki naslikani krst, budući da je deo ornamentalnog paterna, prestaje da bude znak i postaje označitelj, ali ako se ukaže na određeni izolovani krst u paternu, on opet počinje da funkcioniše kao znak krsta. To je suštinski paradoks označitelja, on tvori umetničko delo, ali ako se u recepciji i analizi izdvoji i pokaže, postaje znak. Označitelj uvek anticipira znak i uvek izmiče recepciji skrivajući se u obličje (funkciju, pojavnost i izgled) znaka.

Mesec (dve verzije Glerija SKCa, 1991, izlagano na Bijenalu mladih u Rijeci 1991. i Bijenalu u Ankari 1992) zidna je instalacija 28 kružnih staklenih diskova. Postavka je realizovana u dve varijante: (1) diskovi su postavljeni po krugu približnog prečnika 3,5m i obasjani su spot-svetlom, i (2) diskovi su postavljeni u niz dugačak oko 9,5m na visini 3m od poda. Svaki stakleni disk (prečnika 28cm) serigrafisan je crnom bojom na poleđini tako da se, posmatrano sa lica, dobija ogledalna crna površina. Ogledalna crna površina je podloga za nanošenje belog voska u spreju. Vosak je nanošen na svaki disk posebno prema shemi mesečeve faze koju prikazuje. Diskovi su uramljeni gumenim profilom. Instalacija je određena konceptualnim sledom:

- 1) postoji prirodni fenomen mesečevih mena,
- 2) prirodni fenomen mesečevih mena se može prikazati sa 28 slučajeva (ikoničkih znakova),
- 3) svaki posebni slučaj se može interpretirati mimetičkim principom prikazivanja odnosa kruga (crni ogledalni stakleni disk, puni Mesec) i kružnog odsečka koji odgovara mesečevoj fazi (beli lučni nanos voska), i

4) postavka može biti kružna što odgovara cikličnosti mesečevih faza ili linijska što odgovara vremenskom proticanju jednog ciklusa.

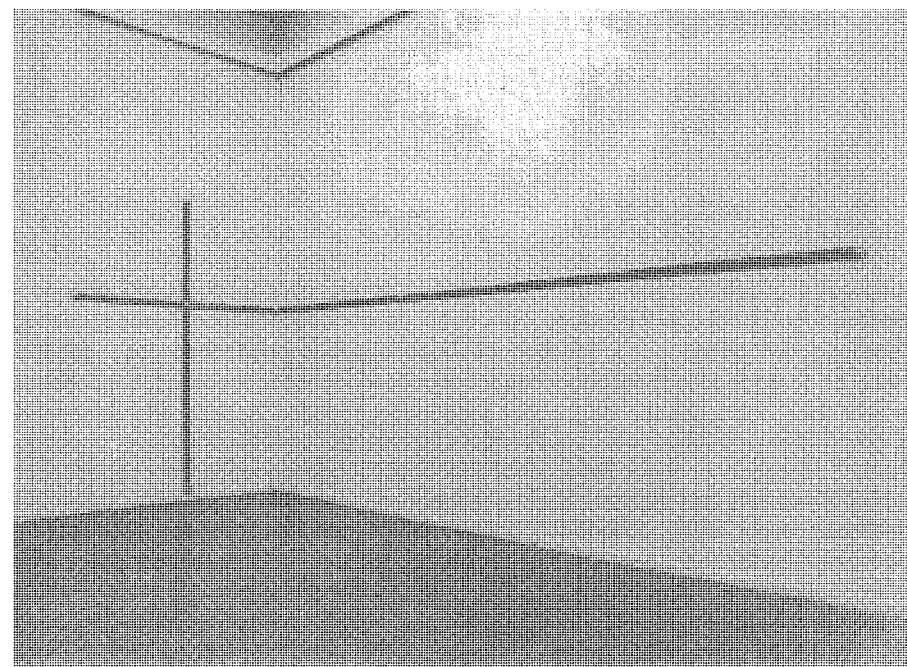
Simbolika mesečevih faza je redukovana na sofisticirani odnos materijala prema reflektujućoj svetlosti (binarni par ogledalne i mat površine, odnos ogledalne površine kao vizuelnog mesta i mat površine kao taktilnog mesta). Svaki komad je naglašeno označiteljski poredak. Svaki komad je izveden iz koncepta ikoničkog znaka (slika Meseca) koji se transformiše u strukturu (slika slike *Meseca* je paraikonički znak). Svaki pojedinačni disk ili svih 28 diskova kao zidna instalacija mogu da deluju:

- a) kao ikonički znak mesečevog ciklusa,
 - b) kao paraikonički znak koji prikazuje naše koncepte i vizuelizacije mesečevog ciklusa u astronomiji, astrologiji, umetnosti, i
 - c) kao aikonički znak koji je čista pojavnost vizuelnog efekta instalacije u prostoru.
- Simboličke reference su u podtekstu i dolaze do izražaja u naknadnim reinterpretacijama:

- 1) prikazivanje različitih (kružnih, linijskih) vremenskih logika,
- 2) alegorizacija ženskog principa cikličnosti, što vodi feminističkim konotacijama ili arhaiskim praistorijskim simbolizacijama ženskog kosmičkog principa, ili
- 3) meditativne usredsređenosti na krug kao simbol duhovne celine koja sadrži i svoje Ne-Celo (lučne segmente markirane voskom), u tom kontekstu semantizacije može se indeksno ukazati i na koncept *Meseca* u zenu (u Dogenovom

spisu o Mesecu). Potencijalna prisutnost razrade vremenskih logika je princip koji ima konsekvence i na simboličkom planu (korespondencija rada i prirodnog fenomena) i na označiteljskom planu (apstraktna logika izvođena forme iz forme, sintaktički poredak površina). Sukob prirodnosti i artifičnosti subvertira idilični prizor otvarajući prostor za osećaj užasne označiteljske hladnoće i praznine beskraja: mog ljudskog malog vremena (linijski niz) i beskrajnog cikličnog vremena nebića (kružna struktura koja repre-zentuje cikličnost večnog ponavljanja).

Horizontala - Vertikala (Galerija SKCa 1992, izlagano na Bijenalu u Ankari 1992. i na Venecijanskom bijenalu 1993) krunski je rad (prošiveni bod) u opusu Mirjane Đorđević. U praznoj galeriji na čeonom zidu je postavljena struktura čeličnih šipki u formi krsta (vertikala, horizontala) čiji se jedan krak lomi i produžava na bočnom zidu. Odnosi elemenata i dimenzije strukture su date poretom zlatnog preseka. Dimenzije rada su 273x657x6,4mm. Odnosi dužina linija su harmonični. Materijali su: obostrano brušeni čelik, bezbojni autolak, gumeni profil i dur aluminijum. Svaki element horizontale-vertikale načinjen je od dva čelična komada povezana gumenim profilom (meko-tvrdo, mat-sjajno). Karakteristične tačke instalacije su markirane poluloptama prečnika 7cm. Smeštanjem horizontale i vertikale u prostor dobija se krst, svedeni ornament, čije su karakteristike: simetrija i



Horizontala - vertikala, čelik, aluminijum, guma, 1992.

ortogonalnost. Instalacija *Horizontala - vertikalna* je upravo temeljni primer nestabilnosti znaka. Zidna struktura se lako na prvi pogled prepoznaje kao krst i time kao kôdiran znak. Ali, umetnica ga pre svega određuje kao odnos vertikale-horizontale i tako ga naziva. Odnos vertikale i horizontale uvek prethodi znaku koji je krst i uvek anticipira znak krsta mada nije još krst. Predznakovno stanje (označiteljski poredak) krsta je anticipirao-razradio Barnett Newman u seriji slika Stanja krsta (1966) određivši konceptualnu podlogu za prikazivanje-razvijanje i-znaka-i-neznaka. Na njegovim slikama se ne pojavljuje krst, on se tek nagoveštava odnosima horizontale i vertikale. U radu Mirjane Đorđević postoji unutrašnja cikličnost od označiteljskog poretka preko znaka do označiteljskog poretka: (1) horizontala i vertikalna su tek potencijalno krst (označiteljski poredak), (2) sama konfiguracija na zidu gradi krst (poredak znaka), i (3) lomljenjem horizontalnog kraka saglasno poretku arhitekture (ugla prostorije) i protežnosti kraka gubi se konzistentnost krsta i nastaje prostorni efekt markiranja scene (novi označiteljski poredak). Nastalo prelaženje (transformisanje) znaka: od pred-znaka preko znaka do post-znaka je središte njene poetike - carstvo označitelja. U carstvu označitelja priprema se scena za označitelja koji kada stupi na nju postaje znak. Rad je determinisan i sekundarnim aspektima koji su predznakovni i uvek označiteljski:

- 1) skriveni brojni poredak,
- 2) optički efekt brušenog čelika,
- 3) odnos gume (mat površina) i brušenog čelika (sjajna površina),
- 4) skulptoralni odnos horizontale i vertikale sa markirnim poluloptama (serije asocijacija i analogija koje slede iz tih odnosa).

Instalacija se zasniva na jakoj vizuelnoj pikturalno-skulpturalnoj ekspresiji koja nije rezultat subjektivne emocije, traga ruke ili jakog ličnog manuelnog gesta, već koncipiranog (proračunatog) strukturalnog poretka. Formalni strukturalni poredak je ishodište direktne vizuelne ekspresije koja je jednostavno *TU*-prisutna i ostvaruje transcendentalni obrt iz materijalne datosti u doživljaj binarnog para CELO-NECELO prostora (o čemu se ne može govoriti, o tome se mora ćutati).

Prelaz faze 06. u 07. - 28.04.1993. - Kizi Radoviću (Galerija SKCa, 1993) je jednostavna zidna kružna instalacija (prečnika 182cm) koju gradi crtež polukruga i simetrični polu-disk. Crtež polukruga je izveden pomoću kanapa učvršćenog u središtu i grafitne olovke. Polu-disk je troslojna struktura koju čine polukružno staklo debljine 8mm na koje je stavljena bitumenska folija (gralbit) istog oblika, koja je zatim prekrivena drugim staklom istog oblika i dimenzija. Poludisk je sa tri tipa pričvršćen na zid. Nastalu konfiguraciju karakteriše akumulacija osećanja razlike ezoteričnog crteža i materijalne punoće diska. Dualnost crteža i diska pripada redu metafizičkih dualnosti tipičnih za zapadnu civilizaciju: materija-duh, žensko-muško, dobro-zlo, život-smrt, označitelj-označeno, ... Trijadni karakter diska (staklo-bitumen-staklo) je materijalna punktuacija koja ide od ogledalnog efekta preko efekta težine do efekta heterogenosti-slojevitosti. Celo i Ne-Celo se akumuliraju kao odrednice sinestetskog efekta. Zidnu konfiguraciju prekriva niz podtekstova koji upravljaju recepcijom:

- 1) prikazani odnos polu krugova odgovara mesečevoj fazi na dan izlaganja rada,
- 2) taj izabrani dan je dan rođenja umetnice i Yvesa Kleina,

3) naznačena podudarnost je povod da se grade tautologije između mesečeve faze (kosmičkog beskraj) i galerijske postavke (konačnosti svake strukturalizacije),

4) odnos crtanog i materijalnog poludiska je klajnovski odnos materijalnog i nematerijalnog,

5) pojavljuje se i priča o Kleinovom osećanju nepostojanja ravnoteže i o traženju nepokretne slike (dok se napolju pojavljuje Mesec u kretanju kretanja, u galeriji postoji mirovanje mirovanja),

6) rad je posvećen Kizi Radoviću, itd. Pozivnica za otvaranje izložbe indeksno ukazuje na ove podtekstove.

Instalacija je osnova (ekran) za rad podtekstova. Rad podtekstova je sentimentalni i nežan. Zidna postavka je statična. Statičnost je opozicija sentimentalnosti i nežnosti. Rad kao i Klineovi fantazmi govori o otporu materijala beskraj kosmičkog prostora (sentimentalnosti i nežnosti, zapravo, želji). Ekspresivni efekti rada nisu jednoznačni, heterogeni su i nekonzistentni, proizlaze i iz zidne postavke i iz rada pod-tekstova.

Instalacija *Zvezda i senka* (Galerija SKCa Beograd i Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih, Konkordija, Vršac, 1994) zidna je postavka dva metalna komada: zvezde i njene senke. Zvezda je zrakasto telo sa pet kraka prečnika 80 cm načinjeno od konstruktivnog čelika debljine 3 cm i težine oko 80 Kp. Senka je konstruisana kao senka petokrake metodom duple projekcije. Senka je deformisana zvezda i izvedena je kao zrakasto telo od konstruktivnog čelika debljine 3 cm, približnih dimenzija 3x1 m i težine oko 120 Kp. Telo zvezde i senke je izvedeno sa zakošenim oštrim ivicama tako da je naglašena debljina materijala. Time su postignuta dva efekta:

1) oštrina ivica je oštrina sečiva, čime se alegorizuje moć predmeta, predmet se ne vidi kao mrtva (pasivna) stvar već kao potencijalno reagujući ritualni predmet kome treba pristupati sa pažnjom, i

2) zakošeno rezanje ivica stvara optički efekt uokvirenja površine tela, čime se sjaj površine retorički naglašava do ekrana za odsutni znak.

Površina zvezde i senke je polirana do sjaja ogledalnosti, time se ističe materijalnost metala. Odnos metal-svetlost kao rezultat mašinske obrade površine je i znak za želju mašine da preobrazu trivijalnu artificijelnost metala u izuzetnost objektnosti - u sudbinu predmeta. Izuzetni sjaj površine je i alegorija ekrana: čiste površine koja upija-reflektuje i usisava-isijava mreže upliva označitelja. Karakterističan je još jedan moment, a to je dekonstrukcija znaka. Dekonstrukcija znaka je ostvarena na dva nivoa:

1) postsemiotički odnos zvezde kao znaka i senke kao sintaktičke transformacije zvezde (od znaka do nosioca znaka, označitelja), i

2) od zvezde i senke kao mogućih znakova do objekata čija materijalnost svojim tehnofenomenološkim potencijalima i efektima (dimenzije, sjaj, oštrina ivice) nadilazi očekivanja od znaka.

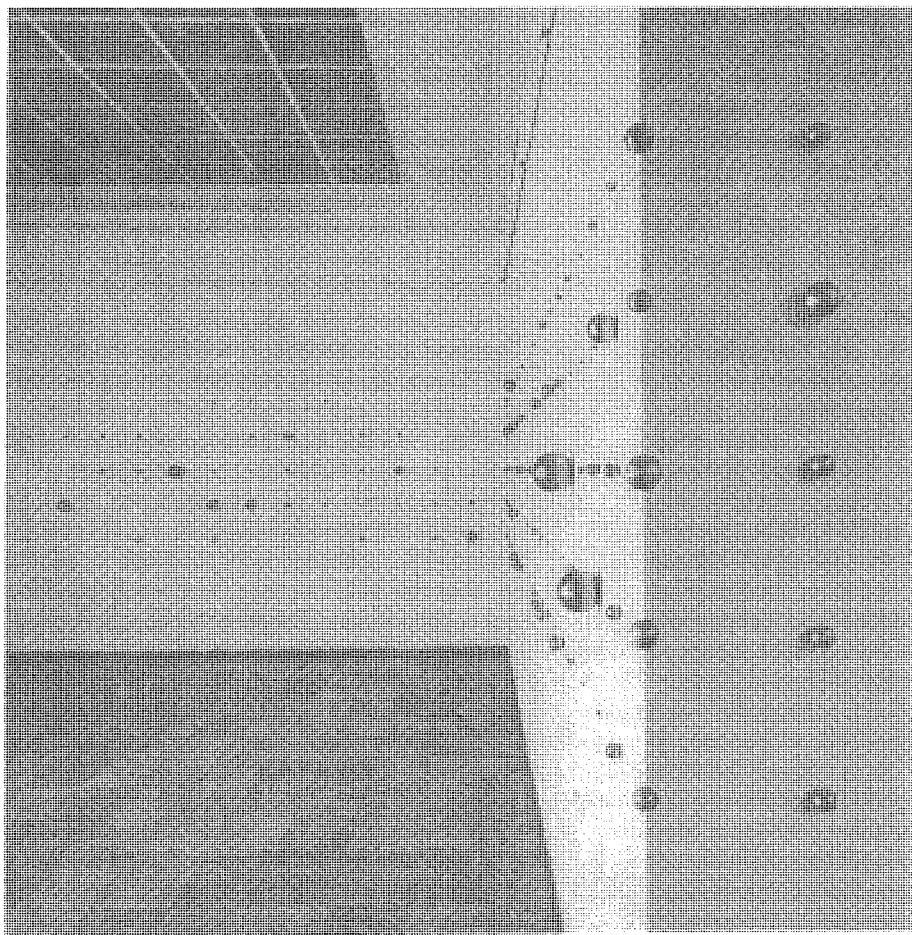
TU-prisutnost tehnoporetka prelazi preko semantičkog očekivanja-obećanja preobražavajući se u ritual oka. Ritual oka se odigrava istovremenim kretanjem od sintakse do fenomena i od semantike do označitelja. Ritual oka je vođen sjajem i oštrinom nesvesnog optičkog poretka.

Instalacija (Salon muzeja savremene umetnosti, 1994) je zidna postavka 376 kugli. Čelične kugle su mašinski obrađene prema projektu umetnice (FMO ILR Beograd). Broj od 12 tipova kugli je određen fibonačijevom dvanaestočlanom serijom (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144). Svaki član serije određuje broj kugli određenog prečnika:

prečnik (cm) 12 11 10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

broj kugli 1 1 2 3 5 8 13 21 34 55 89 144

Struktura rasporeda kugli je realizovana na tri zida tako što obuhvata dva ugla. U uglovima su postavljeni konkavni i konveksni iseći kugli.



Bez naziva, 376 čeličnih kugli, 1994.

Zidnom instalacijom je Mirjana Đorđević realizovala hijerarhiju konceptualnih, prostornih i optičkih efekata:

1) postojanje jakog koncepta i iz njega izvedenog projekta za strukturalni fleksibilni prostorni poredak,

2) umesto personalne ekspresije traga ruke, impersonalna ekspresija optičkog poretka,

3) rad je konceptualna realizacija i u potpunosti se može mentalno predočiti bez vizuelne realizacije (mentalna fenomenologija predočavanja koncepta) i rad kao prostorna realizacija pokreće prostorno-telesno-optičke efekte (optička-perceptivna fenomenologija telesno-vizuelnog suočenja sa delom),

4) fibonačijeva serija je koncept dela i podtekst referenci ka istorijskim fibonačijevim serijama, na primer, Paula Kleea i Marija Merza,

5) kugla kao geometrijsko telo konkretnog prostornog smeštanja i odgovarajuće mase suprotstavljena je plošnoj bestelesno-piktoralnoj belini zida,

6) kugla je i arhetipsko telo sa svim podtekstovima simboličkih vrednosti,

7) struktura na zidu je ornamentalna produkcija optičkih efekata (odnos tela i plohe, pojedinačne kugle i mnoštva kugli, promene prečnika i dimenzija, refleksije svetlosti sa zakrivljene površine kugli),

8) struktura na zidu je fleksibilni poredak koji obećava moguće druge rasporede i beskrajno širenje,

9) zidna struktura je prodiranje u arhitektonski poredak enterijera, i

10) potencijalno dekorativno delo (ornamentalna struktura) podređuje svoje dekorativne potencijale konceptualno optičkim efektima.

LITERATURA:

(1)

- Mirjana Đorđević, dokumentacija 1989-1993.
- Mirjana Đorđević "Tehnički opisi radova - ambijenata - prema redosledu izvođenja", 1989-1992, rukopis.
- Dobrila Denegri "Intervju sa Mirjanom Đorđević", rukopis, 1991.
- Mirjana Đorđević *Mesec*, katalog, Galerija SKCa, Beograd, 1991.
- Mirjana Đorđević *The Moon / The Horizontal - Vertical*, The Gallery of the Student Cultural Center, Beograd, 1992.
- Marina Martić "Intervju sa Mirjanom Đorđević", rukopis, 1993.
- Mirjana Đorđević *Instalacija*, Salon MSU, Beograd, 1994.

(2)

- Žak Lakan *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983.
- Slavoj Žižek "Od 'prošivenog boda' do nad-ja" iz *Birokratija i uživanje*, SIC, Beograd, 1984.
- Ludwig Wittgenstein *Tractatus Logico-philosophicus*, Veselin Masleša i Svetlost, Sarajevo, 1987.
- Žan-Fransoa Liotar *Raskol*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.

PRILOG - MEDITACIJA O KRUGU

(paraestetički tekst o grafici Mirjane Đorđević *Bez naziva*, serigrafija, 31,5 x 31,5 cm, 1993)

1.

ima, naime, više načina da se pristupi prostoru.
o prostoru se može misliti.
usredsređenje pažnje na predočavanje punog prostora.
ni-predočavanje-ni-nepredočavanje prostora.
biti u praznom prostoru.
ispražnjen prostor.
praznina.
kontemplirati prostor mentalnih predodžbi.
može se stupiti nogom na ostvro.
sa brda se gleda ravnica ili more ili jezero.
prostor ni-kontinuiteta-ni-diskontinuiteta.
može se zakoračiti u lavirint.
hodati ulicom.
nacrtati horizont kao otvorenu nestabilnu granicu.
prazan i pun prostor.
ni-prazan-ni-pun prostor.

prostor je uvek geometrijski prostor.
prostor je artikulisan kao jezik.
korelacije prostora i jezika su u strukturalnim topološkim zakonima.
prostor i jezik nisu povezani simbolički ili narativno, već formalno sintaktički, a to znači topološki.

artikulacija prostora iz besformne svesti ili rasutosti prirodnog pejzažnog prizora je poduhvat geometrije koja konstruiše figure.
figura je površina koja potvrđuje površinu ili nagoveštava figuralni prostor tela-figure (zahvata i zatvara površinom prostor).
figurom zahvaćen prostor može biti:
otvoreni i zatvoreni prostor.
otvoreni prostor je prostor kutije bez poklopca, polulopte, šupljine, reza, rupe, otvora.
zatvoreni prostor može biti pravilan i неправиан, oštih i oblih ivica, ravan, konkavan i konveksan.
ni-otvoren-ni-zatvoren prostor: prsten, torus, mebijusova traka, ...

prostor je jezik.

2.

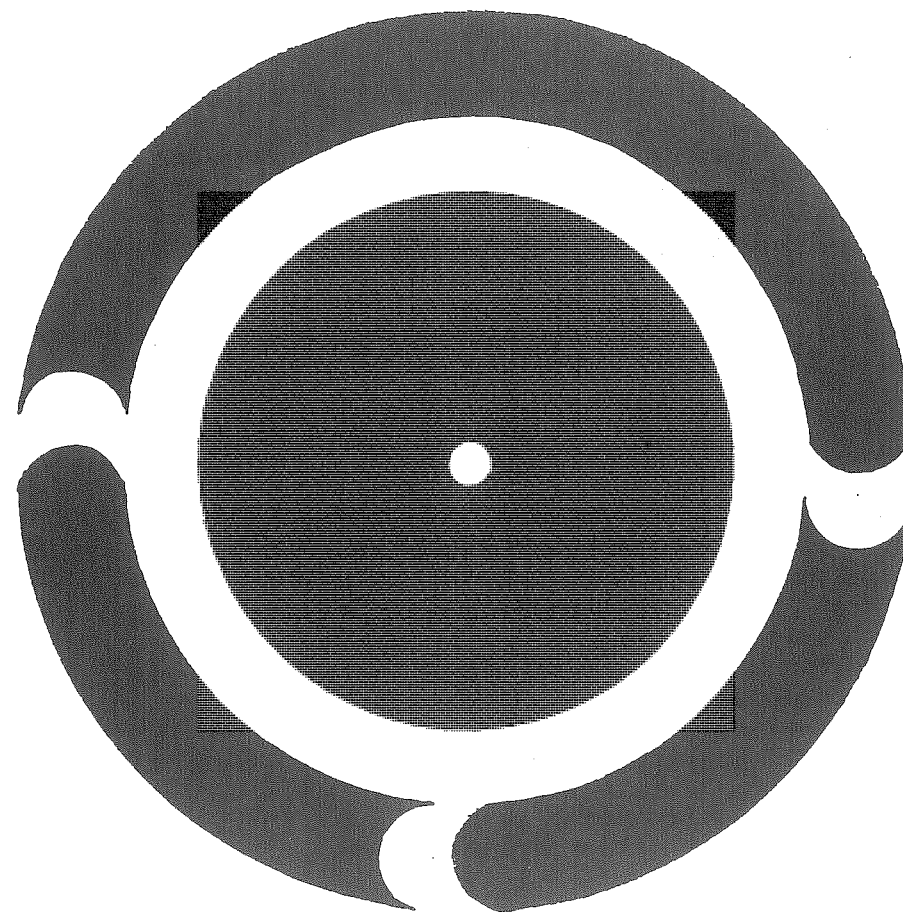
figura-površina i telo-figure su znaci, topološki znaci koji se uvode u formalni rad.
formalizam.

topološki znaci nisu aluzivni znaci, već grafički znaci.

u dubini (sintaktičkoj dubini) topološkog znaka se nalaze invarijante koje fiksiraju prostor.

grafika mirjane đorđević radi sa invarijantama i fiksiranim karakterizacijama koje ne zavise od oka posmatrača, koje prethode posmatranju (pred-metanju za pogled).

razlikovaćemo tri tipa invarijanti:



Krug, serigrafija, 1993.

- (1) topološke invarijante definišu figure površine: kompozicija kružnih prstenova (prsten u ravni je projekcija torusa);
- (2) svetlosne invarijante definišu svetlosnu konfiguraciju površine: belo refleksije, crno apsorpcije i kružni otvor prodora zraka;
- (3) prostorne fenomenološke invarijante površinu grafike definišu kao opnu, zid ili barijeru (analogija sa crtom koja razdvaja označitelj i označeno u znaku).

slika je uvek barijera, pregrada u prostoru.

povezivanje topološke, svetlosne i prostorne fenomenološke invarijante grafiku definiše kao prostorni objekt ili simptom prostornog rada.

simptom je ono što razotkriva pravu prirodu nekog totaliteta.

mirjana đorđević radi sa totalitetom bilo na nivou formalnog nacрта bilo na nivou ambijentalne realizacije.

definicija totaliteta: totalitet je ono što pokazuje i svoje ne-celo.

ne-celo otkriva smisao totaliteta.

3.

grafika je zapis (trag) prostora koji je strukturiran kao jezik.

videti grafiku znači videti topološki poredak koji još nije prostor, ali sav je ka prostoru i od označitelja prostora.

između svetlosti i prostora nalazi se percepcija.

grafička artikulacija radi sa percepcijom prostora, ne sa intuicijama prostora, prostor je dat kao formalna topologija figura, a ne kao intuitivni izraz fantazma o materiji, svetlosti i prostoru.

topologija je pismo.

format grafike je kvadrat.

u središtu (preseku zamišljenih dijagonala kvadrata) je kružni prerez ($R = 1,5 \text{ cm}$).

kružni prerez je produkt mašinskog rada/reza (prerez).

mirjana đorđević radi sa tehnospiritualnošću.

spiritualnost posle postmoderne.

spiritualnost izvedena iz aktuelnog, ne iz arhajskog (izvornog).

spiritualnost povezivanja artefakta u kontemplativni poredak.

spiritualnost je stanje materije.

spiritualnost ne proizlazi, u njenom radu, iz geometrijske simbolike, već iz materijalnog stanja geometrije.

ona pokreće označitelje geometrije.

označitelj je posrednik između tehnike, erosa i spiritualnog.

umetnost je posredovanje.

umetnost proizvodi odnose.

formalno je uslov preciznosti.

kružni otvor remeti slikovnu (pikturalnu) konzistentnost omogućavajući da prostor postane konkretna prisutnost materijala grafike.

svetlosni zrak pronalazi prolaz.

kružni otvor je koridor/prerez za svetlost, ali i prostorni argument grafike koja postaje zbog kružnog otvora predmet.

od slikovne površine do prostornog predmeta.

predmet definiše prostorne dimenzije (ispred i iza).

otvor govori nama, koji smo ispred, o onom iza površine.

oko kružnog otvora u središtu je crni krug (prsten, ravanska projekcija torusa) prečnika 15,5cm.

crni krug je topološka figura (površina).

crni krug sa koncentričnim kružnim otvorom je topološka figura (telo i površina tela).

težini kruga se suprotstavlja bestelesnost kružnog otvora.

težina crnog i težina praznog.

težina crnog koje apsorbuje svu svetlost i težina praznog koje prima težinu (bestelesnost) svetlosti.

nagoveštena iluzija masa (pozitiv-negativ, konveksno-konkavno, puno-prazno, celo-necelo, teško-lako, prohodno-neprohodno).

oko crnog kruga je beli kontinualni prsten prečnika 20,4cm i širine 2,4cm.

beli prsten grade ivice (konture) centralnog crnog kruga i spoljašnjeg prekidnog kruga prečnika 26 cm širine 2,8 cm.

beli prsten je podloga koja postaje telo iluzivnim radom crnih konfiguracija.

beli prsten je topološka figura.

slika torusa u površini.

beli prsten je *ezoterično* mesto topološkog poretka.

crni prsten je prekinut na tri mesta u odnosu: 1/2 prema 1/4 prema 1/4.

prekidi su nastali isecanjem i premeštanjem izvan grafike lučnog tela čiji je početak konkavan, a završetak konveksan.

struktura izgleda kao da bi mogla da se nastavi, postoji tendencija

ka spajanju elemenata prstena, ali spajanje bi narušilo poredak.

prsten se ne bi zatvorio.

spajanje bi proizvelo sopstveni manjak (ne-celo).

totalitet pokazuje svoje ne-celo.

4.

uživaj smisao!

grafika pokazuje ne-celo.

ona govori o uživanju smisla ne-celog.

ona pokazuje totalitet koji prikazuje sopstveno ne-celo.

postoji strukturalna konzistentnost.
i postoji nešto što *ne postoji* ne-celo,
bilo da to nešto ispada iz središta ili iz rubnog prstena.
ne-celo:

- (1) topoloških figura
- (2) slikovnog (pikturalnog) poretka površine
- (3) prostora koji razdvaja grafika,
- (4) svetlosti koja se apsorbira, reflektuje i propušta.

ne-celo je metafizički poredak koji podređuje rad topološkog, slikovnog, prostornog i svetlosnog.

ali, sva ne-cela grafike nisu iste prirode.

ne-celo crnog središnjeg kruga je materijalno ne-celo.

ne-celo belog prstena oko središnjeg crnog kruga je ne-celo iluzije (figure koje zapravo nema, ezoteričnog topološkog poretka).

ne-celo prekidnog spoljašnjeg crnog prstena je grafičko ne-celo komponovanja topološke-figure.

ne-celo prostora je ne-celo univerzalnog fizičkog prostora koji se prostire i deli se na pod prostore.

ne-celo svetlosti je ne-celo fenomenologije prostiranja ambijentalne svetlosti - odnosa svestlosti i supstance.

talasanje označitelja.

označitelji kao čestice.

totalitet pokazuje svoje ne-celo.

5.

uživaj smisao.

smisao proizlazi iz poretka ne-celog - iz totaliteta koji sadrži i svoje ne-celo.

smisao uvek ima dva sloja: metafizički i konkretni.

konkretni je u prevlasti topološkog poretka, a metafizički je u prevlasti sveta.

svet je ne-celo.

cilj je da se uživanje pogleda (estetski prostor) prizna kao rascep, ali istovremeno, i spoj metafizičkog i konkretnog.

harmonični binarni par spoj/rascep je jedino moguć u umetnosti.

nema načina da znamo da li on postoji izvan umetnosti.

mi koji gledamo ograničeni smo umetnošću koja strukturu grafike pokazuje kao umetnost (ovde je bitna analogija sa nesvesnim: psihoanaliza nikada ne može da utvrdi da li nesvesno postoji i izvan psihoanalize).

poziv da se uživa smisao je zahtev estetike posle konceptualne umetnosti - umetnost stvara svoj objekt, a njen objekt je smisao.

smisao je granica vizuelnog.

smisao nema granica jer je od jezika.

smisao je i od vizuelnog.

smisao je smisao.

6.

i pored toga, postoji svet između slike i jezika.

svet koji postoji između jezika i slike koju gradi struktura prstenova/krugova je svet fragmenata koje treba povezati, ali tada svet postaje slika.

totalitet

činjenice slike su činjenice sveta.

svet topoloških figura mirjane đorđević preobražava vizuelno u poredak estetičkih analognog i digitalno držanih kôdova - čiju moguću logiku pretražujem.

iz potencijalno beskrajnih analognih mogućnosti treba izdvojiti pojam (digitalni kôd analogne vizuelne slike).

ograničiti beskrajno.

iz ograničavanja nastaje ljudski svet.

ljudski svet je formalni svet.

prostor modalne logike (moguć prostor formalnih logičkih konstrukcija) treba transformisati u geometrijski prostor (prostor jezik) koji u materijalizaciji postaje fenomen (ono što se vidi i pojmovnost koja prati to pojavljivanje).

ova grafika povezuje putanje smisla od koncepta do fenomena.

izdvojiti pojam topološkog poretka znači digitalno (pojmovno) kodirati grafiku.

analogni i digitalni kôdovi proizvode razlike, a razlike proizvode smisao.

uživanje u smislu koji treba otkriti / konstruisati.

ne,

smisao treba pustiti da pronađe pogled.

uživanje digitalnog smisla proizvodi razliku kada se poredi sa uživanjem analognog smisla.

uživanje digitalnog smisla je intelektualno, možda, u izuzetnim trenucima, može biti kontemplativno.

uživanje analognog smisla je čulno (vizuelno), telesno (topološko) i strukturalno (geometrijsko).

torus je mesto uživanja analognog smisla.

projekcija torusa (prsten, krug sa kružnim prerezom) jeste mesto uživanja digitalnog smisla.

pišem o razlici znaka i njegove reference, pojma i predmeta, tela i njegove projekcije u površini, ...

7.

poredak prostora:
koncept čiji se smisao otkriva u strukturi kružnih prstenova.
smisao poretka može biti zatvoren u prisustvo pred-metnutog za pogled (grafike).

8.

nema topologije kojoj nije potrebno da se oslanja na neku veštinu.
veština konstruisanja prostora je povezana sa veštinom materijalnog uobličenja u prostoru i veštinom pojmovnog kôdiranja.
jednoj tehnici (veštini) potrebni su kôdovi.
najviše što se u tom pravcu može pokazati jeste da postoji tautologija između strukturalnog poretka grafičkih-topoloških figura i postupka koncipiranja-oblikovanja stanja mogućeg prostora (slike stanja).
mi, pak, tvrdimo da se tehnika ne može shvatiti, pa prema tome ni ispravno primeniti, ako se ne poznaju pojmovi na kojima je zasnovana.
umetnost mora da pronađe glas za nemost vizuelnosti.
traženje glasa.

akt volje nije uzrok delanja (tehnike), nego je delanje samo.
tehnika je u preobražaju pojmovnih kôdova koji proizvode za subjekt mogućnost materijalizacije matema, dijagrama, geometrije, topologije, fantazama, koncepata.

9.

samo matematizacija doseže do realnog.
realno, to je misterija govornog tela, to je misterija nesvesnog.
kružni otvor izrezan u površini (u središtu) je ono što od podloge čini predmet i predmetom definiše prostor.
topološke figure su materijalizacije apstraktne strategije i zato su realne, ne realističke.
realno je ono što postoji (invarijanta).
realističko je ono što je prikazano kao da postoji.
realističko podupire ideologija (ontologija) postojanja.

mirjana dorđević radi sa realnim izreza, konkretnim mesta, ezoteričnim svetlosti.

konkretno je trag materije.
nemoguće mesto je trag jezika.
rezanje i otiskivanje su dve različite ontologije koje u svom prisilnom dodiru grade realno topološkog prostora.

10.

ako topološka figura može da postane umetnost, mi moramo pronaći smisao njenog iskustva.
smisao iskustva nije u obnovi racionalnosti geometrije (mondriana, doesburga, billa).
topologija je metajezik o geometriji (geometrija je jezik objekt ili jezik prvog reda za drugostepeni ili N-to stepeni metajezik topologije).
topologija mirjane dorđević je uvek metajezik drugog ili trećeg reda u odnosu na geometriju kao transcendenciju racionalnosti (pionira apstrakcije desetih i dvadesetih) ili geometriju kao geometriju (neokonstruktivista, minimalista šezdesetih).

njen formalizam je formalizam postojećih interpretativnih krugova umetnosti (kulture), ona ne otkriva, ona pronalazi.

njene geometrijske sheme i topološke figure koje se geometrijom služe da bi prikazale da je prostor jezik nisu primarno iskustvo otkrića čiste forme ili logičkog sintaktičkog poretka, već transformacioni kôdovi koji geometriju-znak (memorisani kôd o svim geometrijama dvadesetovekovnih umetničkih fantazija) pretvaraju u uživanje smisla materijalizovane topološke figure (strukture topoloških figura).

njen kontrolisani/kontemplativni gest je ekspresivan.
u njenoj ekspresiji nema psihologiziranja.
čiste forme i konačni odnosi invarijanti.
ekspresija proizlazi iz polja odnosa topološkog, geometrijskog, materijalnog i prostornog, a ne iz subjektivnog.

da li transformacioni (generički) lanac njenog rada može da se shematski prikaže kao:
(1) geometrija
(2) kôdiranje geometrija iz istorije umetnosti XX veka (tragovi, otisci, sećanja, simboli)
(3) transformisanje kôdova u topološki poredak
(4) strukturiranje efekata topološkog poretka u estetski efekt uživanja u smislu.

uživanje u smislu je jezička igra estetike posle smrti estetike.

KOREKCIJE MODERNIZMA TEHNOESTETSKI PROSTORI IVANA ILIĆA

1. UVOD

Delovanje Ivana Ilića tokom poslednjih šest godina razvija se od neokonceptualističkih ready made strategija preispitivanja i označavanja prostora, objekata, materijala i postupaka ka tehnostetskim i tehnospiritualnim prostornim i konceptualnim rešenjima. Strategije ready madea se ukazuju kao postupci sa označivačkim moćima transfiguracije (premeštanja) komada (ili elementa) iz sveta u svet umetnosti, a tehnostetske i tehnospiritualne strategije se prepoznaju kao postupci projektovanja industrijski proizvedenih komada i konstelacija komada (instalacije, ambijenti) u simboličkom preuređenju i indeksiranju optičkog prostora.

Ilićev rad je primer procedura modernizma posle postmodernizma u tom smislu što bazične mehanizme uspostavljanja značenja (ready made) ili formalnih odnosa (instalacije, ambijenti) gradi:

1) saglasno korigovanim ili transfigurisanim paradigmatiskim zamislima radikalnog modernističkog rada - zamisao upotrebe u radovima sa ready madeima ili karakteristični modernistički shematizmi (raster konfiguracija, geometrijsko telo, arhetipska sublimna simbolika) u instalacijama i ambijentima,

2) saglasno koncipiranju projekta (skup ideja, značenja, vrednosti i intencija koji usmereno i formalno konzistentno determinišu umetničko delo i okružujući svet umetnosti), plana (konkretni nacrt po kome se doslovno realizuje delo) i produkta (komad, instalacija, ambijent), i

3) saglasno postojanju autorefleksivnih korektivnih procedura kojima se umetnički rad i umetnost preispituju, koriguju i razvijaju (on ne dovodi umetnost do njenog konceptnog ili fenomenološkog kraja, kao što je to činjeno u minimalnoj, postminimalnoj i konceptualnoj umetnosti, već je razvija i usavršava, a u izvesnim slučajevima i idealizuje).

Njegov rad nije jednostavni nastavak modernizma ili povratak na modernističke dogme i vrednosti, već korigovanje modernističkih intuicija, dogmi, konceptualizacija, efekata, značenja i vrednosti. Korigovanjem modernizma nazivaju se postupci kojima se:

1) pokazuju anomalije i paradoksi modernizma, ali i

2) razvijaju modernističke koncepcije u smerovima koji unutar istorijskog modernizma dvadesetih, tridesetih, pedesetih i ranih šezdesetih nisu mogli da se misle, ali ni da se predoče.

Ilićevi postupci su asimetrični u odnosu na osnovne dogme modernizma, ali, istovremeno su i njihovo prenošenje u novu epohu, makar i u asimetričnom, decentriranom i relativizovanom obliku. Sa metodološkog stanovišta korigovanje modernizma ima dva aspekta:

1) formalne tehničke korekcije (zamisli impersonalnog tehnološkog konstruktivističkog stvaranja Ilić dovodi do razrađene poetike projektovanja i proizvodnje u doba kada je objekt u 'središtu sveta'), i

2) konceptualne korekcije (Ilić razrađuje karakteristične sheme realizacije dela ukazujući na njihove ambivalentnosti, višesmislenosti, tautološke mogućnosti, fenomenološka iskoračenja).

Samo jedan primer! Shema rastera (mreže) za modernističko slikarstvo je bila instanca konačne redukcije pikturalne kompozicije na formalni sintaktički poredak koji potvrđuje plošnost slike i time potvrđuje specifičnost slikarstva u odnosu na druge umetnosti. Za Ilića shematika rastera je formalni demonstrativni patern kojim se artikuliše trodimenzionalni prostor i inicira fenomenologija treće dimenzije, na primer, rad sa konusnim šiljcima iz 1993. Raster je za njega sredstvo kojim se pokazuje temeljna optičko-materijalna razlika plošnog i prostornog, odnosno, trodimenzionalnog i kojim se razrađuju relativnosti konceptualnog indeksiranja plohe i trodimenzionalnog prostora kao konceptualnih shema ili mentalnih predstava. Dok se u minimalnoj i postminimalnoj umetnosti težilo transformaciji vizuelnog (materijalnog, prostornog, vremenskog) u mentalno (mentalne predstave), dotle u Ilićevom radu dolazi do kretanja od mentalne reprezentacije (formule prostorne artikulacije i optičke sheme) u optičko-prostorno stanje sveta.

U kontekstu beogradske umetnosti kasnih osamdesetih i ranih devedesetih godina Ilić zauzima specifično mesto u odnosu na novu skulpturu (Apostolovića, Krgovića, Petrovića). On ne radi sa formalno obrađenim skulpturalnim komadima, već sa scenom pojavnosti komada. Njegov formalizam nije usmeren ka estetskom, objektnom, plastičkom, skulpturalnom ili prostornom efektu (sintetičkoj zatvorenoj strukturi činjenica ili skulpturi), već ka uspostavljanju hijerarhije odnosa optičkog, prostornog, objektnog, materijalnog i konceptualnog. Njegov rad se ne može posmatrati kao završen komad, već kao intencionalno otvorena perceptivna situacija konceptualno-materijalnih hijerarhija. Za Ilića su paradigme slikarstva i skulpture relativni modeli izražavanja, konstruisanja i proizvodnje, koji se mogu transformisati i transfigurisati jedni u druge, na primer, u realizacijama instalacija. Instalacija je, uslovno rečeno, *medij* pomoću koga se aspekti slikarstva preobražavaju u prostorno-skulpturalni ili objektni rad i obratno.

2. KONCEPTUALNE SCHEME I TIPOLOGIJA

Radovi Ivana Ilića su konceptualna dela. To znači da njih karakteriše jak konceptualistički shematizam postavljen u rasponu od strukturalne sheme (plana) do

formule (skupa pravila ili funkcionalnih odnosa). Koncept je ono što se u delu ne vidi (ne podleže efektima optičkog reda), ali delo naddeterminiše (daje njegovu logiku i mogućnosti izvođenja konkretne konstelacije elemenata iz logike). Koncept je u metafizičkom smislu osnova (grund, nem) iz koje se izvode upotrebe (značenje jednog elementa je njegova upotreba u jezičkoj igri umetnosti), simbolizacije (simbolička vrednost jednog rada je značenski poredak koji proizlazi iz formalnih definicija ili formula, odnosno, iz idealne tehnološke obrade materijala) i usredsređenja na optičke efekte (optičko je oprostorenje neprostornih formula mentalnih predstava koje postajući vidljive potvrđuju nevidljivo). U tehnološkoj umetnosti javlja se jedan paradoksalni obrt: vidljivo potvrđuje nevidljivo, transcendentalno je potvrđeno načinom obrade materijalnog, simboličko se ne realizuje znakom, već označiteljskim poretkom koji prethodi znakovnom tkanju tekstualnosti.

Ivan Ilić je izveo devet radova koji se mogu klasifikovati u tri grupe:

- 1) Instalacije zasnovane na ready madeima
 - *Repeticija Photo-dossier-a N. Paripovića 1976*, SKC, 1989.
 - *Markiranje / Xerox multiplikacija I: Rrose Selavy, alias Marcel Duchamp, 1921*, SKC, 1990.
 - *Markiranje / Xerox multiplikacija II: Linija*, SKC, 1990.
- 2) Konstelacije zasnovane na strukturalnom principu
 - *Zlatni presek / Varijacije proporcije*, SKC, 1990.
 - *Zlato*, SKC, 1990. i 16. Bienale mladih jugoslovenskih umetnika, Moderna Galerija, Rijeka, 1991.
 - *Bez naziva*, SKC, 1991.
- 3) Tehnoestetski i tehnospiritualni radovi (instalacije, ambijenti)
 - *Bez naziva*, SKC 1993, Prvi jugoslovenski likovni bienale mladih u Vršcu 1994.
 - *Ogledalo*, SKC 1994 i "Rane devedesete - jugoslovenska umetnička scena" Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1994.
 - *Bez naziva*, SKC, 1994.

3. RAZRADE: READY MADEI

Ready madei su, ishodišno, predmeti koji su preneseni iz prvobitnog neumetničkog konteksta njihove pojavnosti i upotrebe u umetnički kontekst. Činom premeštanja menjaju se značenja, vrednosti i reprezentativni aspekti predmeta pošto on postaje od neumetničkog predmeta umetnički objekt. Termini predmet i objekt se mogu uobičajeno razumeti kao sinonimi, ali mi ukazujemo na jednu malu konvencionalnu razliku: predmet je bilo koja trodimenzionalna materijalna stvar, a objekt je predmet sa intencijama umetnika (formalno: predmet = materijana stvar + tri dimenzije; a objekt = predmet + intencija umetnika). Ishodišna dišanovska zamisao ready madea je tokom dvadesetog veka evoluirala do opšte formule upotrebe i premeštanja (transfiguracije) predmeta, bića, institucije, jezika, teorije ili hipotetičkih mentalnih reprezentacija iz sveta u svet umetnosti, iz sveta umetnosti u svet umetnosti i iz sveta umetnosti u svet. Rad sa ready madeima pre svega menja status umetnika od

stvaraoca u posmatrača-kombinatora. Zatim, posmatranje-kombinovanje (ma šta to bilo od nadrealističkih erotičkih kodiranja do epistemoloških konceptualističkih procedura) predstavlja postupak promene standardnih (normalnih) značenja, smisla i vrednosti predmeta ili objekta.

Rad sa postupcima upotrebe (ready madea) u slučaju Ivana Ilića ima izvesne specifičnosti:

- 1) kao izabrani uzorak premeštanja upotrebljava druga umetnička dela (prenošenje iz sveta umetnosti S1 u drugi svet umetnosti S2),
 - 2) izabrano umetničko delo je element nastao reprodukcijom (sitoštampa, xerox kopije, fotografije) u više istovetnih komada, i
 - 3) serija od više istovetnih komada (ready madea) koristi se kao element za izgradnju formalnih primarnih strukturalnih shema (paterna) na zidu.
- Smisao procedure ready madea u Ilićevim realizacijama nije upotreba egzotičnog predmeta kao umetničkog dela ili izvođenje konceptualne paralingvističke operacije transfiguracije značenja iz jednog konteksta u drugi, već dolazak do neekspresivnog (objektivnog) uzorka (polaznog elementa) koji umetnik bira, a ne proizvodi i ne stvara. U subjektivno-ekspresivnom smislu neutralni uzorak ili produkt elektromehaničke i hemijske reprodukcije postaje element sa kojim se gradi formalna prostorna struktura (raster ili patern). Konvencionalno: raster je jednostavna najčešće kvadratna ili pravougaona mreža linija, a patern je složena geometrijska mreža ispunjenih kontura nastala superpozicijom različitih ili složenih elemenata. Nastala struktura je zidni patern koji deluje na dva nivoa:

- 1) kao optički serijalni patern ponovljenog istog elementa, i
- 2) kao vizuelni tekst koji ukazuje na razliku celine (geometrijskog serijalnog patern) i detalja (konkretnog ready madea koji ima lokalni sadržaj).

Repeticija Photo-dossier-a N. Paripovića 1976 je instalacija koju čini 9 istovetnih Paripovićevih grafičkih listova (rad *Photo-dossier*) nastalih 1976. godine. Grafike su postavljene direktno na zid, jedna iznad druge, duž centralne ose, centralnog zida galerije, od ivice poda do ivice plafona. Svaka grafika je dimenzija 70x50cm, a visina nastalog vertikalnog niza (virtuelnog stuba) je 4,5m.

U Ilićevim beleškama instalaciju karakterišu četiri formalna principa:

- 1) repeticija (ponavljanje istog elementa po istom pravilu: 1 1 1 1 1 1 1 1 1),
- 2) izbor i upotreba već postojećeg umetničkog rada (princip ready madea),
- 3) prostorna postavka (realizacija zidnog patern), i
- 4) vertikalni niz - uzlazno silazno kretanje (optički princip generisanja i recepcije patern).

Ovako realizovan rad ukazuje da umetnik radi sa konceptualizacijom optičkih i prostornih parametara, ali i govori o drugom umetniku (glagol 'govori' treba razumeti kao glagol 'indeksira' ili 'ukazuje'). Suštinska karakteristika rada je razlika (rascep, odvojenost) optičkog uzlazno-silaznog niza i potencijalnih semantičkih relacija elemenata. Optički (strukturalni) i semantički (ready made) efekti nisu u uzročnoj vezi, već postoji potpuna arbitrarnost koja uzrokuje da se posmatrano delo može posmatrati na dva međusobno nepovezana načina. Kao da je jedno te isto delo smešteno u dva različita moguća sveta umetnosti i kao da istovremeno podleže različitim i međusobno neuzrokovanim zakonima recepcije.

Markiranje - xerox multiplikacija I / Rrose Selavy, alias Marcel Duchamp, 1921. je instalacija 9 kvadratnih xerox kopija fotografije koju je snimio Man Ray 1921. godine. Kopije su postavljene direktno na zid, po pravilnom patern poretku, po tri komada u tri reda na centralnom zidu galerije, od ivice do ivice zida. Dimenzije kopije-elementa su 24x24cm, a zidne instalacije 4,5x4,5m.

U Ilićevim beleškama se ukazuje na sledeće karakteristike rada:

1) multiplikacija je dvostruka, koristi se reprodukcija originalnog dela i ona se multiplicira u devet istovetnih primeraka (time se produkuje element koji je privid privida),

2) izbor motiva (bira se, ne bilo koji motiv, već istorijski primer koji ukazuje na autora i prvog interpretatora pojma ready made, ali i na autora koji radi sa sopstvenim prividom roda, drugim rečima, razrađuje se još jedan aspekt privida-privida),

3) prostorna postavka (građenje strukture i uspostavljanje optičkog patern),

4) kvadrat (izabrani patern gradi optički virtuelni kvadrat koji je sam po sebi optički fenomen i simbolički red),

5) broj (broj istovetnih elemenata, broj 9), i

6) vreme (vreme kao odnos između Duchampovog čina i trenutka nove upotrebe, ali i vreme gledanja).

Relacija sa Duchampovim radom se može razumeti na isti način kao i sa Paripovićevom grafikom, pri čemu se polazni parametri usložnjavaju do interpretacijske intervencije. Multipliciranje, izbor motiva, prostorno postavljanje, realizacija patern, kvadratna forma, broj i vreme nisu samo materijalni i optički parametri realizacije instalacije, oni su i kôdovi kojima se jedan relativno jednostavan poredak vizuelnih elemenata reinterpreтира. Drugim rečima, otvara se potencijalna linija mogućih interpretiranja i uspostavljanje složenih odnosa ikoničkog (prepoznavanje Duchampovog lika), indeksnog (ukazivanje na odnos umetnika i njegove istorije) i simboličkog (dvpolnost Rrose Selavy, značenja kvadrata, značenja broja 9, značenja patern kao formule). U pitanju je delo koje je na optičkom planu u formalnom smislu zatvoreno (konačan dat i utvrđen patern) i koje je na semantičkom planu otvoreno delo (može se interpretativno u procesu recepcije simbolički nadgrađivati do metafore i alegorije).

Prethodna dva rada su omogućila Iliću da dođe do strukturalne formule koja je po sebi (konceptualno) dovoljna. To znači da on više ne bira ikonički referencijalni model, već aikoničku strukturu (motiv). *Markiranje / Xerox multiplikacija II: Linija* je instalacija koju čine 36 kvadratnih kopija dve paralelne crne linije koje su postavljene po pravilnom paternu u kvadrat sa šest komada u šest redova na centralnom zidu galerije od ivice do ivice zida. Dimenzije elementa-kopije su 24x24 cm, a dimenzije instalacije su 4,5x4,5 m. Parametri karakterizacije rada su identični kao i u *Multiplikaciji I*. multiplikacija, izbor motiva, prostorna postavka, patern, kvadrat, broj i vreme. Ono što rad karakteriše je odluka da aspekti ready madea budu sekundarni (na nivou podteksta) i da se strukturalni princip naglasi. Optički efekat postaje dominantan u odnosu na semantički (koji je zanemarljiv). S druge strane, princip građenja rada (zidne patern instalacije) doveden je do formule, a to znači da se

prema uspostavljenom shematizmu može graditi bilo koji rad sa bilo kojim elementima.

4. RAZRADE: INSTALACIJE ZASNOVANE NA STRUKTURALNOM PRINCIPU

U pitanju su realizacije koje ukazuju na materijalnost (pigment, meki grafit) i na izabranu formu. Izbor forme je u velikoj meri arbitrar, pošto može biti izabrana bilo koja forma umesto strukture zlatnog preseka, kruga ili oblika novčanice. Izabrana forma činom izbora postaje ishodišni (polazni) element za građenje rada. Pri tome, arbitrarno su izabrana samo tri slučaja:

1) serija strukturalnih uzoraka (crteži sa zlatnim presekom),

2) jaki gestalt (krug na podu), i

3) serijalno ponavljanje jednog te istog elementa (pravougaonog formata novčanice). Izabrani modeli se mogu posmatrati dvostruko: kao formalne impersonalne i istorijske strukturalne shematizacije i kao modusi izražavanja koji referiraju ka istorijskim primerima modernističkog aikoničkog izraza.

Zlatni presek / varijacije proporcije je instalacija sa 36 varijacija proporcije u dve i tri podele kvadrata dimenzija 24x24 cm. Instalacija je postavljena duž oba zida galerije u dva pravilna horizontalna niza. U prvom nizu je 36 linijskih crteža podela, a u drugom je 36 istih podela ispunjenih pigmentom. Rad karakterišu sledeći parametri - varijacije:

1) proporcija (konceptualni formalni princip ili formula koja se vizuelizuje),

2) slučajni izbor (slučajni izbor nekih od mogućih podela i varijacija),

3) kvadrat (osnova površine koja se deli), i

4) pigment (materijal kojim se data formula preobražava, metaforično govoreći, iz ideje u materijalnu besedu).

Ovako nastala struktura postala je element građenja zidne serijalne instalacije. U pitanju su dva nivoa prezentacije rada: nivo elementa pokazuje strukturalni primarni i analitički postupak građenja vizuelne strukture, a nivo instalacije razrađuje serijalni poredak koji element potčinjava zadatom makro-redu. Sa stanovišta serijalne instalacije potpuno je svejedno da li je Ilićev rad originalna konstrukcija izvedena njegovom rukom ili tehnološki proizveden komad ili izabrani i preuzeti već postojeći uzorak. Ovim se pokazuje da je moguće jedno delo realizovati na dva sasvim međusobno nehomolurna nivoa: razlikuju se svet detalja i svet poretka.

Zlato je podna instalacija. Zlatni pigment direktno je nanesen na pod galerije u obliku kruga oštrem ivice. Krug je prečnika 350cm. Rad je određen parametrima:

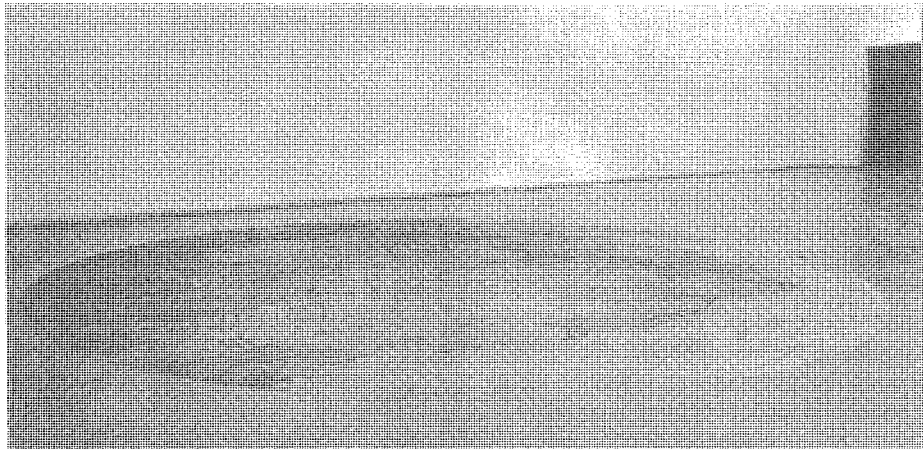
1) krug-zlato (geometrijski nivo koji ima i simbolička ili arhetipska ispunjenja po obliku, po materiji i po boji),

2) površina-struktura (načelo uspostavljanja instalacije nije više rad sa serijom ili paternom, već sa figurom, tj. geometrijskom formom koja je i celina i element i to, preciznije, specifična pikturna površina kruga),

3) proces rada (nanošenje zlatnog pigmenta tokom prekrivanja površine).

Ovako realizovan rad postavlja više karakterističnih problema: problem idealne (ali još manuelno izvedene) forme, problem površine kao specifičnog i određujućeg svojstva slikarstva izvedenog u enterijeru, a to znači izvan graničnih kontura idealiteta slike, problem paradoksalnog odnosa analitičke propozicije (sadržaj rečenice: struktura na podu je kontura i površina kruga) i simboličkog dejstva kruga (krug kao celo, kao ispunjenje i kao duhovno, pri tome zlatni pigment retorički pojačava simboličke efekte znaka krug). Bitno je naglasiti da Ilić iskazuje svim svojim radovima da formalna inovacija mora da razreši i simbolička pitanja. Drugim rečima, zapadna tradicija slikarstva i, šire, umetnosti, toliko je simbolički bogata i retorički moćna, da nije dovoljno doći do čistih, primarnih formi i biti na novom početku modernosti ili neke nove druge i asimetrične istorije. Mora se učiniti saznajni rez upravo kroz simboličko tkanje istorije koje ni jedan formalni ili životni gest ne ostavlja izvan svog domena transfiguracija i preimenovanja. Ilićev *rez* se ostvaruje tako što se on ne odriče simboličkog 'šuma', ali ga ogoljuje do donje granice opstojanja znaka. U pitanju je znak koji u svakom trenutku obećava da će postati označitelj. Postajanje označiteljem i ostajanje znakom je analogno odnosu transfera i kontratransfera u psihoanalizi. To je onaj metafizički moment dodira granice smisla koji je moderna umetnost u svojim radikalnim i egzaktnim primerima istraživala, eksplicirala i dovodila do pojavnosti dela (Maljevičevo belo na belom, Mondrianov raster, Newmanove pruge, Rothkove površine još-ne monohromne, Kleinove ili Manzonijske monohromije kao samo prisustvo prisustva). Kada se kaže moment dodira, granica smisla to u Ilićevim radovima sa pigmentom ima i doslovnu težinu egzistencijalnog čina (naglašavamo manuelno nanošenje pigmenta).

Bez naziva je instalacija serijalnog tipa sa osnovnim ready made uzorkom. Postupno je 36 novčanica po površini od ivice do ivice ručno ispujeno mekim grafitom,



Zlato, zlatni pigment, 1990.

a potom su uglačane do ogledalnog sjaja. Direktno su postavljene na zid, u pravilnom paternu sa po 12 komada u 3 horizontalna niza duž oba zida galerije. Rad karakteriše, po Iliću, serijalnost, izbor podloge, prostorna postavka, patern, pravougaoni oblik elementa, ogledalna površina i proces rada. Zadržaćemo se na tri aspekta: na izboru novčanice, procesu nanošenja i uglašavanja grafita i ogledalnom principu. Izbor novčanice kao podloge ili osnovnog elementa je tipičan ready made gest. Međutim, nanošenje grafita i uglašavanje grafita nije indeksni gest retoričkog pojačavanja aspekata ready madea, kao što je, na primer, Duchampovo iscrtavanje brkova na reprodukciji Mona Lisase ili ispisivanje teksta (sintagme) na lopati ili glačanje kože na prozorskom ramu. Naprotiv, nanošenje grafita i uglašavanje do ogledalnog efekta ima za posledicu:

- 1) da se ready made kao ready made poništi, i
 - 2) da se autonomni specifični znakovno naddeterminisani komad kakva je novčanica pretvori u aikonički materijal (označiteljski nivo) ili podlogu slikarske intervencije (tehnički slikarski čin).
- Proces nanošenja i uglašavanja grafita je manuelni čin, ali tako realizovan da poništava tipične slikarske karakterizacije gesta kao izraza subjektivnosti postignućem ogledalne idealne površine. Organsku gestualnost manualnog čina Ilić preobražava u mehanički pokret izvan subjektivnog ispoljavanja specifičnosti i dostignuća impersonalne po sebi *TU* prisutne površine. Ogledalni efekat je postignuće kojima se definiše specifičan optički efekat zidne instalacije (paterna), ali i kojim se razrađuje simboličko dejstvo ogledalnog u rasponu od:
- 1) tradicionalnog pramimetričkog odslika (minimalne ontološke identifikacije površine kao slike sveta),
 - 2) kao ogledala koje ukazuje na dvojnost i drugost realnog i virtuelnog sveta,
 - 3) kao ogledala u stadijumu identifikacije, tj. utvrđivanja imaginarnog efekta kojim se prepoznaje i identifikuje subjekt kao subjekt, i
 - 4) crnog ogledala budističke mitologije.

Sva ova simbolička razvijanja nisu po sebi eksplicitno bitna za Ilićev rad, ali je bitno da ih on anticipira i čini mogućim (mada ih u konačnoj i završenoj znakovnoj formi ne dovršava i ne izvršava). Simboličko je potencijalni i anticipirajući, a ne izvršeni i dovršeni modus.

5. RAZRADE: TEHNOESTETSKI I TEHNSPIRITUALNI RADOVI

Sintezu specificiranih problema iniciranih radovima sa ready madeima i strukturalnim modusima Ilić je izveo u tehnostetskim i tehnospiritualnim radovima. Sinteza u njegovom slučaju označava postupak prelaska sa primera na delo. Njegovi rani radovi se mogu shvatiti kao primeri ili vežbe realizacije specifičnih konceptualnih modela kojima umetnik postavlja i razrešava specifični problem umetnosti kao paradigme ili kao istorije. Tehnostetski i tehnospiritualni radovi su naprotiv realizovani kao dela, a to znači kao prostorne situacije kojima umetnik ne rešava samo neke specifične probleme, već kojima i produkuje optičke, smisaone, konceptualne,

mentalne, umetničke, estetske i duhovne efekte. Postoji kruženje između umetničkog, estetskog i duhovnog.

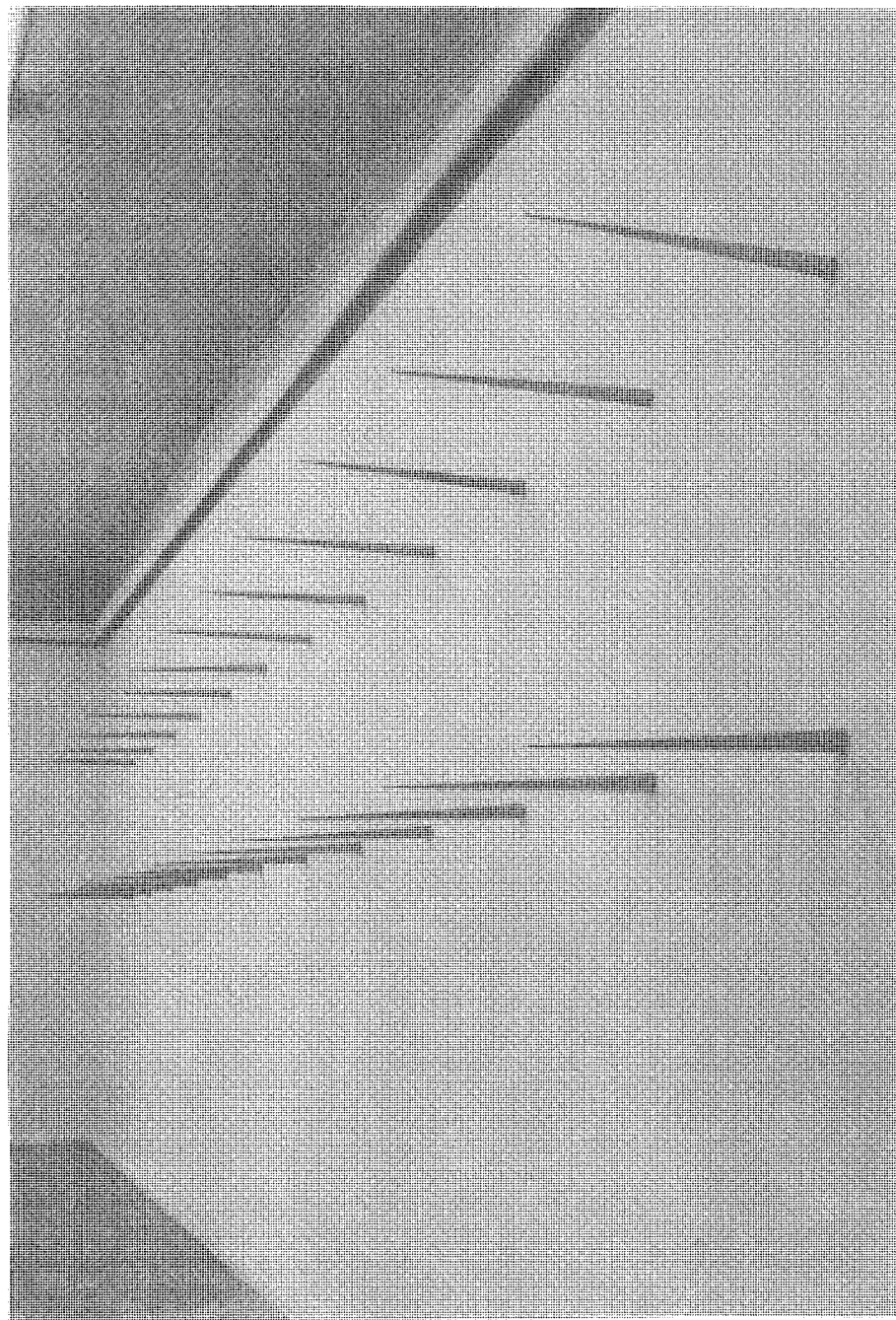
Zamisao **TEHNOLOŠKOG** u Ilićevom radu proizlazi iz minimalističke tradicije specifičnog objekta (po Donaldu Juddu objekt koji nije ni-slika-ni-skulptura) i njegove evolucije u instalaciju ili ambijent (okružujući raspored materijalno-optičkih efekata). Tehnološko je i aksiološka i proceduralna kategorija kojom se izrađa komada ili realizacija instalacije ili ambijenta karakteriše kao neekspresivna. Njegov rad je tehnostetski pošto se zasniva na formalnom projektovanju prostorne situacije koja se industrijski (mašinski) obrađuje i realizuje. Projekt umetnika se doslovno realizuje bez naknadnih intervencija i korekcija. Tehnospiritualan je zato što egzaktnom obradom komada realizuje primarne forme (arhetipske, pre-simboličke, fenomenološke) koje proizvode optički, telesni, psihološki i spiritualni efekt. Arhetipski karakter instalacije je suptilno i diskretno izveden na nivou podteksta, bez naracije, subjektivne introspekcije ili ekspresije. Ilić je eksplicitno neekspresivan umetnik. Neekspresivnost u njegovom radu nije samo stvar senzibiliteta, već i uverenja da optički, prostorni i arhetipski efekti instalacije ne proizlaze iz umetnikove subjektivnosti ili traga njegove ruke. Efekti dela proizlaze iz tehnološke egzaktnosti i savršenstva realizacije. Njega ne zanima želja subjekta (subjektivnosti koja kroz umetnost govori, izražava ili prikazuje sebe), već sudbina objekta koji u svom tehnološkom umnožavanju (serijalnosti, modularnosti, ponavljanju, ritmici, ulančavanju) prekriva i ispunjava svet. Sudbina objekta koji otvara scenu (instalaciju, ambijent) sudbina je objekta kao sistema, kao strukture, kao strukture znakova, kao strukture fenomena, kao strukturalnog znaka i kao anticipirajućeg poretka označitelja koji mogu primiti različita značenja. Takav koncept efekta pripada dugoj tradiciji dvadesetovekovne neekspresivnosti od Kazimira Maljeviča i Pieta Mondriana preko Laszla Moholy-Nagya do Donalda Judda i Waltera de Marica.

Tehnostetska dela nastaju kao projekti umetničkih dela koja će industrijski biti realizovana. Tehnostetsko delo pokazuje svoju tehnospecifičnost u odnosu na prirodne ili manuelno stvorene objekte. Tehnostetsko ukazuje na artificalni svet proizvoda pomoću kojih se realizuje specifična perceptivna, mentalna i duhovna situacija. Tehnološko je uzročno i indeksno. Uzročno je po tome što se programiranim mašinskom obradom materijala mogu dobiti precizno, egzaktno i uniformno konstruisani predmeti. Tehnološko uzrokuje efekat različit od manualnog. Tehnološki proizveden objekt prikazuje i, još dalje, ostvaruje sudbinu objekta kao objekta, za razliku od manuelno proizvedenog objekta koji je uvek produžetak manualnog i organskog gesta subjekta (objekt kao produžetak subjekta). Ilić pokreće (indeksira) upravo one mehanizme koji subjekta smeštaju u asimetričan odnos u odnosu na objekt pokazujući da objekt ima različitu egzistenciju i sudbinu od egzistencije i sudbine subjekta. U optičkom, u konceptualnom i u estetskom smislu tehnostetski produkti govore, pokazuju, prikazuju i izražavaju odnose između objekata (materijala i mašine, mašine i objekta kao geometrijske figure, objekta među drugim objektima).

Ilićev rad je tehospiritualan u onom smislu u kome idealna geometrijska forma svojom apsolutnom preciznošću i odsutnošću subjektivnosti i manualnog poremećaja dostiže paradoksalni spoj pojedinačnog i univerzalnog. Svaki Ilićev komad je specifični pojedinačni objekt među milionima drugih industrijskih objekata i zato

ima odlike označitelja. S druge strane, on jeste jedan znak koji izražava sublimnu i univerzalnu dimenziju oblika kao ispunjenja smisla i to je jedno od suštinskih mesta Ilićeve korekcije modernizma. Dok radikalni (Maljevič, Mondrian, Doesburg) ili visoki (Pollock, Newman, Rothko, Reinhardt, Caro, Noland) modernizam univerzalno i apsolutno vide kao veliki, ali nedostižni, ideal (cilj drame slikarskog polja ili skulpturalnog otelotvorenja), Ilić i generacija modernista posle postmoderne ne teže velikom cilju kao nedostižnosti ili utopiji, već oni preispituju gotovo bez iluzija granične momente u kojima ideal postaje primer, fantazam materijalna beseda dela, a univerzalno pojedinačni proizvod. I obratno. Tamo gde su modernisti tražili Tajnu (sa velikim T) oni pokazuju da nema tajne. Njihova logika nije linijska evolucija (težnja) ka uzvišenom i univerzalnom, već kruženje između materijalnih kôdova koji anticipiraju istorijske ili aktuelne idealitete. Upravo kao što označitelj nije još znak, ali znaka bez njega nema, tako i Ilićevi komadi anticipiraju univerzalno ne bivajući univerzalno, ali znajući da pripremaju i čine mogućim svaku besedu umetnosti koja ukazuje na univerzalno. Dok su modernisti radili sa znacima, modernisti posle postmoderne rade sa označiteljima. Ilić svoju indeksaciju spiritualnog ne vidi u narativnom sledu ili pozadinskom mitskom osećanju koje potvrđuje njegov čin, već u mikronske preciznosti obrade materijala koji u svom idealitetu oštih ivica ili ogledalnih površina anticipira ono što uvek ostaje drugo.

Bez naziva je zidna instalacija koju čine 24 konusna oblika dužine 70cm i prečnika 5 cm, izvedena obradom čelika. Komadi su postavljeni direktno na zid, u dva pravilna horizontalna niza (visine 2 i 3 m) od po 12 u svakom (sa 1m razmaka). Po Iliću karakteristike dela su serijska proizvodnja (tehnološka obrada omogućava 24 identična komada kojih potencijalno može biti bezbroj), specifični oblik konusa (konus koji postaje špic, ali nastali špic nije vrh igle već zatupastost, možda, mača) i prostorna postavka (zidna instalacija koja se ukazuje kao scena za znak-događaj). Svaki konusni komad je izveden precizno sa površinom ogledalnog sjaja. Svaki konus je idealna figura bez referenci i zato ima, pre svega, označiteljski a ne znakovni karakter. Može se izlagati u seriji (postavka u galeriji SKCa, Beograd) ili kao pojedinačni objekt (postavka na izložbi na Akademiji u Dizeldorfu). Svaki pojedinačni konusni komad je umetnički objekt, estetski efekt i potencijalno neidentifikovani opasni predmet. Cela zidna postavka sa 24 špica ima jedan zastrašujući efekt koji stvaraju hladna oružja. Ali, za razliku od fenomenološkog (pro-hajdegerovskog) razumevanja oružja, analogno alatu, kao produžetka ruke i time tela, Ilićevi konusi komadi su za sebe potpuno odvojeni od tela (intencionalne upotrebe tela i produžetka tela). Oni imaju jednu zastrašujuću dimenziju sličnu otuđenoj snazi vulkana, groma, bujice, mašine koja nije pod ljudskom kontrolom ili radioaktivnog zračenja. Oni kao da imaju intencionalnost koja nije ljudska. S druge strane, oni nisu doslovno opasni, oni anticipiraju ili naslućuju opasnost za telo koje se u perceptivnom performansu kreće ispred njih. Oni jesu umetnički apstraktni intenzionalni komadi u serijskoj repetitiji objekata. Odbijajući ikonički karakter oni potvrđuju svoju apsolutnu prisutnost ekstaze objekta, bez subjekta, bez konkretnog značenja i bez funkcije. Oni jesu i to što jesu u optičkom razdavanju površine i figure njihovo je suštinsko svojstvo. Za razliku od modernističkog razumevanja percepcije kao statičkog (neteatarskog u Friedovom



Bez naziva, 24 čelična komada, 1993.

smislu) posmatranja perceptivno konzistentnog i organski celovitog objekta ili površine, Ilićeva instalacija se optički otvara telu koje se kreće ispred konusa u potencijalnoj opasnosti prelaska iz optičkog u telesni bod. Takođe, on optički raster (mrežu) koja je u modernističkom smislu stanje površine, pa i zida, prevodi u prodor u prostor. Time je celokupni repertoar modernističkih dogmi o delu kao zatvorenom sistemu optičkih fenomena subvertiran sredstvima koja su apsolutno modernistička, ali na izvestan (konceptualizovan) način korigovana i decentrirana.

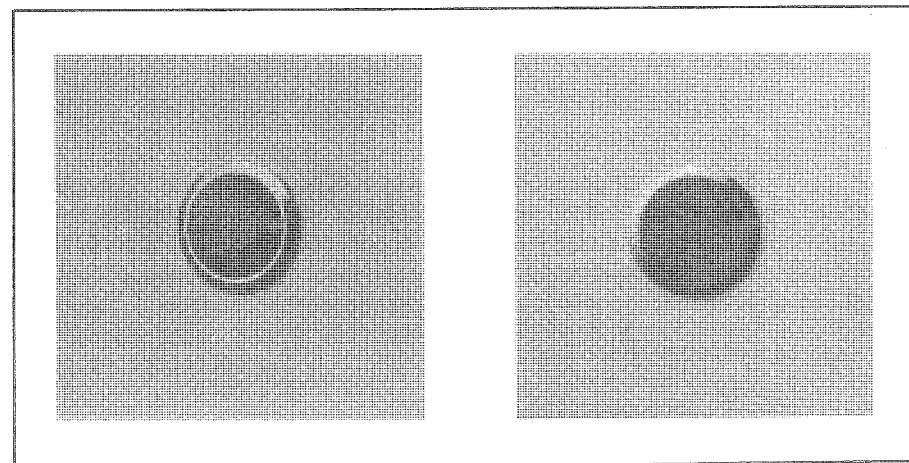
Ogledalo je kružni plošni objekt prečnika 1 metar sa rupom na centru prečnika 12 mm. Tehnološka obrada ivice je faseta. Karakteristike rada su: tehnološka obrada, krug sa centrom, rupa-praznina, ivica i ogledalnost. Svaka od karakteristika rada ima svoju dvostrukost vizuelno-materijalnog izgleda i mogućih simboličkih anticipacija. Tehnološka obrada je ono što rad čini egzaktno izvedenim objektom koji jeste (tautološki moment). Forma kruga i odnos kruga i rupe je upravo odnos univerzalnog (krug) i pojedinačnog (rupa). Lanac asocijacija je beskrajan i može ukazati na odnos punoće (kruga) i manjka (rupe) ili u lakanovskom smislu Ilićev rad u potpunosti eksplicira odnose Simbolnog (krug), Imaginarnog (ogledalo) i Realnog (rupa). Rad se može posmatrati kao mnoštvo ambivalentnosti ili suočavanja binarnih parova suprotnosti:

1) ogledalo je dominantna površina, ali i objekt, zato ivica i rupa imaju preciznu funkciju da unesu poremećaj u dominaciju površine i da ukažu na objektnost (telesnost) ogledala,

2) ogledalo kao čista sjajna površina je idealna modernistička površina kao sama površina, ali rupa je korekcija koja teatralizuje površinu i remeti njen modernistički status pretvarajući ogledalo u objekt,

3) površina ogledala je apsolutna površina reflektovane svetlosti, ali i mesto prvobitne iluzije sa kojom započinje mimetička tradicija i istorija ikoničkih naddeterminacija, ...

Dok u instalaciji sa konusima postoji obećanje oruđa (oružja) mada konusi to neće



Bez naziva, 231 čelični komad, 1994.

postati, ogledalo je bilo upotrebnim predmet koji intervencijom umetnika postaje objekt umetnosti (idealitet) i time predmet koji više nikada neće ogledati kao ogledalo već kao, metaforično govoreći, ekranska površina umetnosti.

Napomena: Ilić u nizu radova od xerox kopija Duchampovog lika, preko uglačanog grafita na novčanici i mašinski obrađene površine konusa do ogledala preispituje ekranske mehanizme površine. Površina prestaje da bude estetski kod u smislu pikturalnog ili plastičkog izgleda. Ona postaje površina koja zrači sopstvenu objektu moć (otkriva sudbinu objekta u središtu egzistencije).

Instalacija *Bez naziva* je realizovana kao zidna instalacija sa 165 čeličnih obrađenih komada ugrađenih u zid. Svaki komad je mašinski obrađen konusno na unutra. Komadi su poredani u 5 horizontalnih i 33 vertikalna reda, sa razmacima od 60cm između svakog komada duž oba zida galerije. Autor precizno naglašava teze svog rada:

- 1) serijska proizvodnja - tehnološka obrada,
- 2) udubljenje - ravan,
- 3) prostorna postavka,
- 4) patern (shematika rastera kao modernistička matrica) i
- 5) optika (efekt).

Rad izaziva stalne prekinde u perceptivnom toku (usredsređenju pogleda). Kada se rad posmatra sa distance čelični komadi se vide kao tačke koje na zidu markiraju raster. Prodiranje u zid se ne vidi. Ukazuje se na smisao poretka rastera (paterna) i na njegove reference u modernističkoj tradiciji. Kada se zidu pristupi na par metara struktura čeličnih tačaka postaje poredak tela koja prodiru u zid. Nastaje optički šok koji invertuje plohu zida u opnu iza koje postoji mogući svet. Dubina koja se ukazuje konkretna je konusna dubina čelika, ona je i generator optičkih efekata, iluzionizma koji površina obećava. Dramatični odnos površine (modernost) i dubine (postmodernost) unosi poremećaj u optička očekivanja. Kada se pride sasvim blizu i kada se pogled usredsredi na izolovani komad, nastaje efekt skulpturalnosti: ukazuje se obrađeni predmet koji ima svoju skulpturalnost i telesnost. Ilićeva instalacija je rad sa kompleksnošću perceptivno-konceptualnih parametara koji modernistički shematizam rastera u zavisnosti od perceptivnih uslova (distance gledanja) preobražavaju od slikovnog u skulpturalno i obrnuto. On smišljeno optičko i konceptualno prepliću u situaciju u kojoj posmatrač postaje saučesnik.

LITERATURA:

- Ješa Denegri, Miloš Arsić, Petar Ćuković (pr) *Rane devedesete - jugoslovenska umetnička scena*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1993.
- Ješa Denegri "Prioritet forme i nova duhovnost u umetnosti devedesetih" iz Sava Stepanov (pr) *Prvi jugoslovenski likovni bijenale mladih*, Konkordija, Vršac, 1994.
- Ješa Denegri, tekst u katalogu *Ivan Ilić*, Galerija SKC-a, Beograd, 1994.
- Ivan Ilić, tekstualna i foto dokumentacija, rukopis, 1989-94.
- Miško Šuvaković "Kritika kritike", Projekat br.4, Novi Sad, 1995.
- Ivan Ilić, Miško Šuvaković "PITANJA-ODGOVORI", rukopis, 1995.

IMANENTNE KOREKCIJE MODERNIZMA POSLE POSTMODERNIZMA POST-POST-ANTI FORM MARIJA VAUDA

1. IMANENTNA KRITIKA MODERNIZMA POSLE POSTMODERNIZMA

Dinamika strukturiranja i prestrukturiranja beogradske umetničke scene tokom 1994. i 1995. se ubrzava, postaje sve nestabilnija i okarakterisana je neočekivanim obrtima, korekcijama i transfiguracijama (premeštanjima). U okviru, grubo rečeno, zbirke tendencija označenih terminom modernizam posle postmodernizma (novi skulptorski formalizam, post-post-apstraktno formalističko slikarstvo, tehnoestetika) nastaju imanentne kritičke operacije radikalnog anti-formnog konceptualizma. Paradigma modernističkih transfiguracija i ekskluzivnog i ezoteričnog vizuelnog, likovnog i predmetnog formalizma stvorila je osnovu za nastanak *novih* konceptualističkih strategija. Pri tome, dva su karakteristična usmerenja novih konceptualističkih strategija:

1) jedan smer vodi ka neokonceptualizmu shvaćenom kao simulacijskoj tehnici prikazivanja fragmenata proizvodnje smisla realnog, imaginarnog i simboličkog u dvadesetovekovnim ezoteričnim i egzoteričnim (visokim i niskim) kulturama, i

2) drugi smer vodi ka fenomenološkim (pojavnost i izgled), materijalističkim (prisutnost kvaliteta) i post-strukturalnim (posle strukture i posle forme) strategijama anti-form arta, arte povere i ekscentrične apstrakcije.

Rad Marije Vaude, blisko operacijama Nikole Pilipovića, usmeren je ka istraživanju i realizaciji procedura post-post-anti forma, post-post-arte povere i post-post-ekscentrične apstrakcije. Indeksna upotreba udvostručenog prefiksa post (post-post) ukazuje da nisu u pitanju postupci rimejka, citata, kolaža, montaže ili simulacije istorijskih modela (shema) anti form arta, arte povere ili ekscentrične apstrakcije, već analogije, imanentne korekcije i asimetrije koje nastaju u okviru strategija modernizma posle postmodernizma. Drugim rečima, Marija Vauda ne polazi od istorijskih motiva poznog modernizma, tematizacija ili formalnih rešenja anti-form umetnosti, arte povere ili ekscentrične apstrakcije, već od formalnih ezoteričnih (hiper) formi modernista posle postmodernizma, znači umetnosti devedesetih, unoseći konceptualni, gestualni, procesualni i postformni poremećaj u egzaktna i formalna skulptorska i slikarska rešenja. Ona sprovodi imanentnu kritiku (korekciju)

formalizma modernizma posle postmodernizma delujući u okvirima njegovih paradigmatičkih granica i provocirajući granične slučajeve. Ona pokazuje kao odraz u ogledalu naddeterminacije i anomalije modernističkih formalističkih idealizacija forme, medija, objekata i optičkih efekta. Dok je za modernizam, kao i za modernizam posle postmodernizma, optičko efekat objektnog, za njena istraživanja optičko je istovremeno efekat:

- 1) objekta,
- 2) koncepta, i

3) pred-objektnog ili post-objektnog same materije (koja kao da je odvojena od objektnosti, koja kao da je bliža procesualnom nego objektnom).

Razdvajanje materije i objektnosti vođeno je konceptualnim. Vauda radi sa granicama modernizma približavajući im se iznutra, iz same biti modernizma kao projekta minimalne forme i formalnog traga. Njen rad ima karakter imanentne (svojsvene, unutrašnje) autokritike modernizma i njegove stabilne (čvrste) morfologije. Pokazuje se kako stabilna morfologija objekta ili objektnog poretka postaje skup svojstava, razlika, asimetrija, nehomologija, iskliznuća, odmak. Svaki objekt svojom plošnošću, misli se na podne realizacije, kao da poništava sebe kao objekt (ni-slika-ni-skulptura) postajući stanje stvari (stanje materije) u vremenu. Nestabilne morfologije naglašavaju dominaciju koncepta nad optičkom formom, a to znači znanje (mentalno predodžavanje) nad doživljajem (iskustvenom specifikacijom i odzivom na nju).

Pogledajmo jednu uporednu tablicu svojstava koja karakterišu lanac tendencija i pozicija s obzirom na istorijske tendencije (modele) modernizma i postmodernizma:

istorijski modernizam	anti-form arte povera ekscentrična apstrakcija	eklektični post-modernizam	modernizam posle post-modernizma	Imanentna kritika modernizma posle post-modernizma
60te	kasne 60te	rane 80te	kasne 80te i 90te	srednje 90te
Jevrić Damnjan	grupa KOD	Alterimago Bajić	Apostolović Krgović Mondrianovci Đorđević Ilić	Vauda Pilipović
visoki estetski modernizam	radikalni pozni modernizam	anti-modernizam	korigovani ili hiper modernizam	korekcije korigovanog ili hiper modernizma

autonomija slikarstva i autonomija skulpture	intermedijalno instalacija koncept	inter-tekstualno i inter-slikovno, mimezis mimezisa	autonomija skulpture i autonomija slikarstva + instalacije, ambijenti, tehnologija	instalacija koncept proces sama stvar
apstraktna forma jak gestalt	materijal anti-gestalt proces koncept	para-mimetička narativna forma	apstraktna formalna konstrukcija objekta i instalacije koncept	razlika materijala i forme
aikonično	tautološko analitičko	ikoničko paraikoničko	aikoničko	ontološko
pikturalno	vizuelno konceptualno	vizuelna alegorija	optičko projektovano	konceptualno telesno
simboličko sublimno	doslovno	alegorijsko	formalno sublimno	doslovno
subjektivno	individualno	smrt subjekta	posle smrti subjekta	ambivalentnos subjektivnog i racionalnog

Komentar uz tablicu. U odnosu na formacije (megakulture, izraze i reprezentacije megakulture) moderne i postmoderne rad Marije Vauda ima specifičan asimetričan položaj. Postmoderna nastaje u svom ekstatičkom hodu kao pražnjenje smisla moderne. Liotarovski rečeno trenutak postmoderne jeste jedna vrsta eksplozije episteme moderne, pri čemu se um i njegov subjekt kao održavatelji jedinstva i celine raspadaju na delove. Naprotiv, *modernizam posle postmodernizma* je reakcija na razbijenost, atomsku elementarnost, nespojivost, lakanovski rečeno na Ne-Celo (Pas-Tout). Modernizam posle postmodernizma kao da ponovo stvara jedno homogeno i čvrsto telo: telo kao što je bilo telo modernizma, mada asimetrično i retorički prenaplašeno u odnosu na istorijska ishodišta. Marija Vauda kao da, služimo se metaforma, to asimetrično, korigovano i retorički prenaplašeno telo kristala omekšava i čini fluidnim. Ona to ne čini na način na koji je to pre trideset godina činio Robert Morris kada je čvrste i jake gestalte paralelopeda zamenio slojevima mekog filca. Ona to čini kroz asimetrije - ona ne zamenjuje čelik drugim mekšim materijalom, već formastični čelik ili staklo ili beton prekriva mekim besformnim pigmentom, parafinom, grafitnom mašću ili mašinskim uljem. Time se suočavaju i retorički pojačavaju dve različite materijalne i posredno optičke fenomenologije (pojavnost i izgled). Uspostavljeni materijalni odnosi istovremeno su i doslovni (čelik kao čelik,

pigment kao pigment) i nedoslovni (potenciraju registre mogućih asocijativnih semantizacija).

Njene realizacije nisu ni-slike-ni-skulpture, već instalacije koje pokazuju aspekte (optičko polje materijalno-prostornih efekata) i slikarstva i skulpture. Realizacije pokazuju optičko polje materijalno-prostornih efekata slikarstva i skulpture kroz asimetrije (poremećaje) u odnosu na modernističke autonomije skulpture kao predmeta i slikarstva kao autonomne pikturalne plošne kompozicije. Ona ne unosi ikoničke (ili narativno alegorijske) poremećaje kao što je to činjeno u postmodernizmu transavangarde ili poznim post-realizacijama artepoveraša (Mario Merz i Jannis Kounellis iz osamdesetih godina), već njeni poremećaji proizlaze iz:

1) nekonzistentne upotrebe različitih materijala i materijalnih aspekata (tvrdo-meko, predmet-prah, glatko-masno, sjajno-mat, ograničeno formom-bez forme),

2) dopuštanja tvrdim formama da gube čvrstinu (pravilnost) postajući od prisutne i pojavne forme ne-forma ili samo prisustvo materijala (kao da se materijal odvaja od forme),

3) uspostavljanja mogućih odnosa karakterističnih za teatralizovane situacije (njene instalacije su kao instalacije za performans ili instalacije-tragovi ostali posle performansa — karakteristično je da ona ima iskustvo performansa),

4) kodiranja materijalnih odnosa, na primer odnos čelične ploče i grafitne masti, koji imaju izvesni aluzivni erotični (aikonički paraerotični) potencijal — veoma blisko zahvatima ekscentrične apstrakcije (aikonička forma i materijal kao uzrok erotskih opscenih efekata), i

5) pridavanja značaja paralelnom dejstvu koncepta (zamislao instalacije koja se uspostavlja kao mentalna predodžba) i fizičkog dejstva materijala ili materijalnih odnosa u prostoru — ne postoji prevaga, sinteza ili razlika konceptualnog i optičkog, već idealna paralelnost ili u vremenskom smislu idealni sinhronicitet.

Ako bi se njen rad semiotički shematizovao mogao bi da se opiše lancem pomaka od aikoničkog znaka (apstraktne forme sa para-referencama u istoriji poznomodernističke umetnosti) preko označitelja (materijalne konfiguracije ili *TU* prisutne materijalnosti koja obećava moguću istorijski znak ili apstraktnu formu) do pojavnosti i izgleda same materije kao ostatka ili traga postojanja (prisustva) čvrstih dela (komada, objekata) modernizma posle postmodernizma. Za njen rad je karakteristično formiranje znaka (znakovnog poretka) i njegovo prevladavanje naglašavanjem i isticanjem materije kao materije (tautološki nivo).

2. ISTRAŽIVANJE I PROCES

Istraživanje je skup postupaka proizvodjenja, otkrivanja, razvijanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja funkcija, metoda, vrednosti i smisla umetnosti. Umetnički rad (aktivnost) definisan kao istraživanje skup je postupaka kojim umetnik postavlja i rešava konkretna i specifična pitanja šta je umetničko delo, kako se stvara i kako deluje u svetu. Prihvati istraživanje kao postupak rada u umetnosti znači priznati umetnosti spoznajnu, a u izvesnim slučajevima i teorijsku moć,

da postavlja i rešava probleme ili da se sama postavi pred umetnika kao problem koji treba rešiti. Umetnost zasnovana na istraživanju smisao ne pronalazi u umetničkom delu (proizvedenom i završenom komadu) kao krajnjem rezultatu procesa stvaranja ili proizvodnje, već u samom procesu istraživanja. Radovi Marije Vaude vrsta su složenih materijalnih indeksa koji upućuju na tok njenog istraživanja. Rezultat istraživanja ne mora biti postignut, ili možda nije vredan pomena, ili je možda prevaziđen u času kada se smatra da je postignut. Proces istraživanja se pokazuje kao model mišljenja, rada i ponašanja umetnika. Cilj umetnika je analiza prirode umetnosti i egzistencijalnog sveta koji okružuje (obuhvata) umetnost. Kao što filozof istražuje prirodu filozofije iz konteksta filozofije, tako i umetnik istražuje prirodu umetnosti iz konteksta prakse i egzistencije umetnosti.

Rad (aktivnost) Marije Vaude ima sve odlike istraživanja i to specifičnije heurističkog istraživanja. Heurističkim istraživanjem se naziva sobom motivisano istraživanje koje se usled nedostatka preciznog programa ili algoritma istraživanja odvija od primera do primera, metodom pokušaja i korigovanja grešaka. Heuristika kao metod karakteristična je za različite istraživačke projekte u umetnosti XX veka od rada Paula Kleea preko neokonstruktivista i anti-form umetnika (Robert Morris) do konceptualne umetnosti (Art&Language). Vauda svoju heuristiku smešta upravo u polje hiper-određenosti (pre-programiranosti, naddeterminacija) formalističkih realizacija modernizma posle postmodernizma. Ona u idealizovane odnose, metaforično govoreći, platonističkih tela unosi rad simptoma (poremećaja) koji ukazuju na razlike forme i materije, paradigme i granice, optičkog i telesnog, stalnog i privremenog, ... Njen postupak se zasniva na kruženju između konceptualnih punktuacija (projekt) i materijalnih realizacija u kojima se potvrđuje subjektivnost (subjektivni doživljaj materijala, prostora i vremena) postajući osnova moguće racionalnosti. Ona radi sa instancama umetničke subjektivnosti da bi pokazala njene granice, da bi došla do njenog kraja. Za razliku od modernista ona pokazuje da subjektivnost i racionalnost nisu dva odvojena sveta (nepremostivi hijatus). Za razliku od postmodernista ona pokazuje da subjektivnost i racionalnost nisu samo relativne (nestabilne, promenljive, hipotetičke) vrednosti *valute* u razmeni dobara između umetnika i društva. Ona pokazuje subjektivnost i racionalnost kao odnos lica i naličija - naličija koje se pokazuje kao lice i lica koje se skriva kao naličije. Istovremeno ona odbacuje i priziva (na primer, funkcija kose u instalaciji sa čeličnim i staklenim pločama iz Galerije KCBa) sve ono što može da izazove predstavu (mimesis, ekspresiju, naraciju) da bi dospela do suočenja vitalnog i mentalnog. Ona se odriče ekspresije u realizacijama koje su pogodne za ekspresivne izlive (izraze unutrašnjeg, emocionalnog, polnog), da bi pokazala mehanizme suočenja vitalnog i mentalnog. Njeni postupci ostvaruju identifikacije, u širokom dijapazonu od konstruktivnih do asocijativnih, pojmovi: realno = realno, akcija = akcija, misao = misao, događaj = događaj, materija = materija, forma = forma, prostor = prostor, vreme = vreme, reč = reč, kosa = kosa, akcija = akcija. Njen rad se može shvatiti kao podstrek za neprekidnim verifikovanjem umetninog mentalnog i fizičkog postojanja, kako bi se time odstranila i mimetička (postmodernistička) i formalistička (modernistička) mrežnjača ispred očiju zajednice posmatrača. Marija Vauda sebe stavlja u središte između ideje i materije postajući protagonista optičkog događaja.

U instalacijama Marije Vaude vreme (kondezovano vreme komada ili rasprostrto obećavajuće vreme instalacije ili samo vreme akcije) integriše se sa realnim vremenom percepcije rada. Vreme je bitan aspekt rada i u instalacijama se pojavljuje trostruko:

1) kao prošlo vreme realizacije dela -- rad je dat kao zaustavljeni proces realizacije, kao da se proces odvijao i u jednom trenutku zaustavio (kao specifikacija onoga što se desilo),

2) kao kondenzacija ili sažimanje u sadašnjem vremenu -- rad je ona tačka u kojoj se sažimaju prošlo, sadašnje i buduće vreme (prošlo u protežnosti koja vodi ka radu, sadašnje u trenutnom *TU* prisustvu, a buduće u označiteljskoj anticipaciji), i

3) kao vreme u kome će se odvijati optički performans gledaoca koji se pogledom (možda i telom) kreće po ili oko *TU* prisutnosti dela.

3. OPIS I INTERPRETACIJE RADOVA

3.1 Paralele (ozvučeno disanje)

Performans *Paralele (ozvučeno disanje)* (Galerija SKCa, 1993) realizovan je kao niz sinhronih (paralelnih) događaja. Prvi događaj: igrač se okreće u krug u tipičnoj klasično baletskoj pozi. Umetnica postavlja (razmotava) na zid EKG dijagram rada srca. Reprodotkuje se pojačan zvuk disanja.

Performans se može interpretirati u trostrukom smislu:

1) kao teatralizacija umetničkog objekta - pomak od objekta kao stabilnog i statičnog stanja stvari ili situacije ka procesu,

2) kao konstrukcija mogućeg sveta umetnosti prezentacijom kompleksnog arbitrarnog, ali motivisanog, odnosa vizuelnog (dijagram), telesnog (kretanje baletskog igrača) i zvučnog (pojačani zvuk disanja), i

3) kao promena statusa umetnice - pomak od stvaraoca ka režiseru (od proizvođača ka producentu).

Performans ima karakter vežbe, a ne dela, odnosno, pokazuje se kako se ideal forme (produkta umetnikovih ruku, imaginacije) transfiguriraju postajući anti-forma, niz prostorno-vremenskih indeksa koji nose koncept. Performans postaje sredstvo ili prolaz od dela ka konceptu, pošto odnosi EKG dijagrama, kretanja tela igrača i zvuk disanja nisu u fenomenološkom poretku (kontinuumu smisla), već tek spoljašnjim konceptom (intencijom umetnice) postaju povezani (dati razumevanju).

3.2 Staklo + Parafin

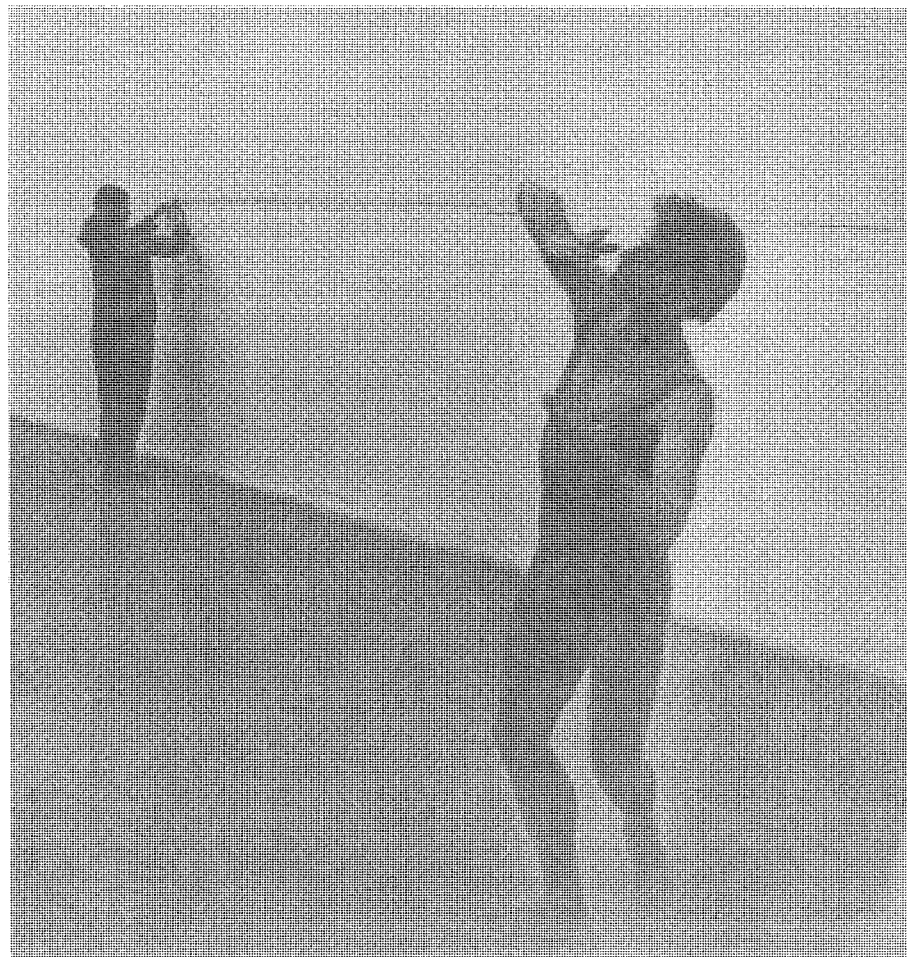
Komad *Staklo + parafin* (1994) pravougaoni je komad stakla (35x40x0,04 cm) prekriven parafinom. Komad pripada seriji realizacija sa intervencijama na (po) staklu, na primer, realizovan je i rad prolivanjem mastila po staklu. Odnos stakla i parafina ili stakla i mastila ima jednostavni optički efekt (prozirnost-neprozirnost).

Staklo je izabrano s razlogom: ono je istovremeno u optičkom smislu materija bez forme i materija sa formom. Staklo je prozirno i reflektujuće telo. Ambivalentnost stakla je privlačna upravo za procedure:

1) koje likovnu formu dovode do granice (poništenje pikturalnosti), i

2) koje žele da rade sa optičkom nestabilnošću predmeta (prozirnost, i ipak neprozirnost).

Digresivni komentar: Robert Morris je radio kocke od ogledala iluzionistički poništavajući njihovu materijalnu konkretnost. Kocka od ogledala je veoma materijalna kocka; optički ona izgleda kao dematerijalizovana, utopljena u okolini ambijent. Joseph Kosuth je tokom šezdesetih prve konceptualističke radove vezivao za staklo kao pikturalno neutralan materijal, tj. materijal koji vodi ka konceptu. U



Paralele (ozvučeno disanje), performans, 1993.

idealnom smislu koncept (predodžba) i pojavnost (optičko prisustvo) stakla mogu se izjednačiti.

Odnosi staklo-parafin ili staklo-mastilo mogu se tumačiti na četiri načina:

- 1) jednostavne vežbe intervenisanja na površini stakla - ispituju se različite familije materijalnih odnosa,
- 2) intervencijom se postižu različiti optički efekti prozirnosti-neprozirnosti,
- 3) površina se tretira kao materijal (materijalni i optički odnos), a ne kao podloga forme, i
- 4) ustanovljava se primarni konceptualni zahvat formalnog kombinovanja dva različita elementa, pri čemu, staklo biva izabrano kao invarijanta, a parafin i mastilo kao varijante (promenljive veličine u sistemu).

3.3 MV

Instalacija *MV* (1994, Galerija Doma omladine) prostorna je situacija koju grade podni i zidni pravougaoni elementi. Podni element je pravougaonik dimenzija 200x100cm (bakar, čelik, lim, pigment). Podni element je konstruisan na sledeći način: pravougaona ploča od lima postavljena je na pod, na duže bočne ivice postavljene su šine (s jedne strane bakarna i s druge strane čelična šina), a po površini ploče nanet je crni pigment. Zidni elementi (dva komada) pravougaoni su elementi dimenzija 102x66 cm (lim, pigment). Pigment je nanošen horizontalnim i vertikalnim potezima sipan je na lepak i gestualnim potezima uobličavan (do potencijalne znakovne strukture). Postavka podnog i zidnih elemenata gradi instalaciju. Pri tome, ne može se govoriti o instalaciji koja artikuliše ambijentalni efekat (oblikovanje u prostoru), već o instalaciji koja je smeštanje u prostoru. Komadi (elementi instalacije) ne identifikuju se ni-kao-slike-ni-kao-skulpture. U pitanju su specifični objekti koji pokazuju i potvrđuju svoju specifičnost (različitost) u odnosu i na slikarstvo i na skulpturu. U pitanju su komadi koji doslovno jesu. Ne postoji potreba da se interpretira njihova motivisanost i smisao. Pustiti da materijal bude (da jeste) fenomenološki je zahvat koji kao da potvrđuje huserlovski poziv na povratak samim stvarima.

Instalacija se može posmatrati kroz nekoliko nivoa:

- 1) kao odnos više različitih predmeta i materijala koji svoje optičke efekte, pa i značenja, postižu kroz primarne odnose razlika (ploča-šine, čelik-bakar, čelik-bakar-lim, crni pigment-sjaj metala, homogena površina-gestualno-znakovno-načinjena površina),
- 2) kao kretanje od materijala (relativnih razlika) ka zasićenju crnog (pred-simbolički nivo),
- 3) kao oblik asketskog svođenja pikturalnog sveta na trošni poredak pigmenta,
- 4) kao odnos vertikala i horizontala,
- 5) kao dovođenje forme (konstrukcije limenih ploča) do besformnog stanja (pigment u svojoj ne-formnoj pojavnosti i prekrivanju metaforično poništava tvrdoću ploče i ivica).

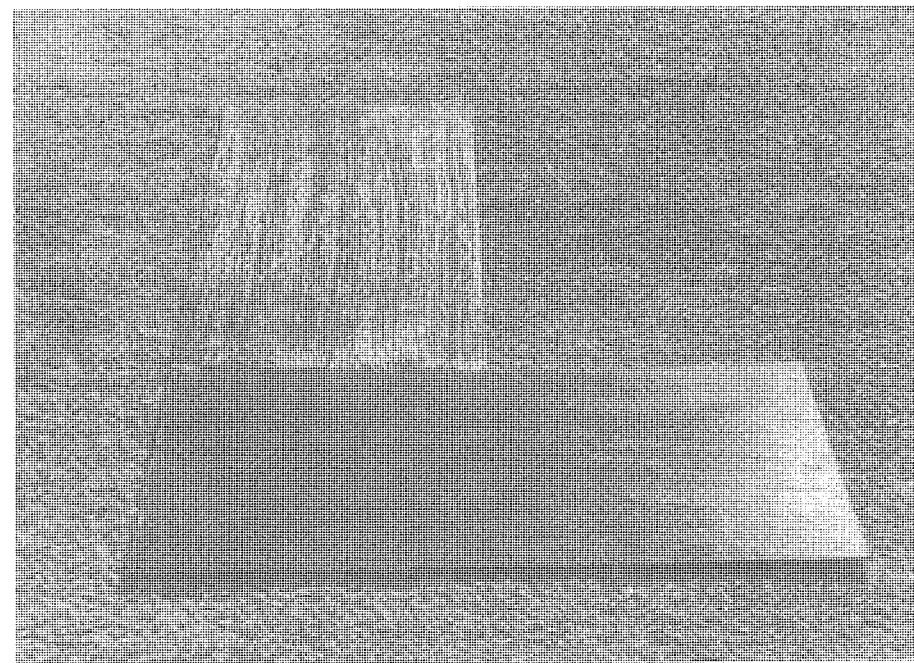
Svi interpretativni modeli ukazuju se kao sheme razlika, što nas vodi zaključku da je ovim radom Vauda odnose minimalnih uzroka razlika upotrebila da artikuliše, prikaže i pokaže maksimalne posledice (efekte) razlika.

3.4 Ugao

Instalacija *Ugao* (1994) podna je postavka dve čelične ploče (100x50x0.05cm) prekrivene grafitnom mašću. Postignut je jednostavni odnos dva elementa koji grade jaki gestalt u obliku slova 'L'. Jaki gestalt je modernistička karakterizacija. Grafitna mast koja prekriva gornju površinu ploča ima dvostruku funkciju:

- 1) da bude suprotnost čvrstoj formi čelične podloge - ideja forme se poništava idejom besformnog (metal-mast), ali, moguć je i suprotan stav, fenomenalnost podloge (čvrste forme) pojačava se i prenaglašava mekoćom grafitne masti, i
- 2) nastaje ambivalentni optički efekt forme (slova 'L') i površine (optički izgled površine se menja zavisno od ugla gledanja od sjajne do mat površine).

Nestabilnost i promenljivost koju rad akumulira u optički (perceptivni) prostor suštinski su efekti koji Vaudin rad određuju kao post-post-anti-form rad. Nedefinisani, tek anticipirani, erotizam hladnog, tvrdog i sjajnog čelika i mekoća, crnilo, lepljivost grafitne masti njen rad dovode u vezu sa ekscentričnom apstrakcijom.



Ugao, čelik, grafitna mast, 1994.

Doslovnost i asocijativnost su isprepletane, ne na reprezentativnom semiotičkom nivou, već na materijalnom nivou (samopokazanju odnosa dva različita materijala).

Ovim radom je potencirana, a za nekoliko drugih radova (*MV, Tri na kvadrat, Pravougaonik na kvadratu*) karakteristična je horizontalna podna postavka. Zamisao i fenomen podne horizontalne postavke je određena/određen kao karakterističan položaj kojim se dekonstruišu skulptorske (figurabilne) karakterizacije komada. Zatim, ukazuje se na zamisao i fenomen mesta kao mesta (od Pollockovih slika slikanih na podu preko Tony Smithovih 'priča' o autoputu kao idealnoj skulpturi do Carl Andreovih horizontalnih skulpturalnih konfiguracija i rasporeda). Mesto, označeni i ograničeni horizontalni prostor, izdvaja se i čini izuzetnom lokacijom. U radu Marije Vaude horizontalna postavka jeste znak poznomodernističkih horizontalnih pozicija, ali, pre toga, ona je i sredstvo oduzimanja materijalu kompozicionog figurabilnog karaktera. Horizontalna postavka kao da formu čini manje formom smeštajući komad i izvan skulpture i izvan slikarstva. Ako je Donald Judd u vezi svojih objekata i instalacija govorio o *specifičnom objektu*, tada bi Marija Vauda mogla da govori o svojim radovima kao o specifičnom prisustvu materijala. Materijal kada se izloži uvek ima pojavnost i izgled forme, međutim, izvesne postavke, a horizontalna podna postavka to čini eksplicitnim, naglašavaju izvesnu odsustnost, nepostojanost i neodređenost forme.

3.5 Tri na kvadrat

Komad *Tri na kvadrat* (1994, Jesenji salon, ULUS) betonski je nepravilni komad (112x78x106x70 cm debljina 0,55 cm) postavljen na pod. Na komadu su izvedena tri trougaona udubljenja ispunjena grafitnom mašću. Sve dimenzije komada su nepravilne. Interpretacija može ukazati na sledeće aspekte:

- 1) podnu horizontalnu postavku,
- 2) odnos betona i grafitne masti,
- 3) grubost betona, i
- 4) nepravilnost oblika komada i trougaonih udubljenja.

U pitanju su različiti poremećaji koji kao da fini i dizajnirani pravilni komad (skulpture) modernista posle postmodernizma dekonstruišu do antiform komada. U odnosu na čistu formu (njenu idealnu mentalnu predodžbu) prate se poremećaji, a to znači proboji materijalnog (same materije) u skulpturalno. Na proceduralnom planu Vauda suprotstavlja ideji dizajna, koju nova beogradska skulptura duguje novoj britanskoj skulpturi, ideju pravljenja grubog (ne-idealnog), gestualnog (ali ne-ličnog) i ka besformnom usmerenog komada. Njen komad pre potvrđuje svoju materijalnu specifičnost nego specifičnost gestalta (forme, kompozicije, objekta). Trougaone rupe i grafitna mast koja ih ispunjava indeksi su kojima se besformnost komada potencira i naglašava. Paradoksalno, forma (trougaone rupe i njihov sadržaj) pojačavaju doživljaj besformnosti (osećaj odsustva forme). Pri tome, rupa ima funkciju kontejnera, tj. onoga (beton) što daje formu za ono (grafitna mast) što po sebi ne može imati formu. Funkcija kontejnera nije funkcija bez značenja, već funkcija sa preciznom istorijskom referencom. Zamisao kontejnera je uvedena u američkoj procesualnoj umetnosti,

antiform umetnosti i earth works produkciji. Kontejner, češće većih dimenzija, korišćen je da bi se izložili besformni (tečni, rastresitri, meki) materijali. Oblik kontejnera (oblik suda) je materijalima davao privremenu formu. Kontejner je omogućavao da se materijali izlože kao materijali, oblik koji su privremeno dobijali nije eksplicitno ulazio u efekt dela. Vauda radi sa manjim kontejnerima, zapravo, trougaone rupe su metafore (obećanje) kontejnera.

3.6 Čelična kopča

Instalaciju *Čelična kopča* (1995, Galerija KCBa) čine dve čelične kvadratne ploče (100x100x0,05 cm) preko kojih su prislonjene pravougaone staklene ploče različitih dimenzija, a uže i više od čeličnih ploča. Iznad desnog ugla čelične ploče, pomerenom udesno, nalazi se polica sa kosom umetnice. Na manjem staklu koje prekriva levu ploču izvučena je donja horizontalna ivica bitumenom (tanka crna linija). Na većem staklu koje prekriva desnu ploču parafinom je izvučena vertikalna ivica (tanka bela linija). Time su naglašene crna horizontala i bela vertikalna (naglašen je arhetipski rasep polova, osnovna metafizička razlika).

Instalacija je izvedena kao jedan mikro-svet sa složenim internim i zatvorenim odnosima elemenata. Grade se specifični potencijalni (anticipirajući) aikonički odnosi. Gradi se nekoliko parova suprotnosti:

- 1) odnos staklo - čelik,
- 2) podudarnost čeličnih ploča i razlika komada stakla,
- 3) bitumenska horizontala i parafinska vertikalna,
- 4) instalacija staklo-čelik naspram police sa kosom.

Poslednji par suprotnosti nije istog reda kao prva tri para suprotnosti. Odnos kose naspram instalacije staklo-čelik nije istog simboličkog reda kao odnos staklo-čelik ili bitumen-parafin ili horizontala-vertikalna. U pitanju je suštinska asimetrija između aikoničkog sistema (čelik-staklo) i reprezentativnog sistema kakav gradi pramen kose. Asimetrija je temeljna i ukazuje na razliku između formalnih odnosa i narativnih odnosa. Kosa unosi anegdotski poremećaj u formalno-zatvoreni svet staklo-čelik, drugim rečima, obećava ne samo simboličku vezu ili suprotnost, već i izvesnu priču (fikcionalizaciju).

3.7 Pravougaonik na kvadratu

Instalacija *Pravougaonik na kvadratu* (1995, Galerija Andrićev venac) realizovana je na sledeći način: na pod je postavljen kvadrat od čelika dimenzija 50x50 cm. Preko kvadratne ploče položena je pravougaona ploča dimenzija 110x100 cm. Na pravougaoniku je isečen kvadratni otvor 40x40 cm. Otvor je postavljen na kvadratnu ploču. Rad je određen sledećim parametrima:

- 1) podna instalacija - po radu se može hodati,
- 2) preklapanje dve ploče,
- 3) odnos pravougaone materije i kvadratne praznine,
- 4) odnos dva kvadrata - kvadratne ploče i kvadratnog otvora,

5) razlika u dimenzijama preklapajućih kvadrata naglašava odnos preklapanja.

Rad je realizovan na dva nivoa: kao prostorno-materijalna postavka (prema kojoj se posmatrač telesno odnosi) i kao mentalna predodžba (strukturno-prostorni odnos dva geometrijska elementa).

3.8 Reči

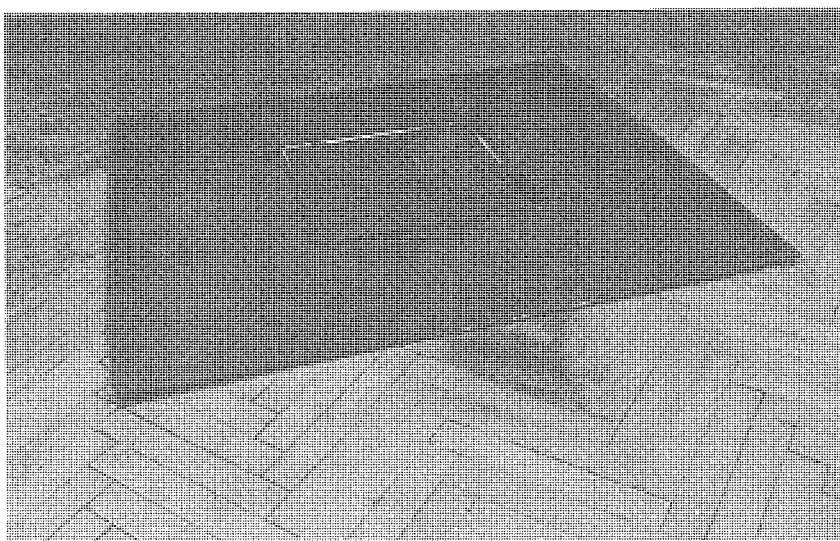
Konceptualni radovi nazvani *Reč* su izvedeni u tri verzije:

1) čiode sa nanesenom grafitnom mašću (11,05x9,05 cm, 1994),

2) guma probušena toplotom (40x12 cm, 1994), i

3) paus papir sa otkucanom rečju 'reč' i čiodama udaljen od zida, postavljen je paralelno sloju od 9 kartona (1995, Zlatno Oko).

Bez obzira na verziju u pitanju je ista shema: tautologija i unošenje materijalnih poremećaja u konceptualni tautološki model. Tautologija je ostvarena time što je zapis ostvaren kao zapis reči 'reč'. Zapisuje se reč i značenje zapisa je koncept 'reč'. Zapis pokazuje i semantički prikazuje koncept 'reč'. U formalno-jezički, konceptualistički, zasnovan rad uneseni su materijalni poremećaji. Materijalni poremećaji su izvedeni na nivou nosioca znaka (grafitna mast, guma, paus). Poremećaji čine komad složenijim - kao da materijalni poredak koji grade slova i reč ili podlogu anticipira još nešto, ali to nešto se ne može ni pokazati ni izreći. To nešto izmiče. Razlikovanje lingvističkog (konceptualističkog) i fenomenalnog (skulpturalnog) u fenomenu (onome što se opaža i pojmovnosti koja prati to opažanje) osnovna je tematizacija.



Pravougaonik na kvadratu, čelik, 1995.

LITERATURA:

(a)

- Marija Vauda *MV*, katalog, Galerija Doma omladine, Beograd, 1994.
- foto dokumentacija umetnice, 1992-95.

(b)

- Robert Morris, "Antiform", Artforum, New York, April 1968.
- Germano Celant, *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, Praeger, New York, 1969.
- Lucy R. Lippard, "Eccentric Abstraction" iz *Changing - Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971.
- Donald Judd, "Specific object" iz *Complete Writings 1959-1975 / Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the editor Reports Statements Complaints*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. Halifax, New York University Press, New York, 1975.

SADRŽAJ:

UVODNE PROPOZICIJE	5
DEO I: KONTROVERZE MODERNIZMA	7
Topologija ponovljenog označitelja : Olga Jevrić	9
Istorijski, kontekstualni i strukturalni aspekti <i>Pričinjavanja</i> Vladana Radovanovića	22
Neokonstruktivizam - lumino objekti i ambijenti Kolomana Novaka	39
Typoezija, permanentna umetnost, akritička kritika i paralelne realnosti - kritičar na delu i postpedagogija: Biljana Tomić	49
DEO II: KONCEPTUALNA UMETNOST	63
Tekstualnost teksta: Slobodan Tišma	65
Označitelji <i>Močvare</i> i označitelji <i>teksta</i> : Slavko Bogdanović	78
<i>Prošiveni bod</i> i prekrivanje značenja: Mirko Radojičić	95
Oko teksta i jezika: Ko je Vladimir Kopicl ?	107
Jezik umetnosti: Nomadizam Slavka Matkovića	122
Optička i konceptualna granica slikarstva: Gergelj Urkom	131
Grimase označitelja: Era Milivojević	145
Politička umetnost - ekscesi, diskursi i pokretne slike, fragmenti o radu Zorana Popovića	153
Prag jezika: Neša Paripović	165
Analitička umetnost - Grupa 143	183
Od konceptualne umetnosti do poststrukturalizma - ZzIP	200
DEO III: SLIKARSTVO KAO PIKTURALNA SEMIOLOGIJA	219
Ekspresionizam kao mimezis ekspresionizma- brutalne forme: Laslo Kerekeš	221
Filozofija slike i slikarstvo kao filozofija: Verbumprogram	232
Dekonstrukcije: arhitektura, ploha i mimezis mimezisa: Sonja Briski Uzelac	244
Poststrukturalno slikarstvo; korekcije modernističke metafizike pikturalnog; Dragomir Ugren	253
DEO IV: MODERNIZAM POSLE POSTMODERNIZMA	269
Ka <i>tvrdom</i> modernizmu - projekt <i>Mondrian</i> : Nikola Pilipović, Aleksandar Dimitrijević i Zoran Naskovski	271
Formalizam i skulptura: Dobrivoje Krgović	288
Formalizam i zavođenje: Srđan Apostolović	298
Scena za znak, instalacije, ornamenti i koncepti Mirjane Đorđević	309
Korekcije modernizma - Tehnoestetski prostori Ivana Ilića	334
Imanentne korekcije modernizma posle postmodernizma, Post-post-anti form: Marija Vauda	347