

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

INSTINKTIVNE TEORIJE

Zavod za kulturu Vojvodine
2016.

EDICIJA



CRVENI ČOT

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ
INSTINKTIVNE TEORIJE

Izdavač: Zavod za kulturu Vojvodine, Novi Sad

TEL: +381 21 4754 128

zkvojvodina@nscable.net

www.kultura-vojvodina.org.rs

Za izdavača: Smiljana Vlajić

Grafička oprema: Branislav Radošević

Štampa: Službeni glasnik, Beograd

Tiraž: 300



Objavljivanje ove knjige podržao je
Pokrajinski sekretarijat za kulturu i
javno informisanje Vlade AP Vojvodine



Urednik: Mirko Sebić
Lektor: Teodora Zrnić
Grafička oprema: Branislav Radošević

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ
INSTINKTIVNE TEORIJE



ЗАВОД ЗА КУЛТУРУ ВОЈВОДИНЕ
ZAVOD ZA KULTURU VOJVODINE
VOJVODINA INSTITUTE FOR CULTURE

2016.

Miško Šuvaković

INSTINKTIVNE TEORIJE

Provisional SALTA
Ensemble, *Fotoesej*
o instinktivnim
teorijama, 2016.



SADRŽAJ

<i>Uvod</i>	0	8	<i>Autopsija</i>
REŽIM INSTINKTIVNE TEORIJE		Logika Rekvijema: muzika i smrt mehanizma	
<i>Grozđanić</i>	1	9	<i>Bašičević</i>
Narativ: jedno sasvim obično veče – PETIT a		Govoriti istovremeno na više tuđih jezika: imanentne razlike	
<i>Kerekeš</i>	2	10	<i>Tišma</i>
Kriptografija: oči pune šljunka		Doručak sa Kafkom i Guldrom – označitelj koji je nanesen na jedna drugi označitelj	
<i>Radojičić</i>	3	11	<i>Ugren</i>
Sećanje na sadašnjost – posle Pariza pesak, a na pesku ona i Dogen		Opsesije crnim slikama	
<i>Kopić</i>	4	12	<i>Teofilović</i>
Balkanska Rigo slikarka, postsocijalizam, tranzicija		Dubinska arheologija ljubavi u transljudskom svetu / automati, roboti, 3D karakteri i debiologizirana stvorenja generativnih procedura o.n.a.	
<i>Ladik</i>	5	13	<i>Parlić</i>
Minhen 1972. – terorizam, muzika i slučaj		Pijanistički izazov: 840x10 minuta za klavirom u kontinuitetu	
<i>Poznanović</i>	6	14	<i>Žilnik</i>
Govor šapatom – ozbiljan dijalog: disidentska nežnost: šapatom o istini		Gubitnik, pobednici i njihovi fanovi u napuštenom bioskopu u postsocijalističkom gradu - bezimena	
<i>Sombati</i>	7		
La Guerre: Bauhaus kao poslednje prikežište			

0
REŽIM INSTINKTIVNE TEORIJE
SMESTITI STVORENJA FIKCIJE!
REKONSTRUKCIJA PLASTIČNOSTI ŽIVOTA.

Plastičnost: svojstvo predmeta koji je podatan oblikovanju; sama moć davanja oblika nečemu/bilo čemu; i moć razaranja/sagorevanja ili eksplozije žive i nežive materije. Moj zadatak je razotkriti maskirano – otići iza maski ili zastora koji skrivaju ili, tačnije, zamagljuju međurazmene ili konverzije između plastičkog i grafičkog, slike, zvuka i znaka, tela i upisa.¹

Ova mala knjiga se odnosi na moja neposredna i posredna iskustva neoavangardne umetnosti/kulture, i, zatim, preobražaja ekscesa marginalizovane neoavangarde u savremene mreže značenja i smisla onih oblika života ili ljudskih praksi koje potiču iz umetnosti. Da bih to konceptualizovao i doveo do transparentnosti identifikacije, imenovanja i razumevanja oslanjao sam se na ambivalentne instikte pisca i instikte teoretičara. Reč je o instiktima i njihovoj važnosti za ove spise.



1 Ante Jerić, „Zvuk samo jedne ruke”, iz *Uz Malabou. Profil suvremenog mišljenja*, Multimedijalni institut, Zagreb, 2016, 45–46. Uporedi Catherine Malabou, “Plasticity at the Dusk of Writing”, iz *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction*, Columbia University Press, New York, 2010, 3.

Nameravam da pokažem da više nije reč o *autonomiji umetnosti* (modernizmi), o *smrti/kraju umetnosti* (postmodernizmi), već i jedino o praksama posle umetnosti, praksama **izvan**² umetnosti koje generički po rodoslovnim stablima ili izbledelim sećanjima govore o njoj. *Svaki prekid pravi samo belu mrlju na tom platnu bez šavova*. Bela mrlja ili proizvedena tišina!? Nevidljivo ili nečujno – nečujno i nevidljivo?

Da li je to baš tako – to je izazov za čitaoca? Ali, moguće je da stvari nisu tako jednostavne, da odnos onoga unutra i onoga izvan nije algoritamski već gestualan, još zaoštrenije, instiktivan?

Oslanjam se na instinkte. Od mašine sam postajao živi organizam – evolucija konceptualnih praksi. Spreman sam da se borim i da preživim. Organizam sam izdvajao iz biosfere i vraćao sam se radu mašina – kontingencija naspram instikta ili instikt kotingencije?

Bilo je to kruženje sasvim različito od hermeneutičkog *stupanja i istupanja iz kruga* značenja/znanja o umetnosti i značenja/znanja u umetnosti. Odricanje od hermeneutike i njenog kruga ili, nasuprot krugu, vektora razumevanja. Instikt daje važnost plastičnosti kože za razumevanje.

Instinkt je jedna materijalizovana hibridizovana algoritamska operacija koju ne kontrolišem, već koja kontroliše mene, naspram surovih izazova okružja. Ali, borim se grčevito da je kontrolišem. Ta borba je važnija od rezultata. Instikte ne kontrolišem, ali nameravam i pokušavam da uspostavim kontrolu nad njima.

Mada instinkt potpada pod, takozvane, unutrašnje procese – pokazuje mi se kao spoljašnja sila. Sa instinktima nema jasnog razlikovanja imanencije i transcendencije u odnosu na moje telo koje piše. Reč je o odnosu sila. Odnos sila je antagonistički.

U kriznom vremenu bez čvrstog uporišta – da bi preživeo – moraš da se oslanjaš na instinkte. Politika instikta je sasvim različita od politike otpora. Politika instikta je sasvim različita od politike identifikacije.

2 Mišel Fuko, „Mišljenje spoljašnjost” i, iz Pavle Milenković, Dušan Marinković (eds), *Mišel Fuko 1926–1984–2004 Hrestomatija*, Vojvođanska sociološka asocijacija, Novi Sad, 2005, 25.

Politika instinkta je sasvim različita od politike kritike.
Politika instinkta je sasvim različita od politike zajedništva.
Politika instinkta je sasvim različita od politike države.
Politika instinkta je sasvim različita od mojih individualnih svakodnevnih potreba.
Politika instinkta je sasvim različita od mojih ambicija.
U kriznom vremenu bez čvrstog uporišta – da bi konstruisao – moram da se oslanjam na instinkte.

Slobodan Tišma, Đorđe Sudarski, Dejan
Poznanović, Slavko Bogdanović i Miroslav
Mandić, Tribina mladih, Novi Sad, 1970.



Instinkt liči na udar.

Vodili su me neodređeni i nekontrolisani *udari* nepreglednošću i složenošću savremenosti umetnosti. Udare sam pokušao da konceptualizujem i imenujem instinktom.

Konceptualizacija nije samo sekundarna refleksija, već i prelazak sa preživljavanja na konstruisanje smislenog delanja. Preživljavanje i konstruisanje, sa svim nepodudarnostima, u polju su determinisanosti: politikom, ekonomijom, indiferentnošću, ali i delanjem tela koje opstaje naspram zadate sirove/surove okoline.

Instinkti su – ipak – uslovi koji podsećaju na uzročnosti. Samo podsećaju. Nije reč, zato, o arbitrarnosti odnosa, već o nužnosti vrste, načina i intenziteta reakcije na uslove tj. uzročnosti ili iluzije uzročnosti.

Tekstovi su određeni složenošću fikcionalnog, nefikcionalnog, teorijskog i, povremeno, filozofskog bavljenja ne-nasumično izabranim umetnicama/umetnicima čiji rad, uglavnom, dobro poznajem i dugo pratim na direktan ili indirektan način.

Nisam se, pri pisanju, služio samo autentičnim iskazima aktuelnih refleksija, već autoreciklažama i preuzimanjima već rečenog u mojim ranijim spisima i spisima drugih autora.³ U polju spoljašnjih potencijalnosti prepustio sam se nužnosti instinkta da idem u tom ili nekom drugom pravcu. Zato, ovi tekstovi – od svih mojih tekstova najbliži su radu esencijalizma: nužnosti istorije, geografije i instinkta tela. MADA JE NUŽNOST POD ZNAKOM PITANJA!?

Kontigencija na delu. Nužnost na delu. Protivrečnost bitne plastičnosti imanentne oblika života umetnosti između neoavangarde i savremenosti.

Ovo je sasvim „nekreativno pisanje”. Reč je o radu na tekstualnom, diskurzivnom i konceptualnom materijalu. Tekstovi su tragovi. Diskursi su konteksti. Koncepti su napor ili lakoća mišljenja.

Moja namera je da ovom knjigom opcrtam razlike između teorija postmoderne i teorija savremene umetnosti.

Teorije postmoderne duguju fetišizmu arbitrarnog, odnosno, uslovima pluralnog, koegzistentnog ili postistorijskog.

Savremene teorije su uslovljene nužnošću, antagonizmima, kontradikcijama i globalnom osećajnošću/čulnošću.

Mene zanimaju izvori – ne radi verifikacije autentičnosti, već radi izvođenja preobražaja mogućnosti unutar mnogostrukosti: „zato jedno drugome postoji tek kao znak; u drugom obliku istog ne sluti pravo se biće”⁴.

3 Grozdanić, Kerekeš, Radojičić, Kopicl, Ladik, Poznanović-i, Sombati, Autopsija, Mangelos, Tišma, Ugren, Teofilović, Parlić, Žilnik. Reč je o vojvođanskom umetničkom kontekstu. Uporedi sa: Dragomir Ugren, *Centralno evropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002; Miško Šuvaković, Dragomir Ugren (eds.), *Evropski konteksti umetnosti XX veka u Vojvodini*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2008.

4 Vladimir Kopicl, „(II I); VI 1971)”, iz „Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, februar 1972, 18.

Nisam sasvim siguran u svoja očekivanja. Siguran sam u pisanje, prepisivanje, modifikovanje – oslanjam se na dijalektiku transfera i kontratransfera. Citati su autentični, lični izrazi su preuzeti ili reciklirani intertekstualni tragovi starih ili drugih tekstova.

Sklon sam da odustanem na samom kraju pisanja.



U kom se smeru kreću moje misli i moje pisanje? Kako usaglasiti misli i pisanje? Da li ih fokusiram ili rasipam? Ne, pre je reč o uverenju da mogu da delujem istovremeno u tri različita režima:

- u režimu istorije umetnosti – sasvim hribridizovani režim dijahronijskih reprezentacija između književnosti, vizuelnih umetnosti (slikarstva, filma, fotografije), muzike, izvođačkih umetnosti;
- u režimu teorije umetnosti – umrežavanje *dinamičnih* i *plastičnih*⁵ znanja humanistike i teorije umetnosti koja može biti prenesena iz sistematskog mišljenja u performativizaciju proizvodnje fikcije/nefikcije, odnosno, teorije, možda i filozofije i

5 Catherine Malabou, "Is Plasticity a Plastic or Graphic Element of Philosophy", iz *Plasticity at the Dusk of Writing. Dialectic, Destruction, Deconstruction*, Columbia University Press, New York, 2010, 11.

- u režimu transknjiževne tekstualne proizvodnje – rad na *otporu* konstruisanju i izvođenju fikcije koja nije samo fikcija, već i teorija, možda, problematična filozofija u odnosu na beskrajnu potencijalnost tela koje piše, misli i bori se da opstane u neprozirnim projekcijama ekrana koji su svuda oko mene/tebe/nas.

Nije reč o mojim *sklopljenim* i *izvedenim* intencijama, već o trzajima i prekidima koje uzrokuju instinkti. Reč je o kretanjima u polju dejstva instinkta koje ne mogu u potpunosti da kontrolišem. Pokušavam da instinkte – usaglasim sa intencijama – polaznim racionalizovanim odlukama tj. konceptima. Često, ne uspevam. Konflikt instinkta i zdravog razuma – mog pragmatičnog mišljenja – u odnosu na otpore pisanja i potrebe da telo reaguje na osnovu sopstvenih trenutnih impulsa u opstajanju između nesigurnih oblika života.

Tradicionalni pojam⁶ instinkta označava shemu ponašanja svojstvenu životinjama, koja se od životinje do životinje iz jedne vrste malo razlikuje. Životinjski instinkt se odvija u vremenskom nizu koji ne trpi gotovo nikakve poremećaje i naizgled odgovara određenoj svrsi. Frojd je pojmom *Treib* – instinkt ili nagon – definisao kao „potisnu silu” koja je neuslovljena s obzirom na ponašanje što ga izaziva, te s obzirom na objekt koji pribavlja zadovoljenje ili bilo šta drugo (strah, radost, usmeravanje ka spoljašnjim objektima, pa i znanje) – grčevito kretanje koje se voljom ne može zaustaviti. Instinkt je povezan nagonom, količinom energije, kojom se pokreće telo u nekom obliku života. Instinkt se upotrebljava u frazama kao što su: *instinkt životinja* ili *instinktivna spoznaja opasnosti*.



Pojam „instinkt” da bih ga upotrebio u sintagmi i „instinktivne teorije” odvajam u potpunosti od zamisli „nasleđenog patern” u tradicionalnoj upotrebi i, delimično, od Frojdovog graničnog biologizma sa silom potiskivanja tela ka objektu želje, uživanja, straha, groze, ili pronalaženja rešenja u preživljavanju.

6 J. Laplanche, J.B. Pontalis, „Instinkt”, *Riječnik psihoanalize*, AC, Zagreb, 1992, 122–123.

Šta jeste tada *instinkt* za moju konstrukciju? Način snalaženja u nepreglednom svetu umetnosti.

Ludvig Vitgenštajn: „Štoviše, ono što sam ovdje napisao uopće ne pretendira na novost u pojedinostima; zato i ne navodim nikakve izvore, jer mi je svejedno da li je ono što sam mislio prije mene već mislio netko drugi”⁷.

Mirko Radojičić: „ovo što sam ovde napisao nipošto ne pretendira na novost u pojedino-
stima; zato i ne navodim izvore, jer mi je svejedno da li je ono što sam mislio pre mene
mislio već neko drugi”.⁸

Instinkt jeste grčeviti i gestualni čin: trzaj ili ubrzavanje „ponašajnog paterna” bez mno-
go razmišljanja i promišljanja da bi se postigao nesigurni kao-teorijski rezultat/rešenje u
odnosu na konvencije, kanone, navike, žargone, identifikaciona očekivanja i farisejske ili
birokratske *zahteve* da teorija treba da bude kontrolisana, evaluirana i nadzirana praksa.

Pogledajte bitnu razliku između iskaza:

- „Ontologija je ‘jedna situacija’ ili pojedinačni svet afektovan i strukturiran naučnim istinama”⁹; i iskaza:
- Ontologija je jedan događaj ili pojedinačna promena sveta afektovana i strukturirana instiktivnim udarima u klasnoj borbi, u vanrednom stanju ili ekonomskom slomu.

Moram naglasiti, da nefikcijske namere i instinkti nisu unutrašnja svojstva – intenzional-
nosti – već ekstenzije spoljašnjeg sveta koji se upisuje, tačnije, udara u moje telo i na
koje moje telo odgovara trenutnim reakcijama koje izmiču planu i programu.

Instiktivna teorija, zato, jeste nefikcionalna praksa, pre svega, živa izvedbena praksa, ko-
jom se pokazuje da „materijalni ostaci teorije” postoje kao činioci prakse u odnosu na živi
svet mojih sećanja, aktuelnih intersubjektivnosti i anticipacijskih projekcija potencijalnosti.

7 Ludwig Wittgenstein, „Predgovor”, iz *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987, 23.

8 Mirko Radojičić, ..., iz „Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, februar 1972, 15.

9 Navod reči Alain Badiou, “The One and the Multiple”, iz *Being and Event*, Continuum, London, 2005, 25–26.

Postoji, tu oko mene, *praksa teorije* koja se zasniva na istraživanju spoljašnjih objekata X, Y, Z ili A, B, C i njihovih mikro i makrokonteksta u odnosu na moje instinktivne izbore.



Istraživačka teorija se, zato, bavi odnosima ekologije, politike i načina interpretacije u odnosu na pojavnosti razumevanja objekata X, Y, Z ili A, B, C u nekom ili nekim mogućim instinktivnim izborima li1... lin...

U mojim tekstovima *fikcija* je odgovarajući model za stvarne okružujuće ekologije u kojima se odigravaju životi umetnica/umetnika o kojima pišem.

Performativna teorija – ili izvođenje teorije tj. izvedbena teorija – suočenje je sa tim da teorija nije postignuti i klasifikovani, te arhivirani skup odobrenih znanja, već *događaj znanja* koji se ostvaruje telesnom i biheviornalnom aktivnošću u nekom mogućem svetu sa svim otporima, koji se odigravaju/ostvaruju između tela, misli od tela, ponašanja, kontekstualnih uramljenja i transpozicija događaja u sam svet našeg stvarnog/živog iskustva. Ne zanima me teorija kao poredak „spakovanog” znanja, već *t e o r e t i z a c i j a*. Reč je o izvođenju naspram arhiviranja i pakovanja.

Teoretičar kulture Stujart Hol je jednom izrekao: „da njega ne zanima Teorija, već da je zainteresovan za teoretizovanje”¹⁰. Izvoditi teoriju tj. praktikovati teoretizovanje naspram klasifikovanja, sabiranja i sistemskog uređivanja.

Može se reći da je *teoretizacija* izvođenje teorijskih formata unutar instinktivnog delovanja na posebno zadatom objektu u uvek specifičnom kontekstu koji ima odnos sa *mojim* oblicima života.

10 „On Postmodernism and Articulation. An Interview with Stuart Hall” (edited by Lawrence Grossberg), *Journal of Communication Inquiry* vol. 10 no. 2, Summer 1986, 60.

Moje namere i instinkti su pre smeša sila – potiskivača – nego usaglašeni refleksivni sadržaji koji vode ka uređenoj stabilnoj teoriji. Nefikcija bi tada bila i izvedeno znanje i reprezentovano znanje u složenim odnosima konteksta ili ekologija – odnosno sprovođenja teorije u sasvim različitim svetovima koji imaju nekakve veze sa mojim složenostima i nužnostima koje ne mogu dokučiti i konceptualizovati u svakom trenutku.



Instinktivne teorije se zato, pre svega, tiču složenog pojavnog i tekstualno/medijski posredovanog nefikcionalnog *tela* u spoljašnjem svetu promenljivih i privremenih odnosa na koje moram da reagujem ako želim da ih lociram, indeksiram, mapiram, interpretiram i u veoma specifičnom pojedinačnom smislu razumem, a to znači preživim, proživim i širim dalje. Didaktika mi je bitna.

U ograničenim mogućnostima doživljaja i razumevanja savremenosti – želeo bih da pustim da me moji instinkti testiraju. Biti testiran od sopstvenih udara u borbi unutar kriznog sveta. Test je ispitivanje a ne evaluiranje.

Režimom nazivam jedan od vremenski politizovanih mehanizama/aparata izvođenja teorije koja je nefikcija u odnosu na njen objekt istraživanja. To znači da jedan objekt može biti teoretizovan u različitim režimima i, zatim, predocen u njihovim indeksnim mogućnostima što će voditi ka različitim „saznajnim paketima” o izučavanom predmetu. Ali – ovde nije reč o paketima već intenzitetima i impulsima instinkta.

Odmotavanje i raspakivanje paketa znanja vodi ka crtanju mape.

U radu na spisima za ovu knjigu sam pribegavao različitim režimima i to na instiktivan način. Često bez unapred određenog cilja i svrhe – sa spremnošću da mi odabrani slučajeви ponude, zaista, sasvim različite odzive te me testiraju pokazujući uspešnost ili neuspešnost mojih instikata.

Naspram Marksovih „determinisanih apstrakcija” – ovde je reč o „usložnjavanim apstrakcijama”. Ipak u igri su varijante materijalizma. Apstrakcije su materijalni entiteti koji ne postoje izvan ljudsko-tekstualnog odnosa.



1

Narativ: jedno sasvim obično veče – *PETIT a*

*On je bio divan, apstraktan, voljeno ljudsko stvorenje.
On je bio grozan, konkretan, brutalno ljudsko stvorenje.*

O kome je ovde reč? Zagonetke identiteta. Izmicanje identifikacije. Da li je ovde reč o Marselu Dišanu ili Živku Grozdaniću?

Razrada kontradikcija. Da li je njega moguće prikazati i na drugi način? Da li on može biti divan, apstraktan, zapravo, potpuno voljeno ljudsko stvorenje lišeno adrenalinskih kriza, brutalnosti, konkretnog partikularizma? ili... Kako bi on (Geragrozdanić) izgledao kao ON (Marsel Dišan)? Pristupimo izvođenju asimetričnog narativa o njemu ili *njemu*.

Prva scena

Otvorio je vrata. Izašao je iz taksija. Ugledao je broj 47. Hodao je ka zgradi. Nije ubrzao korak. Popeo se par stepenika i našao se pred ulaznim vratima. Čuo se zvuk zvona iznutra: *Cing-Cang*. Ušao je. Žena visokog stasa u crnom smokingu sa belom košuljom i dugačkim širokim pantalonama je prišla. Pitala ga je šta može da učini za njega. Odgovorio je tihim glasom. Njegov glas je podsećao na zvuk koji proizvodi gužvanje svile: „Javio sam Vam jutros da želim partnerku za večerašnji izlazak. Želeo bih da pogledam. Da, nadam se da nemate ništa protiv!” Klimnula je svojom kovrdžavom kosom. Povala ga je, teatralno, u veliku sobu gde je bilo desetak obučenih, nagih, polunagih devojaka.

Druga scena

U taksiju su. Sedi pored njega na zadnjem sedištu. Nervozna je. Lupa sandalom o naslon sedišta ispred sebe. Pita, pomalo uplašeno: „Gde me vodiš?” Odgovara lagano: „Idemo do Nordstroma! Treba ti nešto za oblačenje. Ne možeš ovako među ljude!” Gledala ga je ispod oka: „Ko sve to plaća? Kakav je to eksperiment? Nisam zamorče?” On: „Naravno, da nisi? Stvari su jednostavne. Večeras ne želim sam da večeram. Treba mi

društvo. Tebe sam izabrao i platio za tvoje vreme. Tvoje vreme za tucanje je *dato*¹¹ meni za ovu večeru.”

Treća scena

Bila je u velikoj kabini za probe. Kvadratna sobica sa stolom, stolicom. Stilski nameštaj kao kod njene prabake. Sećala se kroz maglu. Čiviluk sa vešalicama. Velika ogledala na svakom zidu. Neko je kroz zavesu pružio haljinu. Držala je haljinu u ruci. Bio je to, očigledno, njegov izbor. Osećala se sateranom u ćošak. Kao da je bila u zamci za sitnu divljač. Ulovljena. Zver koju su smestili u zoo-vrt.

Četvrta scena

Sedeli su u *Klubu*. Bili su u separeu. Na stolu su bile čaše sa tankim dugačkim nogama. Sveće su gorele. Osećao se blagi i opojni miris dima. Orijentalni dim. Lažni orijentalni miris sveća. *New Age*. On je lagano ispijao vino. Ona je grickala kikiriki ili nešto slično kikirikiju. Primetila je da žvaće tečnost dok ispija gutljaj vina.

Rekao je: *Biće ovo duga i, nadam se, prijatna večera.*

Rekla je: *Da li za to ima neki razlog?*

Ne, nema.

Zašto smo onda ovde?

Ovde povremeno večeram.

Često?

Ne baš često.

Šta to znači „ne baš često“?

Par puta godišnje.

A, zašto baš večeras?

Danas sam bio u blizini?

Kako, od Kuće smo putovali dovde preko sat vremena?

Mislim u blizini, mislim u ovom gradu.

Za tebe je ovo ‘ovaj grad’, šta to znači?

Ne znam tačno. Povremeno sam ovde u ovom gradu i tada obično večeram ‘ovde’.

11 Jacques Derrida, „**Given Time: The Time of the King**”, *Critical Inquiry* Vol. 18 No. 2, 1992, 161–187

Da li uvek iznajmljuješ kurvu?

Ne, naravno. Večeras nisam želeo da budem sam. A, uostalom, ti si moj sagovornik. Ne volim reč 'kurva'.

Ne voliš! Ti si lud. Pa ja jesam... Lud si!

Možda, mada – sasvim dobro funkcionišem. Bio sam sâm u ovom gradu ove večeri.

Ti jako čudno govoriš? Ne razumem šta hoćeš da kažeš?!

Misliš? Pa, povremeno ni ja sam sebi nisam dovoljno jasan.

Imaš neki problem?

Uglavnom nemam. Ovo vino se pije u malim gutljajima. Želiš još jednu čašu?

Da! Kakva su to pravila za vino? Ti sve radiš po pravilima' Da li si ti SM?

Služim se pravilima, da, da. SM, ako misliš na ono 'SM' – ne, ne volim fizičko nasilje.

Ni ja! Konačno jedan plus za tebe.

Misliš da sam zaslužio?

Čime se baviš? Za mene znaš. A ti?

Ja, hm: posmatram, kombinujem, prisvajam, otuđujem, premeštam i posmateram.

To nije profesija?

Može biti!? Dobar sam u tome što radim. Mada, najbolji sam u posmatranju.

Šta je to? Šta to izvodiš? To je neka vrsta igre?

Tako nekako. U stvari, to je moj posao. Ono što amerikanci zovu „rad za život”.

Zar ne možeš biti precizniji?

Pokušavam! Ali, izmiče mi.

Ali, nisi precizan?

Nisam!?

To što radiš liči na šah?

Da to liči na igranje šaha?

Ti si šahista?

Ne bih rekao. Pre, onaj ko posmatra i onaj ko stimuliše to što posmatra, dok drugi igraju a ja obračunavam i prenosim.

Uh! Baš si komplikovan. Šta posmatraš? Mene? Ali, tvoj pogled je neuhvatljiv! Ti rasuto gledaš. Gledaš na sve strane, istovremeno.

Dobro si приметila. To je veština. Takav pogled nije lako izvesti.

Povremeno ne razumem sve tvoje reči.

Da, komplikovan sam.

Ti očekuješ da ti se ispovedim? Da ti kažem, istinu. Ili se ti meni ispovedaš?

Ne! Samo razgovaramo. Razgovor i ništa drugo.

O čemu?

O tome i tome, tu i tamo, tada i tako. Sasvim indiferentno.

Tu reč, nisam mogla da se setim kako glasi, nisam razumela!

Indiferentno?

Da, indiferentno!

Eto, jedna nova reč u tvom životu. Možda...

Šta ona znači?

Zависи kako je upotrebljavaš u jeziku¹².

Ne razumem.

Probaj da je izgovoriš.

Indiferentno.

Ta reč je za mene važna.

Zašto?

Zato!

Zašto?

Uporna si! Njom opisujem svoje uobičajeno raspoloženje, sasvim uobičajeno ponašanje.

Kakvo?

Kada posmatram, kombinujem, prisvajam, otuđujem, premeštam i posmatram.

Da li si sada indiferentan?

Da. Sasvim indiferentan, gotovo, uvek sam indiferentan.

Kada nisi indiferentan?

Skoro sam uvek indiferentan.

Ali, kada se desi da nisi baš indiferentan?

Kada imam migrenu. Kada ne izlazim iz stana i kada ceo dan provedem u krevetu sa crnim naočarkama za spavanje i tamponima u ušima.

Zajebavaš me?

Oprosti, u ovom restoranu se govori pristojno.

Ipak nisi indiferentan?

Ipak jesam.

Nisi!

¹² Ludvig Vitgenštajn „#43”, iz *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980, 56.

*Jesam – mada, povremeno volim da se smejem.
Zašto?
Volim kada se ljudi smeju, ne volim kada plaču.
Ni ja ne volim suze, mada često plačem. Prija mi kada se isplačem. A ti?
Ne, davno, davno, možda od detinjstva nisam plakao.
Zašto si tada – poslednji put plakao?
Morao sam da uradim nešto veoma ružno što nisam želeo da uradim.
Šta je to?*

Peta scena

On sedi u taksiju. Sam je. Vozi se ka Y. Zavali se u sedište. Drema. Bila je ovo duga i naporna noć. Mada, ne različita od mnogih drugih dugih noći proteklih godina. Posmatra, kombinuje, prisvaja, otuđuje, premešta i posmatra. Potpuno je indiferentan. Liči na M-a¹³. Na isti način kao što je on gledao predmete, on gleda negde u međuprostor. Nepokretan je. Totalna anestezija. Sve se odigrava u njegovoj glavi. Uživa u svom *autizmu*, mada nije siguran sasvim u sebe.

Šesta scena

Ona sedi u autobusu. Autobus ide ka tački X. Na sebi ima crnu haljinu sa jednim dugačkim rukavom. Njeno levo rame i ruka su goli. Dobro izgleda u polumraku. Skinula je sandale sa visokim potpeticama. Bosa je. Oseća bol u nogama i leđima. Autobus je potpuno prazan. Pita se kada će stići do tačke X!? Nije sigurno da li je ispravno odlučila. Plaši se. Sve se odigrava negde izvan nje. Užasava se od toga da ništa ne zavisi od nje. Boji se.



13 Ova priča je građena oko sećanja na lik Marsela Dišana (Marcel Duchamp, 1887–1968). Poslužio sam se opisom M. D-a koji je dala Beatrisa Vud (Bettrice Wood, 1893–1998) u memoarima: *I Shock Myself: The Autobiography of Beatrice Wood*, Chronicle Books, San Francisco, 2006, 24–25. Ali, ovo nije ni priča o M. D.-u, već negde o dišanovskim kontradikcijama koje dolaze i do Živka Grozdanića, do svakog post-dišanovskog umetnika.

Komentar uz 1: Živko Grozdanić

Božić? Božić znači večeru, večera znači smrt! Smrt znači pokolj.

Božić znači pokolj.

Kris Nunan

Lopta je okrugla. Igra traje 90 minuta. Toliko mogu da pratim.

Sve drugo je teorija.

Tom Tajkver

Živko Grozdanić je neobična, prestupnička i dramatična „pojava” na vojvođanskoj, srpskoj i ex-jugoslovenskoj umetničkoj sceni osamdesetih i devedesetih godina XX veka i u prvim decenijama XXI veka. Ako postoji umetnik koji je svojim radikalno ekscesnim delom predočio događaje i atmosfere katastrofičnog sloma druge Jugoslavije, to je Živko Grozdanić. Ali ko je on?

I tu započinje *narativ* o umetniku žvukugrozdaniću (Živko Grozdanić, Gera Grozdanić). Život jednog umetnika kao neizvesni narativ o društvenosti i iskliznućima iz svakodnevice.

Grozdanić se rodio u ličkoj ratarskoj porodici kolonista u Vršcu 1957. godine. Otac je poreklom iz Virovitice, a majka iz Otočca. U Banat su došli oko 1955. godine. Otac je radio kao fizički radnik. Nosio je džakove u mesnom mlinu. Bio je rusofil i boljševički opredeljen. Nije prihvatao promenu KPJ (Komunističke partije Jugoslavije) u SKJ (Savez komunista Jugoslavije). Bio je za Lenjina i Staljina. Nakon što je iz zdravstvenih razloga napustio fizički rad u mlinu, radio je kao ratar i baštovan na svom imanju. Grozdanić je imao mirno i „normalno” detinjstvo na periferiji Vršca u doba emancipovanog samoupravnog socijalizma. Trčao je po prašnjavim banatskim ulicama. Šutirao plastične lopte, koje su dokazivale progres unutar industrijskog samoupravnog društva, povremeno se tukao, jurio je za devojčicama, bio je agresivan i brz. Povremeno je bio nemoguć i nepodnošljiv. Postao je čvrst ulični „fajter” sa dosta ožiljaka, sa dobijenim mečevima i nekim izgubljenim tučama. Voleo je da se nadmeće u skoku u dalj iz mesta. Bio je mažen i pažen kod kuće. Majka ga je „tukla” sve do odlaska u JNA (Jugoslovensku narodnu armiju). Ponavljao je peti razred osnovne škole. Jedinu knjigu koju je, zaista, pročitao bila je Kuperov *Poslednji Mohikanac*. Fascinirali su ga indijanci-ratnici. Škola ga nije zanimala. Voleo je da čita stripove. Fragmentarnost stripa je bila nekakav neodređeni identi-

fikacioni model. Video je likove. Viđenje i fascinacija. Modesti Blejz mu je postala favorit. Crtao je i precrtavao strip-junake. Crtao je karikature. Neke od njih je objavio u *Ježu* i *Mladosti*. Crtao je stripove. Voleo je da posmatra druge ljude. Bio je neka vrsta voajera. Voleo je da se pokazuje drugim ljudima. Bio je vidljiv. Bio je egzibicionista. Trčao je. Lopta je okrugla. Sve ostalo je bila teorija. Seks ga je privlačio. Igrao je rukomet. Znao je da između seksa i rukometa ima neke veze. Učio je bravarski zanat. Besneo je bacajući/šutirajući loptu u zidove zgrada ili slučajne prolaznike. Agresivan i ljut. Buntovnik sa razlogom. Bavio se padobranstvom. Uzbudivao ga je skok u prazno. Osećaj praznine koja se otvara pod njegovim telom u skoku. Grč. Erekcija. Strah i zadovoljstvo od praznine koja se otvara pred njim. Siloviti skok u prazninu i udar o zemlju. Mada, u stvari, privlačio ga je osećaj straha. Strah od skoka u prazno je izazivao uzbuđenje. Strah ga je fascinirao. Prizivao je strah, podavao se strahu, i u tome je negde prolazio preko ili izvan sopstvenog treperavog tela. Živeo je izvesnu *biologiju* koja je bila uobičajena za desetogodišnjaka, te za šesnaestogodišnjaka i osamnaestogodišnjaka ili dvadesetogodišnjaka, u provinciji samoupravnog socijalizma. Učio je za mašinbravara. Bio je radnik u postajanju. Obrađivao je metal. Radio je na strugu. Zaposlio se kao bravar varilac u Vojnotehničkom centru pri fabrici aviona u Vršcu. Sve više je bio nezadovoljan. Radnički bes. Mrzeo je što je od tada pa do kraja imao zacrtan put. Znalo se kuda treba da ide i šta će biti. Osmočasovno radno vreme, strogi šef, burek za doručak. Subotnja igranka ili pijanstvo do jutra. Želeo je brzu vožnju. Nije znao ni kada ni gde. Brz na jeziku. Stidljivog pogleda. Zavodničkih obećanja. Don Žuan iz Vršca. Nasilnik dobrog srca koji ume da crta. Autodestruktivnost je nadvladavala destruktivnost. Umeo je da govori izvodeći opsesivne i fantazmatske ponude drugom. Čekao je da ode negde ili bilo gde. Pobeći iz Vršca. Pariz, Rim, London, Beograd, Hvara ili bilo gde sa bilo kim...

Tokom jednog putovanja na Jadransko more, svratio je u Sarajevo sa drugarima. Tu je započeo studije slikarstva na *Akademiji likovnih umjetnosti* u klasi kod Ljubomira Perčinlića i kod Radoslava Tadića. Postajao je slikarom. Tadić je veoma uticao na njega. Susreo se sa slikarstvom na kraju moderne. Bila je to tautologija poteza, upisa, boje i strukturalnog pozicioniranja traga. Govorio je da odlazi. Želeo je da ode. Boravio je u Parizu 1985. godine. Veliki grad i lunjanje po obodima velikog grada. Tadićev slikarski autoritet mu je imponovao. Diplomirao je sa radom na ikonografiji avionskog pejzaža. Avijacija mu je bila ljubav. Avion ga je privlačio. Pogled na zemlju i anti-apstrakcija. Konkretna apa-

strakcija. Pričao je po ceo dan o seksu. Seks mu je bio u ustima, oko njega, svuda, kao i žuta prašina banatske ravnice i samoupravnog socijalističkog rada. Blebetati o seksu – seks kao sarajevske izmaglice i pijančenje po kafićima i kafanama sa napaljenim mladim slikarima, prostitutkama, šankerkama, lokalnim rok zvezdama. Tada još nije uspeo da poveže seks i politiku. Bile su to sasvim odvojene sfere njegovog življenja. Jedna frustrirajuća i uživalačka, druga siva i nerazumljiva, vezana za oca i za osećaj da se tu lako da napraviti prestup. Upisao je postdiplomske studije na grafici kod Dževada Hoze. U Parizu je radio na klišeima od metala koje je stavljao u Senu. Hemija reke i hemija komada metala za otiskivanje. Prekinuo je postdiplomske studije. U to vreme Sarajevo je bilo u izrazito emancipatorskom otvaranju. U Sarajevu se, tada, po prvi put formirala kontra-kulturalna i alternativna umetnička scena. Usred nacionalističkih i realsocijalističkih konfrontacija jedne real-socijalističke sredine – nastala je priča o drugosti. Grozdanić je bio aktivni deo te drugosti – mada mu nije još sve bilo jasno: kako, šta, kuda itd. Postao je bučni Sarajlija. Pripreme i odigravanje zimskih olimpijskih igara su Sarajevu dale privid poznomodernističkog internacionalnog, ali ipak socijalističkog, glamura. Prekoračenje horizonta provincijalnosti. Otvaranje alternativnih teatarskih, pop-rok, filmskih i slikarskih scena. Biti u histeričnom grču koji kao da je vodio ka *novom*. Fascinacija novim. Živa galerijska aktivnost: *Collegium Artisticum*, i serija izložbi *Jugoslovenska dokumenta*¹⁴. Postmoderna je pokazivala svoja lokalna lica. Angažuje se na prvoj izložbi *Dokumenata*. Bio je blizak sarajevskoj umetničkoj grupi *Zvono* i aktivizmu Jusufa Hadžifejzovića koji je iz Beograda, u to vreme, prešao u Sarajevo. Sarajevska alternativna vizuelna umetnost se dešava u kontradiktornom i paradoksalnom suočenju aktivizma konceptualne umetnosti, tautoloških redukcionizama analitičkog slikarstva i eruptivnog brutalnog neoekspresionizma karakterističnog za tada nastajuću i odvijajuću „transavangardnu” ili „neoekspresionističku” postmodernost. Kretao se u krugu oko Grupe *Zvono*. Grupu *Zvono* su osnovali Aleksandar Bukvić, Sadko Hadžihasanović, Narcis Kantardžić, Sead Čizmić, Biljana Gavranović i Kemal Hadžić 1982. godine. Grupu su imenovali po kafiću ZVONO u kome su se okupljali i beskrajno izvodili život umetnika. Tu su beskrajno razgovorali o umetnosti tu i tada, odnosno, svuda i uvek. Mladi slikari željni promene na sarajevskoj umetničkoj sceni formirali su grupu koja će delovati izvan institucija na način do tada nepoznat i nepriznat u toj umetničkoj sredini. Članovi grupe *Zvono* organizuju umetničke

14 *Jugoslovenska dokumenta* '87, Sarajevo, 1987; *Jugoslovenska dokumenta* '89, Olimpijski centar Skenderija, Sarajevo, 1989.

akcije, performanse, izložbe na najneobičajnijim mestima: barovima, ulicama, izlozima prodavnicama, u prirodi. Njihove grupne akcije – igre na stadionima, parodije i zabave – izraz su generacijske samo-identifikacije. Reč je o buntu unutar skučenosti i klaustrofobije dovršenog realnog socijalizma. Svako od njih u individualnom umetničkom radu traži i razvija *singularnu* plastičnu formu i poetiku u širokom spektru koji će se tumačiti kao *nova slika* (*New Image*) osamdesetih godina. Aktivnost grupe *Zvono*, posebno njen izrazito aktivistički odnos prema kulturalnom prostoru u kojem deluje, predstavlja najradikalnije ponašanje na umjetničkoj sceni Bosne i Hercegovine u XX veku. Početkom rata, devedesetih godina, većina članova grupe se raselila od Evrope i SAD do Kanade. Za Grozdanića je bio bitan dinamizam i aktivizam te transgresivna neurotičnost sarajevske scene. Njegovom temperamentu je odgovarala groteskna, provokativna, nomadska i alegorijska atmosfera alternativnog i kontra-kulturalnog Sarajeva. Poseban događaj u Grozdanićevom umetničkom radu bila je poseta izložbi *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980*.¹⁵ održana u *Collegijumu Artisticumu*. Tada u tekstovima Ješe Denegrija, Tomaža Brejca i Vlastimira Kusika o analitičkom i tautološkom slikarstvu otkriva potencijalni izazov za svoju artistsku diskusiju sa modernim i postmodernim u slikanju/slikarstvu.

Tokom osamdesetih godina živi između Sarajeva, Vršca i Hvara. U Vršcu je sasvim kratkotrajno, tek prolazi kroz roditeljsko dvorište i njihove živote. Na Hvaru je *Gasterbaiter* – „radnik za život” na privremenom radu. Radi ulične portrete-karikature za novac. Za deset godina je nacrtao i prodao oko petnaest hiljada portreta. Crtač portreta je neka vrsta opšteg dobra. Blizak je meštanima i turistima. Hvar je bio tada još *rajsko ostvo*. Strankinje/stranci, stalna zabava, nudizam, orgijastički noćni tulum, kafanske tuče, alkoholi, duvanje, glas koji peva i vrišti, seksualna revolucija na delu, lenjost, rukomet i smeh. Smejao se nekontrolisano. Spavao je u svom malom-iznajmljenom sobičku. Oseća vlagu. Miris dalmatinske konobe. Plesan. Igra u hrvatskoj republičkoj ligi za RK Hvar. Plaže – letnje vrele hvarske plaže. Gola tela. Tela prekrivena kremama za sunčanje. Miris koji ga i danas proganja. Skitanje. Zabava i zarada. Zараđuje kao ulični portretista. Lakoća upoznavanja. Postaje komunikativan. Svoj bes i strah preobražava u zavodničku neposrednost. Nepoznati i drugi. Sam i istovremeno apsolutno sa svima drugima tu i

15 Vlastimir Kusik, Tomaž Brejc, Ješa Denegri (eds), *Primjeri primarnog i analitičkog slikarstva u Jugoslaviji 1974–1980*, Galerija likovnih umjetnosti, Osijek, 1982.

tamo po *rajskom* ostrvu. Sa Hvara putuje u Sarajevo. Vraća se na Hvar. Performansi sa tučama. Voli da udara. Izaziva. Oseća bol. Zadaje bol. Trivijalnost letnje dokolice i nasilne zabave počinje da se uobličava u performans. Život na margini kao performans, tj. kao događaj kao umetnost i kao mikro-ekologija. Grozdanić je sasvim nepoznat u umetničkim krugovima takozvane *nove umetničke prakse*. *Želi slavu. Želi da je na vrhu*. Njegov anti-intelektualizam, i brutalni gest ga vode ka konfrontaciji za konfrontacijom. Performansi sa tučama. Igra košarku. *Lopta je okrugla i sve drugo je teorija*. Nema visinu za košarku. Ima brzinu i volju za rukomet. Bolji je u rukometu. Skače iz aviona. Pado-branac. Umetnički radovi sa iscrpljivanjem. Iscrpljivati telo monotonim i repetitivnim radnjama izvođenja umetničkog dela. Boravak u Nemačkoj. Pokušaji saradnje sa galerijom Škorpion (*Scorpion*) u Minhenu. Nemačko slikarstvo osamdesetih mu je sasvim poznato i svojim postkonceptualnim brutalizmom blisko. Fascinacije Anselmom Kiferom i, zatim, Jozefom Bojsom. Njihova *artistička* moć, slava, groteskna sublimnost i nekontrolisana monumetnalnost ga fatalno privlače. Fasciniran je velikim *komadima* i instalacijama sa velikom *komadima*. Privlači ga ispunjavanje prostora. Bavi se prostorom koji je u svojoj materijalnoj i vizuelnoj punoći prividno dematerijalizovan. U tom prividu odsutnosti *materije* otkriva instrumentalnu funkciju alegorije i alegorijom pokušava da objasni mrtvom Bojsu slike slikarstva. Bojs (1921–1986) je herojski umetnik kome se obraća. Fetišizovanje Bojsovog dela. Bojs je mrtav. Oko njega se gradi kult. Bojsov kult ga privlači. Traži identifikaciju. Oprezan je. Ne sme se prepustiti direktnoj – iskrenoj – identifikaciji. Boji se podsmeha. Zazire od cinizma uspelih „konceptualaca” sa velike scene. Alegorijska groteska u telesnom iscrpljivanju je izazov kome se prepustio. Cinik i cink su deo njegove alegorijske *psihologije*. Oksidacija. Smrt koja postaje igra u prizivanju duhova/sablasti Bojsa. Bojsove sablasti plutaju svetom i fasciniraju Grozdanića.

Socijalistička Jugoslavija je na kraju. Hvarsko sunce je upeklo do usijanja. Jedan složeni multikulturalni svet realnog socijalizma nestaje, ali još niko nije svestan njegovog kraja. Krvavi kraj je sasvim blizu. Stvarni kraj je spreman da se postavi na scenama Jugoslavije. Osmu sednicu Saveza komunista Srbije se odigrala 1987. godine. Etnički sukobi i razdvajanja republika i unutar republika se pripremaju. Disidentska nacionalistička i populistička priča postaje dominantna – *nacional disidenti* su postali lideri nove demokratije i novih država koje su se formirale kroz rat. Konzervativne priče se uvode u optičaj. Religija i povratak Bogu su na usnama. Alternativa je u povlačenju. Grozdanić nije kršten. On nije hrišća-

nin. Njegov otac je uvek govorio protiv crkve, hrišćanstva i Boga. Izložba *Jugoslovenska dokumenta* u Sarajevu 1989. je poslednji znak ne-ratnog jugoslovenstva i umetničkog alternativnog internacionalizma tada već pozne postmoderne. Kraj hladnog rata označava i kraj postmoderne. Rigidnost nove religioznosti izbija u sam život. Veze crkve/crkava i pararatih zločina. Socijalistička narodna vojska se raspada. JNA (Jugoslovenska narodna armija) se raspada po nacionalnom ključu, transformiše se od socijalističke nadnacionalne armije u srpsku vojsku, a otpali komadi postaju zamenci armija novih samostalnih republika. Na olimpijskim stazama oko Sarajeva se vode bitke vojnih i paravojnih grupa/jedinica/bandi. Snajperi su svuda. Kraj se odigrava brutalno i krvavo. Sa nagoveštajima rata se vraća u Vršac. Ženi sa Nadom 1988. godine Sledeće godine mu se rađa sin, a, zatim, i ćerka. Vršac postaje ponovo njegov grad. To nije više Vršac iz detinjstva, već grad na rubovima države, koja se raspada. Entropija i aktivizam. Vršac je na granici. Atmosfera rumunske *civilne* revolucije protiv diktature Čaušeskog je tu negde u atmosferi.



Živi u Vršcu. Porodica. Pokušava da zaradi novac. Preživljavanje. Ulazi u politiku. Otkriva da pored seksa postoji i politika kao jak adrenalinski izazov. Jedan je od osnivača *Demokratske stranke* (opštinski odbor DS) u Vršcu 1991. godine. Učestvuje na demonstracijama protiv Miloševićeve diktature tokom devedesetih godina. Izabran je za poslanika u lokalnom parlamentu. Ne-izbegava političke incidente. U sukobu je sa nacionalističkom desnicom. Ne-usteže se od fizičkih sukoba u gradskom parlamentu. Osnivač je *Rotari kluba* sa Radojicom Mojsijevim, Slobodanom Gojkovim i Miloradom Đurićem sredinom devedesetih godina. U stalnom je pokretu. Spreman je na sve i reaguje agresivno na svaki spoljni izazov. Slika komercijalne slike od kojih se izdržava. Pejzažista, portretista, ikonopisac, pornograf naspram alternativnog umetnika i aktiviste. Osniva *Centar za savremenu kulturu Konkordija*¹⁶ u Vršcu 1994. godine. Njegovom i Nadinom agilnošću *Konkordija* postaje jedna od najvažnijih galerija treće Jugoslavije. Stalne izložbe. Rad

16 Dragomir Ugren, Ješa Denegri, Živko Grozdanić (eds), *Centar za savremenu kulturu Konkordija*, Vršac, 2004.

bez budžeta. Volonterizam i civilna/građanska neposlušnost se povezuju sa adrenalinskom kustoskom i umetničkom produktivnošću. Centar *Konkordija* je zatvoren dolaskom na vlast Srpske radikalne stranke (SRS) u Skupštinu opštinu Vršac 2004. Učestvuje u osnivanju časopisa *Košava – metazina drugu Srbiju* osnovanog 1994. godine. Pokrenuo je umetničku radionicu *Aurora* i časopis *Artcontext* (2001). Osnivač je *Vršackog bijenala mladih umetnika*. Institucija *Bijenale mladih umetnika u Vršcu* je osnovana aktom osnivačkog odbora 25. decembra 1993. Održano je šest bijenalnih izložbi. Svaki bijenale je vodio drugi selektorski tim. Prvi bijenale (1994) su postavili kustosi Sava Stepanov, Petar Čuković, Ješa Denegri, Daniela Purešević i Dejan Sretenović. Na drugom bijenalu (1996) su radili kustosi i kritičari Sava Stepanov, Aleksandra Estela Bjelica, Stevan Vuković, Zoran Erić i Jadranka Tolić. Treći bijenale (1998) je organizovala istoričarka umetnosti Lidija Merenik sa ekipom u kojoj su sarađivali Ivan Jović, Dragan Jelenković, Nenad Radić i Jelena Vesić. Četvrti bijenale (2000) internacionalnog karaktera je postavio kustos i kričar Slavko Timotijević. Peti bijenale (2005) realizovao je umetnik i kustos Jovan Čekić u saradnji sa Ivanom Jovićem, Svetlanom Racanović, Nenadom Radićem, Majom Stanković i Majom Landratoške. Grozdanićev život u trećoj (SRJ) i „četvrtjoj” (SCG) Jugoslaviji, odnosno, Srbiji bio je život *političke zveri*. U haotičnom, konfliktnom i ratnom vremenu lažne srpske tranzicije devedesetih godina Grozdanić postaje društveni, kulturalni i umetnički akter, koji objedinjuje hibridne uloge umetnika, kustosa, galeriste, umetničkog direktora, izdavača časopisa, aktiviste i političkog radnika.

Ono što bi se moglo nazvati „pragom biološke savremenosti” nekog društva, ali i pojedinca, određeno je trenutkom kada živa vrsta ulazi u sopstvene političke strategije kao ulog¹⁷. Grozdanić je bio agresivna i nomadska *životinja koja živi* i koja je, uz to, sposobna i za političko bitisanje; savremeni čovek je životinja koja postavlja pitanje života živog stvorenja. Konceptualna umetnost je već bila davna prošlost, ali je postojao zahtev za stalnom konceptualizacijom *čulnog dejstva*. Čulno dejstvo i sve više telo postajale su problemske pojave umetnosti. Alegorija je bitni značenjski auratski okvir dela. Alegorijska praksa unutar društvene i političke razmene i potrošnje. Odlasci na bijenala u Veneciji tokom devedesetih su bitni za njegovu promenu pozicije od slikara u umetnika. Pu-

17 Mišel Fuko, „Pravo smrti i vlast nad životom”, iz *Istorija seksualnosti – volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982, 126.

tuje, tamo, povremeno sa kritičarem Ješom Denegrijem. Ješa Denegri podržava marginalne brutalne i sirove negativce. Denegri ima izuzetnu kritičko-kustosku strast ka prezentovanju brutalne egzistencijalne transgresivnosti u kontekstu nacionalne kulture. Denegri sugerise takvog prestupničkog i ekscesnog umetnika. Grozdanić je svestan njegove konstrukcije radikalnog subjekta umetnika. Priziva svoje predispozicije: rad adrenalina i nekontrolisani mnogostruki aktivizam. Izvodi sebe u odnosu na glamur Kuna, sublimnost Kunelisa i rigoroznu monumentalnost Ričarda Sere. Ali on nije umetnik sa Zapada – iz prvog sveta. On je još drugi iz drugog sveta. Grozdanić je za razliku od konzervativnih disidenata iz vremena realnog socijalizma, anti narodnjački aktivista. Disidenti su bili antimodernisti unutar zona realnog socijalizma, a on je hiper-modernista. On je za Modernu sa velikim „M” pa na kvadrat, na kub, na N-ti stepen pojačanja i ubrzanja. Za razliku od umetnika konceptualaca i postkonceptualaca koji preuzimaju ulogu političkih umetnika poznog socijalizma stvarajući ciničke i memorijske para-ikonografije realnog socijalizma – na primer, formula *Was Ist Kunst?* – Grozdanić je brutalno-antintelektualan, groteskno-alegorijski i aktivistički orijentisan u svom doslednom prelaženju nedoslednih mogućnosti prekrivanja životnog/političkog i umetničkog polja nastajuće tranzicije. Lopta je okrugla... sve ostalo je teorija. Dok su disidenti težili ulasku u novu vlast i stvaranju ili, tačnije, rekonstruisanju buržoasko nacionalne države, dok su se konceptualni i postkonceptualni postsocijalistički umetnici držali na intelektualnoj-umetničkoj distanci od „prljave prakse” političke i ekonomske tranzicije, Grozdanić je ušao u *fajterski* sukob sa svima protiv svih. Prolazio je kroz uloge umetnika, političkog aktiviste, kustosa, galeriste, organizatora Bijenala, voditelja Centra za kulturu Konkordija, osnivača časopisa, učesnika demonstracija, odbornika u gradskom parlamentu, provokatora, alegorijskog umetnika, organizatora umetničkih akcija, stranačkog aktiviste itd. Praksa mnogostrukosti delovanja ga je uvela u dramaturgiju tranzicije. Postao je tranzicijski paradigamski akter, upravo, po tome što je aktivizmom prekršio autonomije umetnosti, kulture i društva, skandal je postao bitan instrument njegovog delanja. Spremnost da uđe u provokaciju i da se nosi sa konsekvencama transgresije ga određuju u svim aspektima ponašanja i bivstvovanja. Provociranjem autonomnih umetničkih praksi i njima odgovarajućih institucija ušao je u „hibridno polje” delovanja i dejstva, koje se može imenovati kao polje *umetnosti u doba kulture*. Njegov rad je od tranzicijskih neoliberalnih-kapitalističkih modela preuzeo prakse stalnog ubrzanja mnogostrukih i istovremenih produktivnih aktivnosti, a od savremene levičarski orijentisane umetnosti platformu per-

manentne kritičke subverzivnosti. Spoj liberalnog i levičarskog mnogostrukog aktivizma određuje njegov *profil* paradigmatskog umetnika tranzicije koji izvodi svoj život kao proizvođenje i usmeravanje subjektivnosti, racionalnosti i pragmatičnosti u situacijama permanentnog vanrednog stanja. On je narušavajući granice privatnog i javnog života pretvorio svoj život ili oblike svog života u situaciju vanrednog stanja. Vanredno stanje je stanje permanentne krize i odgovora na krizu u kruženju koje ne prestaje. Vršac kao prostor vanrednog stanja.



Živko Grozdanić je prešao u Novi Sad 2005. godine. Tada je postavljen za direktora *Muzeja savremene likovne umetnosti*. Muzej savremene umetnosti u Novom Sadu je osnovan 1966. kao *Galerija savremene likovne umetnosti*. Galerija je preimenovana u *Muzej savremene likovne umetnosti* 1996, pa je neformalno imenovana kao „Muzej savremene likovne umetnosti” 2003–2004, te preimenovana u *Muzej savremene umetnosti Vojvodine* 2006.¹⁸ Direktori muzeja su bili Pavle Sanader (1966–1992), Dragomir Ugren (1992–2002), Radmila Savčić (2002–2005) i Živko Grozdanić od 2005. Dragomir Ugren je tokom deset godina rukovođenja muzejom orijentisao muzej ka istraživanju istorije savremene vojvođanske umetnosti posle konceptualne umetnosti. Započeo je i planiranje budućeg Muzeja savremene umetnosti u Novom Sadu. Dragomir Ugren je bio smenjen sa mesta direktora Muzeja posle izložbe *Centralno evropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000.... Granični fenomeni, fenomeni granica* (2002) i sukoba Upravnog odbora Muzeja sa Pokrajinskim sekretarijatom za kulturu Vojvodine. Kustosi Muzeja su došli u sukob sa novom direktorkom što je dovelo do primene disciplinskih kazni, zapošljavanja obezbeđenja i javnih polemika oko situacije u Muzeju. Živko Grozdanić je postavljen za direktora uz novi Upravni odbor čiji je predsednik postao nekadašnji konceptualni umet-

18 Dragomir Ugren (ed.), *Neuporedivi identiteti – Kolekcija vojvođanske umetnosti za Muzej XXI veka*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2003; *New Museum – The Museum of Contemporary Art Vojvodina*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2007.

nik i pravnik dr Slavko Bogdanović. Grozdanić je pokrenuo nekoliko bitnih inovativnih zahvata u radu muzeja:

- permanentnu i učestalu promotivnu i izlagačku praksu u Muzeju;
- prezentovanje aktuelnih umetnika i umetničkih praksi iz Vojvodine, Srbije, regije i sa internacionalnih scena;
- kustosko potenciranje *tradicije* konceptualne umetnosti u Vojvodini;
- sinhrono prezentovanje umetničkog, teorijskog, istoriografskog, pedagoškog i aktivističkog rada;
- izdavačku delatnost i
- raspisivanje konkursa za arhitektonski projekt muzeja, pokretanje političkih i organizacionih aktivnosti oko izgradnje muzeja.

Izgradnju *Muzeja savremene umetnosti Vojvodine* je postavio kao svoj direktorski, kustoski, politički i umetnički cilj. Ušao je u igru sa centrima političke i ekonomske moći. Izveo je sablažnjive, opscene i skandalozne geste – umetnički projekt *Pušenje za muzej* (2006) – kojima je ušao u igru permanentnog skretanja pažnje javnosti na sebe, na muzej i na aktivnosti oko projekta i izgradnje novog muzeja. Njegova uloga mačo-adrenalinskog i transgresivnog direktora Muzeja savremene umetnosti vodi ga iz lične i profesionalne krize u profesionalni i lični sukob sa porodicom, okolinom, društvenim i političkim strukturama. Istovremeno, on je privlačni i centralni akter nove novosadske umetničke scene u drugoj polovini prve decenije XXI veka. U to vreme je izveo i dela *Meteorska kiša* (2005) i *Vladika Pahomije na Bulevaru sumraka* (2006) kojima je izazvao bes verske javnosti i crkvenih velikodostojnika. Usledile su i sudske tužbe. Umetnik kao skandal-majstor. Umetnik kao provokator. Umetnik kao društveni radnik. Umetnik kao direktor muzeja. Umetnik kao aktivista. Umetnik kao egzibicionista. Umetnik kao nekontrolisana mašina proizvodnje kontradikcija. Fasciniran je odnosom seksa i politike. Umetnik kao... ceo lanac produkcija urbanih mitskih modela prezentovanja umetnika je pokrenut u *sasvim specifičnim uslovima i okolnostima* vojvođanske i srpske tranzicije u drugoj polovini prve decenije XXI veka. Specifični uslovi su kontradiktorni, provokativni i izazovni: jačanje nacionalizma i religijskih/verskih identifikacija, brutalnost prvobitne akumulacije kapitala, politička i ekonomska korupcija, slom proizvodne privrede i nastanak uslužne privrede, te političke, policijske i administrativne krize novog demokratskog društva,

neonacistički ekscesi, antiamerikanizam i antievropejstvo, klaustrofobično zatvaranje Srbije i otvaranje Muzeja ka regiji i svetu. Na toj osnovi se može shvatiti važnost¹⁹ – u radu Živka Grozdanića – u kojoj je seks poprimio politički ulog. Reč je o skupom i riskantnom ulogu. Politički ulozi u svakodnevnicu tranzicijskog društva su i seksualno predloženi kao neke vrste anti-alegorijskih *alegorija* o kontradikcijama tela koje je u procesu preoblikovanja za savremenost. Fascinacija telom striptizete. Fascinacija svakim ženskim telom. Telo u napadu. Egzibicionizam. Razrada jasnih koncepcija strategije i taktike novog muzeja savremene umetnosti. Konfliktna saradnja i druženje sa Slavkom Bogdanovićem. Grozdanić učestvuje kao su-izvođač u Bogdanovićevom video filmu *Final Shot / Final Cut*. Pucaju iz „dugih cevi” u knjigu *Koreni* romanopisca i političara Dobrice Ćosića. Ulazi u politiku muzeologije. Strateška saradnja sa slikarom i kustosom Dragomirom Ugrenom. Borio se za podršku političkih struktura unutar Vojvodine i Novog Sada. Spektakl vanrednog stanja. Živi u vanrednom stanju. Opesceno je na pozornici. Intimnost se gubi u sveprisutnosti javnog. Javni pogled je prisutan svuda. Ono što se u buržoaskom i, zatim, realkomunističkom društvu smatralo opscenim – pre svega misli se na seksualnost i politiku – bilo je industrijski pregledano i ispitivano kao roba koja se izlaže prodaji, razmeni i potrošnji. Grozdanić alegorizuje opscenost seksualnosti i politike kao egzistencijalno ulaganje koje nadilazi tranzicijsku svakodnevnicu. Njegov ulog je „ulog” transgresije koja je pokazni i režirani simptom tranzicijskih opscenosti koje se deklarativno pokazuju kao normalnost, pravovernost, istinitost, čestitost itd. itd. Pružio je podršku i prostor za izlaganje izložbi „Odstupanje – Savremena umetnička scena Prištine”²⁰. Podržao je kustose izložbe – Kristijana Lukića, Gordanu Nikolić, Vidu Knežević, Ivana Marjanovića – kada su se našli pod pritiskom nacionalističkog javnog mnjenja. Izložba je održana u Novom Sadu²¹, izložba je „zatvorena pred otvaranje” u Beogradu. Grozdanić mi je povodom tog događaja posalo sms poruku sledećeg sadržaja:

Haos je bio.
Zatvorena je.
Pomoću policije.

19 Mišel Fuko, „Pravo smrti i vlast nad životom”, iz *Istorija seksualnosti – volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982, 127

20 *Odstupanje/Exceptuion – Savremena umetnička scena Prištine*. Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 22.01–07.02.2008.

21 Dragana Perić, „Vorhol politika: Kontekst Adema Jašarija”, *NIN* br. 2979, Beograd, 31. januar 2008, 28–30.

Milicija, obrazovci, saopštenja. Ipak je
Vojvodina Evropa.
Pozdravi sve.

On pokazuje da je opscenost skrivena u tranzicijskom društvu tu i svuda u dramaturgiji vanrednih stanja: kontradikcija i sukoba. Živkogrozdanić je reartikulisao svoj život u simptom opscenosti. Ovo je paradoks: opscenost je istovremeno ono što je strogo zabranjeno u jednom određenom društvu u jednom određenom razdoblju i ono što kao ulog seksa i politike čini društvo mogućim.



2

Kriptografija: oči pune šljunka

Vozovi *es-bana* buče pored bifea na donjem peronu Fridrihštrase. Ljudi u gomilama kuljaju gore stepenicama, ostali se rasipaju na dole i vise na ivicama perona. Dešava se toliko toga, da se ne dešava ništa.²²

Hoda ivičnjakom. Gusti crni oblaci. Zagleda prolaznice. Hoda brzo, pa sasvim polako. Vijetnamka je umazana bojom. Izgleda umoran. Prolazimo jedan pored drugog – ne prepoznamo se. Stoji i pevuši. Hodam i ćutim. Izgleda da se nikada nećemo sresti. Mada, stanica na Fridrihštrase je zgodna za susret. Prošli smo i nismo se prepoznali. On je bio u svom *filmu*. Gledao sam pravo ispred sebe.

Nikina mama A. je u autobusu ili es-banu između aerodroma Tegel i neodređene tačke u blizini Alter Bahnhofa pripovedala o nesvakidašnjem događaju. Bila je pre par dana na sahrani slikara iz Subotice. Bila je na groblju u blizini Berlina. Došlo je svega nekoliko ljudi. Prijateljica, koja je bila na putu, molila je da ode na sahranu radi sećanja na njenu blisku prijateljicu koja je bila višegodišnja prijateljica sa slikarom iz Subotice. Govorila je o njemu. Koristila je ime: Lajoš.

Morao sam da budem na oprezu. Ako je ova mršava, uplašena devojka razlog zbog koga sam ovde u priči o njemu – tada tu nešto nije uredu. Jedva da sam poznavao L-a. On je bio blizak mojim prijateljima B. S-u i V. K-u. Kada mi je nervozno postavljala pitanja o prošlosti i njegovom životu, pokušavao sam da ih zaobiđem, kao da ni sam ne verujem u ono što pričam o njemu u nekom prošlom ili još dalje pretprošlom vremenu. Temporalnost narativa me čini nesigurnim. Možda nisam, tada, imao volje da se bavim rekonstrukcijama njegovog života. To je nju u tom trenutku frustriralo. Želela je da sazna što više sada i da to bude zauvek izgovoreno sa izvesnošću. Moja beseda o njemu nije bila ni malo izvesna. Sasvim nesiguran sam u govoru. Video sam po izrazu njenog lica da zna da sam mnogo toga prećutao ili da to ne znam iz prve ruke. Sumnjala je u moje reči o njegovom životopisu koji se kretao od „nekada” kada sam ga upoznao do sada

²² Počinjem doslovnim prepisom prvog paragrafa poglavlja iz knjige: Jaroslav Rudiš, „Oči pune šljunka”, iz *Nebo pod Berlinom*, Geo poetika, Beograd, 2004, 59.

kada njoj pričam o njemu podstaknut pričom Nikine mame A. o njegovoj sahrani koja se odigrala pre par dana na malom groblju u blizini Berlina.²³ Ne, nisam ga dobro poznavao. On je za mene uvek bio L. K. Znali smo se dugo, skoro trideset i pet godina, mada u tih trideset i pet godina smo se sreli svega četiri puta.

Dobro pamtim naše susrete. Uvek su bili napeti, nervozni i kao da su obećavali slom – klizanje značenja, raspadanje metafora i neuspeh postavljanja i rešavanja rebusa međuljudskog odnosa. On je za mene bio rebus. Za njega sam bio sitan pesak i šljunak u očima. Obostrana nelagodnost. Mada, pored svega, govorili smo jedan drugom sa namerom da ubedimo onog drugog. Nisam siguran koliko smo slušali jedan drugog. Mislim, da je svako slušao samo sebe.

Prvi put – da, to je bilo u Beogradskom SKC-u 18. aprila 1974. Nije mnogo govorio, drugi su govorili. Glasovi su bili svuda oko nas. On se smeuljio onim čudnim lisičijim pogledom kojim je odmeravao sagovornike. Zapamtio sam njegove tanke usne. U jednom času je izgovorio – ako se dobro sećam: Da, ma Ne! ili – možda na mađarskom to ovako zvuči: *Ha azonban te nem*. Moj mađarski je slab. Otac mog oca je tečno govorio mađarski jezik. Naučio je mađarski u austrougarskoj vojsci. Moj otac već više ne govori tečno mađarski. Ja prepoznajem neke tek neke reči, glasove. Kada je to izgovorio što je izgovorio, svi su začutili. Svi su bili smeten. Meni je to zvučalo zabavno, mada, to ne bih priznao. Posle je kritikovao sterilnost analitičke konceptualne umetnosti. Zalagao se da je umetnost život, da su svi ljudi potencijalno umetnici. Bio je sklon mitskom građenju slike o sebi kao tvrdom momku koji zna šta je pravi život na ulici, u polju, među tvrdim momcima. Umetnost je, zato, morala biti nagonska, neintelektualna. Sasvim gestualna, telesna, bihevioralna – akciona. Njegova izlizana zelena vijetnamka se kretala veoma brzo sa njegovim ubrzanim gestikulacijama, bujicama reči i konačno ćutanjem. To je bilo sve. Bila je gužva i histerija. Dolazio je Jozef Bojs u SKC.

Drugi put – ne, ne sećam se datuma. Tada je Ričard DeMarko²⁴ bio u Beogradu birao je umetnike za izložbu. Ako baš insistiraš – to mora da je bilo početkom 1975. godine. Da, proverio sam datum kada je izložba otvorena u Edinburgu. L. je došao bez radova, bez

23 Hanif Kurejši, „4”, *Telo*, Plato, Beograd, 2003, 111.

24 Ričard DeMarko, škotski galerijista i promoter novih umetničkih praksi u sedamdesetim godinama.

portfolija. Nosio je već prilično ofucanu vijetnamku sa još nekom mrljom i nekim prišivenim rubom. Nosio je izbledele traperice i bezoblične mokasine. Svi umetnici, koji su dolazili na poklonjenje DaMarku, nosili su portfolije – sveske pune crteža ili fotografija. Svi su bili puni nade. L. nije imao ništa. Kada je došao red na njega prišao je galeristi R. DM-u. On ga je pogledao začuđenim pogledom ispod gustih sedih obrva. Pogled je mogao da znači – *mali gubiš mi vreme*. L. je klimnuo glavom u znak pozdrava. Otkopčao je vijetnamku. Nasmehio se zavodljivim tankim usnama koje nisu više podsećale na zverku iz Panonije, nego na dečaka sa Beverli Hilsa. Ričard ga je gledao bledo. Procedio je tada Lajoš nešto što je moglo da bude između srpskog „Evo” i engleskog „Here” – ili je to moglo da znači *ovo ovde* ili samo mumlanje. Izgovarati reči na jeziku kojim ne vladaš. Ričard ga je pratio hladnim pogledom. U trenutku se osetila nelagoda. Bile su u pitanju sekunde. Laslo je izvadio iz malog džepa za upaljač koji se nalazi iznad dubokog džepa na trapericama malu crno-belu fotku kao za ličnu kartu i pružio je Ričardu. On je pogledao. Zatim je pažljivo zurio 30 sekundi. Obojica su se, zatim, nasmejala. Bio je to grohotan smeh. Prvi smeh tog prepodneva. Kao da više nikog nije bilo u Galeriji osim njih dvojice. Ostali su ustuknuli korak unazad ka vratima. Danas bi se to reklo da je između njih proradila hemija. Gestikulirali su. Mi – ostali – bili smo samo posmatrači oko ringa. A zamišljeni ring su ispunjavali njih dvojica u borbi oko tog malog komada papira. Bila je to zaista magija, mada u magiju ne verujem.

Treći put – 13. maj 1982. godine. Kafana Manjež. Svi oko mene piju pivo. Laslo je pomahnitao. Oči su mu užarene. Govori brzo i srpski prelazi u mađarski, mađarski u srpski. Ima poneka loše izgovorena nemačka reč. Govori o svojim novim slikama. Digao je ruke od konceptuale. Ne zanima ga masturbacija intelektualaca umetnika, želi pravi seks, a to je slikarstvo i ništa drugo do slikarstvo. Ekspresija, mlaz boja, ekstaza. Telo mu se uvija dok govori. Boja curi, namaz se nanosi preko namaza, gusta pasta, gest koji upisuje predmete u pikturalno tkivo slike. Potez izraza, brutalnost i divljanje, divljanje, divljanje... Bio je pun sebe. Konačno je otkrio pravu umetnost. Izgovorio je da mora da otputuje. Neko je pitao „Kuda?” Odgovorio je, pa naravno, u Berlin. Berlin je postao opsesija. Govorio je o Berlinu i slikanju, o slikanju u Berlinu. Govorio je o seksu. Mumlao je. Tada sam ustao i otišao. Posle sam čuo da je bio ljut što sam otišao. Ali, to nije bila moja priča. Napisao sam mu to u kratkom pismu koje, naravno, nisam poslao. Da, negde je među mojim starim papirima.

Četvrti put – sreli smo se u Berlinu januara 2005. Bio je mraz. To veče smo bili u klubu ispod U ban stanice – negde levo pa desno pa još dalje u odnosu na Fridrihštrase. Bio je to osamdesetih kultni klub. Tvrdi muzika, nekontrolisan seks, droga u svim vrstama i količinama. Te 2005. već je bio turistički *bar*. Bar koji liči na klub. Čuo se ruski, japanski – neko je govorio italijanski i francuski. Fleševi. Glasovi. Muzika iz pravih vremena. Centralno evropski engleski buče. Loš akcent, tvrdo izgovaranje. Čuju se svi glasovi, nema sažimanja i skraćivanja rečenica. Tu sam se sasvim slučajno našao. Dovedi su me M, B, A. iz Irvina i devojke iz *Relationsa*. Evocirali su uspomene na vreme alternative. Politika sećanja. Jeli smo pečeni krompir i masno nemačko meso. Neko mi je stavio ruku na rame. Trgao sam se. Podigao glavu i ugledao njega. Lajoš je stajao iznad mene. Kao uvek u zelenoj vijetnamki, ovog puta bila je sasvim nova ili barem na hemijskom čišćenju doterana vijetnamka. Izgledao je stariji. Bio je malo sporiji. Izgovorio je kao da valja jezikom preko vrućih krompira: „Otkud ti druže ovde”.

Da skratim, ostatak večeri smo proveli za susednim stolom pored mojih saputnika i domaćina. Pričao je o životu u Berlinu – kada je stigao u napušteni polumrtvi grad – sa žestokom muzikom i divljim slikarstvom. Oči su mu svetlele, a tanke usne koje više nisu bile tako tanke, praskale su bujicama reči o pravom životu. Govorio je o vremenu kada je U-ban vladao ljudima i celim gradom. Podsmešljivo je izgovorio – „Opet ste se vratili – intelektualci i ideolozi”. Potiskujete nas. Opet je slikarstvo alternativa. Opet prodajete sterilne ideje. Pokušao sam bezuspešno da mu objasnim da više ne pravim umetnost, da je umetnost moja prošlost, da moja sadašnjost ima drugačije konotacije. Bio je ljut. Nervirala ga je reč *konotacije*. Razdrao se: „Vuk dlaku menja, ali ne i ćud! Nikada nisi shvatio tu moć slikanja”. Govorio je o seksu, o hladnim skvotovima, o slikama velikih formata, o sublimnom patosu linija i površina erotizovanih svetih tela. Govorio je o slikanju u praznoj razrušenoj sobi dok napolju besni snežna oluja. O niskoj temperaturi. O udarima vetra u Berlinu. O seksu sa nepoznatim devojka. O isečenim platnima. O lepku i malteru kojima ispunjava površinu slike. Bio je sve ubrzaniji u izgovaranju reči. Podsetio me je na njega u vremenu kada sam ga upoznao- gotovo kao nekada davno na kraju konceptuale. Pušio je i pio pivo. Pitao me je svakih pet minuta zašto ti ne piješ pivo! Onda je prelazio na opsesiju fasadama. Slike koje prikazuju raspale berlinske fasade. Fasade koje su kao seksualizovano ljudsko telo. Erogene zone. Gustina nabrane boje ili kože. Opsesije, fascinacije berlinskim zgradama i ćoškovima. Berlin je kosmos ES i U banova. Kruženje po klubovima. Lament zbog turista.

Lament zbog meni sličnih koji od umetnosti prave posao. Nije mi dozvolio da se pravdam. Ispod oka je posmatrao moje saputnike iz Irvina. Znao je ko su, ali se pravio da ih ne poznaje. Prekinuo je priču. Čekali smo desetak i više minuta. Pogledao me je značajno, kao da će izreći neku važnu, stvar. Rekao je ozbiljnim glasom koji je podrhtavao – „Znaš sada slušam Vagnera!” Znao sam da ne sluša Vagnera. Želeo je da me fascinira. Usledio je tada zaista veoma čudan razgovor.

Laslo Kerekeš, *Transformacija prostora*,
1972.



Komentar uz 2: Laslo Kerekeš

Dovedi estetiku do ekstrema.

Fridrih Niče

Drugim rečima, Vagner se bavio zamotavanjem lika u muziku.

Filip-Lako-Labarte

...religija umetnosti...

Hegel

Laslo Kerekeš je rođen u Staroj Moravici 1954. godine. Studirao je u Beogradu i Novom Sadu. Bio je član grupe *Bosch+Bosch* od 1971. do 1974. Bio je umetnički direktor časopisa *Új Symposion* između 1984. i 1985. godine. Živi u Berlinu od 1988. godine. Umro je jula 2011. godine.

Radio je u domenu prostornih intervencija i *land art*²⁵. Od ranih radova najpoznatije delo je serija intervencija na isušenom dnu Paličkog jezera (*Intervencije u slobodnom prostoru*, 1971–73). Kerekešov *land art* je karakterističan evropski mikro intervencionizam u prirodnom prostoru. Karakter intervencija referira na „Gatarijevu mikroekologiju”. Povezan je sa markiranjem mesta i tela umetnika u odnosu na mesto i nemesto. Isušeno jezero, dno isušenog jezera jeste nemesto. Umetnik je postavljao „taktički trag” u prostoru. Reč je o minimalnim upisima u prostor ili postavkama oznaka koje prostor uvode u svet ljudskog bivanja – oblici prostora i oblici života se prožimaju. Reifikacija prirode posredstvom umetnosti.

Intervencije u urbanom prostoru (*Tragovi u urbanom prostoru*, 1971) realizovane su sa istom logikom mesta i ne mesta – upisivanjem u ambijent. U ovim projektima se prepoznaje korespondencija između rada na tlu i rada sa telom. Izvođenje odnosa tela i tla je jedna sasvim rana anticipacija „relacione estetike”²⁶. Sasvim analogno Delezovom tumačenju Spinoze: „Radi se o tomu da se pokaže da tijelo nadilazi spoznaju što ju imamo o njemu, te da misao isto tako nadilazi svijest što ju imamo o njoj.”²⁷

Radio je na kolažnom arhiviranju kulturalnih tragova. To je bio rad koji je preko vizuelne poezije težio ka postmodernom pastišu. Ni tekst – ni slika, možda i tekst i slika koji su ni tekst ni slika u potpunosti. Svet je fragmentiran i ponovo sakupljan u mrežu vizuelnih i verbalnih upisa kojima se umetnik subjektivizuje u malom, zatvorenom prostoru privatnosti. Privatnost se fetišizira kao alternativni kontekst izvan društvene i kulturalne prisije. Zato je svest na prirodni način mesto iluzije.²⁸

Eksperimentisao je, takođe, sa konkretnom muzikom.

Kerekešov pristup je karakteristično određen nomadskim i katastrofičkim taktikama. Nomadi naseljavaju novu teritoriju i nomadi napuštaju zaposednutu teritoriju. Nomađe određuje fluks kretanja. Kerekeš je bio veoma opsednut mikrofluksevima. Raditi

25 Balint Szombathy, „Značajni momenti u radu grupe Bosch+Bosch”, iz Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 49.

26 Nikolas Burio, *Relaciona estetika* (temat), *Košava* br. 42–43, Vršac, 2003.

27 Gilles Deleuze, *Spinoza. Praktična filozofija*, Demetra, Zagreb, 2011, 23.

28 Gilles Deleuze, *Spinoza. Praktična filozofija*, Demetra, Zagreb, 2011, 23.

u jednom domenu, napustiti ga i preći na nove i neočekivane problemske potencijalnosti umetnosti/egzistencije. Pri tome, umetnost i egzistencija se podudaraju po graničnim obodima.

Relativizovao je granice između svakodnevnog ponašanja, intervencionističkog ponašanja umetnika i „govora umetnika u prvom licu”. Umetnik koji akumulira tragove sveta jeste sakupljač i interpretator. Dišanova baština. Umetnost je za Kerekeša, istovremeno, bila polje permanentnog iscrpljivanja sadržaja/forme u kretanju ka spoljašnjem prostoru i osvajanje spoljašnjeg prostora. Kerekeš je u iscrpljivanju sadržaja/forme umetnosti video i osećao iscrpljivanje tela. Njegovo ponašanje je bilo karakteristično za umetnika nomada i umetnika anarhistu sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka. To znači da se on odricao umetničkog umeća (*de-skilling*) u ime direktnosti i doslovnosti čina. Diletantski čin nije bio čin neveznosti „slabog” umetnika, već čin direktne – herojske – iskrenosti na kojoj se zasniva svaka ideologizacija velikog ekspresionizma.

To je mesto prekida sa *novim umetničkim praksama* u ime nečeg što je donosio kraj dvadesetog veka iz perspektive sasvim ranih osamdesetih godina.

U jednom trenutku napušta javno bavljenje umetnošću. Estetika ćutanja, koja je za umetnike vojvođanskih neoavangardi i konceptualne umetnosti bila bitna, označavala je (1) kritiku institucija umetnosti i kulture kao oblika društvene kontrole, represije, ali i korupcije; te (2) sklonost ka metafizičkom izjednačavanju idealiteta umetnosti i života, pri čemu, umetnost biva inkorporirana u život, a život sa svojim oblicima postaje vidljiv kao umetnost. Time je umetnost oslobođena od tehničkih i instrumentalnih zahteva, na neki način postala sredstvo vitalističkog nagona: čežnjive naivnosti. Kretanja od „oblika umetnosti” ka „oblicima života” kao „oblicima umetnosti” je fascinirala Kerkeša.



Slučaj Lasla Kerekeša: brutalni ekspresionizam posle moderne

Neoekspresionizmi²⁹ su radikalno označeni delovanjem Lasla Kerekeša i Slavka Matkovića. Estetika ćutanja je imala neodređeno kretanje iz nutrine introvertnog usamljenika ka slikarskoj besedi, gde se govor reči i pojmovnih slika zamenjuje izlivima pikturalnih rekompozicija vidljivog sveta kao svesti koja jeste opsena od nanosa boje.

Neoekspresionističko slikarstvo Lasla Kerekeša³⁰ se zasniva na autokritici i invertovanju zamisli i realizacija procesualne i konceptualne umetnosti, te na recikliranju mimezisa ekspresionizma kao istorijskog stila.

On je konceptualno i telesno radio na brutalnoj dekonstrukciji, tj. razlaganju metafizike izraza i stila kao konteksta izraza unutrašnje nužnosti, teskobe, svesti, duhovne energije. Razlaganje izraza je postalo opsesivna *metodologija* njegovog daljeg rada.

Kerekešov odnos prema „modelima slikarstva” je specifičan, on leksije alegorijskog, ekspresivnog i romantičnog istorijskog slikarstva fragmentira do narativnih bojenih tragova i zatim ih udvaja na postmodernistički³¹ brutalan, gotovo nevešt i parodičan način da bi dosegao znakovnost iluzije iskrene introspekcije. Nastale pikturalne topologije kao da su sintagme ili tekstovi govora na tuđem jeziku. Umetnik nove umetničke prakse – ili konceptuale, govori jezikom „gustog” pikturalnog rada. Njegove slike, metaforično, govore čulnom pokaznošću za *jezik Drugog*. Nerazumevanje je oblik prevođenja koji se u eklektičkojpostmodernoj lucidno upotrebljava, razarajući stabilne kriterijume viđenja slike kao završenog teksta. Jedna slika postoji tako što upija druge slike u sebe. To je taktika intertekstualnosti. Intertekst je mali uzorak pikturalnog traga umrežen i re-umrežavan sa drugim pikturalnim tragovima slikarstva – slikarskog ekspresionističkog nasleđa, pre svega nemačkog slikarstva ranog dvadesetog veka.

29 Miloš Arsić (ed.), *Aktuelnosti u slikarstvu Vojvodine 1973–1993*; Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1994.

30 Laszlo Kerekes, Galerija Koprivnica, Koprivnica, 1983; Laszlo Kerekes, *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 Sarajeva, Sarajevo, 1989; Ješa Denegri, „Laszlo Kerekes”, iz: *Fragmenti – šezdesete–devedesete umetnici iz Vojvodine*, Prometej, Novi Sad, 1994.

31 „Era postmodernizma – umetnost osamdesetih” (temat), *Polja*, br. 289, Novi Sad, 1983.

Bitna karakteristika Kerekešovog rada je u produkciji razlika u odnosu na konceptualistički idealizam intervencionističke, procesualne i konceptualne umetnosti, kao da umetnik svojim telom i umom pokazuje kako jedna paradigma – intervencionistička, procesualna i konceptualna umetnost – doživljava katastrofički kraj postajući svoja suprotnost. Trijumf čulnosti. Čulni režimi slikarstva su dovedeni do introspektivnih beseda na mestu pikturalnih topologija. Intelktualno orijentisani postdišanovski umetnik postaje *čulno stvorenje* usmereno na pojavnosti i izgledu materije slikarstva; odnosno subverzivni akter postaje ekstatički i erotički subjekt; cinični anarhista postaje duhoviti parodičar istorijskih ikonografija i transcendentnih tema ponovo osvajanog modernizma.



Kerekeš pokazuje da i ekspresionizam, tj. izraz sopstvene unutrašnje drugosti, nije ništa drugo do mimezis (reprezentacija, kopija, citat, parafraza, simulakrum) arhiviranih istorijskih ekspresionizama. Slikar neoekspresionizma oponaša rad kulturalnih apropiacija afekata i emocija prošlog slikarstva da bi sebe ponudio na autentičan način usred oluje boja i gestova koji se u neponovljivosti slikarskog pisma osećaju ponovo bitnim za pojedinca i za čovečanstvo.

Paradoksalno, originalnost i autentičnost unutar praksi neoekspresionizma pokazuje se u tome da nema originalnog ishodišnog izraza, da postoje samo reprezentacije reprezentacija (znaci znaka, mimezisi mimezisa, reciklaže sadržaja i formi). Kerekešovo slikarstvo je postsemiološko u tom smislu što on pokazuje da istorijski znaci ekspresionizama dvadesetog veka imaju svoja udvajanja u beskrajinim odslikavanjima ljudske drame. Ljudska drama u slikarstvu neoekspresionizma nastaje kao iskreni tragički izraz da bi u svojoj ponovljivosti završila kao groteska. Znaci, koji se pojavljuju u njegovim slikama (ikonički i aikonički znaci ekspresionizma), brutalno su deformisani u praznu materiju i afektivne vibracije boje, koja jeste trag – zapravo brisani trag slikarstva jeste označitelj slike.

Kerekeš je bio brutalan slikar. Kerekešova brutalnost je surovost i sirovost „besmislenog nasilja” koje je donela urbana i ubrzana postmoderna arbitrarnost posle istorije zapadnih emancipacija. On je pokazivao svoju nemoć i bes koji proizlazi iz istorijske dovršenosti slikarstva, te utopije modernizma da ponudi novu sliku. Slika je uvek pokazivala da je slika. Iz nemoći slikarstva da bude nova istorija nastaje brutalni rez kroz bojeno telo slike. Bojeno telo slike je napuklina. Iz nemoći da se slikarstvo učini živim, ekstatički se živi slikarstvo u svoj 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. Blesak se diferencira u nestabilnosti označiteljskih pikturalnih lanaca od iskrenosti preko autentičnosti do afektivnog inteziteta za pogled, te zatim do... do... željene sublimnosti koja izmiče i ne može biti uzvišenost koja je postavljena u svet, već **jeste** proizvod među proizvodima tržišta iluzija.

Ali, to **jeste** jeste Kerekešova žudnja i razlog da krene u potragu za tim jeste gde se ono u stvarnosti nalazi, a to je ukletost Berlina – grada između sećanja na holokaust, fascinacije hladnoratovskom izuzetnošću i bestidnom egzibicionističkom seksualizacijom severnog panka. Sećanje na budućnost...



3

Sećanje na sadašnjost – posle Pariza pesak, a na pesku *ona* i Dogen: Mesec

Pariza više nema.

Dogen je umro, verovatno, u blizini Kjota 22. septembra 1253. godine. Ali, one to nisu znale. Nikada neće to saznati.

Mirkov glas ponekada biva prepoznat u mojim sećanjima. Mnogo toga sam prvi put čuo, upravo, od njega. Bio je kao lutajući duh. Kretao se brzo i lako. Pojavljivao se i nestajao. Živeo je između svetova. Govorio je o novim francuskim knjigama i misterioznim filozofima, koje će kasnije britanci nazvati „poststrukturalisti”. Čitao je pesnike Remboa, Malarmea i Klodela. Mrmljao je stihove na srpskom i francuskom jeziku.

Nešto se, zatim, desilo sa planetom.

Njegova pra-pra-unuka bila je sada *tu* na kamenitoj peskom prekrivenoj visoravni, koja je upravo sada *tu* iznad mesta gde se nekada nalazila Ajfelova kula. Negde u dubinama se nalazila ta, verovatno, slomljena metalna konstrukcija. Ona je živela je sa bakom, bratom i ocem u malom utvrđenju/staništu od kamena i drveta iznad ponora i daleke ravnice koja je vodila na jugozapad. Bili su tu bezbedni. Nikada nije saznala od čega treba da se čuva. Niko nije dolazio ili odlazio.

Mirko je često govorio o Rolanu Bartu. Tada kada sam ga sretao prevodio je Bartovu knjigu o fotografiji. Znao je da sam jednom davno – pre približno dva veka sreo slikara i filozofa Marka Devada. Da smo razgovarali na lošem engleskom sa puno nemačkih reči o slikarstvu i filozofiji pikturalnog. Mirko je verovao u fotografiju, mada je ponekada oponašao slikanje slikara sa dozom ironičnog otklona. Slikanje na kamenu.

Smejao se na priču o Volteru koja govori da je najveća misterija estetike to što se Parižani gromoglasno smeju na Molijerove komedije, a Londonci ostaju *mrtvi hladni*.

Mirkove fotke koje su odslikale upaljeni i ugašeni fluorescentni natpis „estetika” danas izgledaju kao arheološki izvadak iz bezdana zaboravljene prošlosti. Prošlost je zatrpana peskom. Mehanički i elektronski mediji su bili zaboravljeni. Bilo je to posle velike katastrofe. Sto i sedamdeset i tri godine nakon Mirkove smrti Francuska je postala pustinja. Glatka površina³² koja je izgubila svoje pruge.

Vrela i valovita površina sa retkim preostalim predstavnicima ljudske vrste. Beskrajne peščane valovite zaravni su se prostirale na sve strane. Zatim: uzvišenja, ponori, ravnice i uzvišenja, strmine i kanjoni. Dubine gde je nestao jedan čitav svet.

Sivo-žuta boja peska – raspalog kamena i oblaci prašine su bili okolo u predelu. Retko, nisko *tvrd* rastinje sa pokojim cvetom. Prazan prostor. Linije autoputeva su prekinute. Asfalt je nestao u pesku i povremeno izvire iz peska. Tišina. Ptice se ne čuju. Ponekad, retko, zujanje insekata. Bube mile. Treba da prođu dani da se pojavi pešak na horizontu. Usamljena figura koja nestaje u izmaglici od peska, usijanog sunca i daljine koja treperi. Kada se ugleda stranac na horizontu, svi beže u utvrđenje, podižu kapiju i naoružavaju se. Ali, stranac nikada ne svraća do njih. Sa jedne tačke horizonta nestaje na drugoj tački. Odlazi iza zone vidljivog.

Nema više gradova, nema industrijskih postrojenja, nema poljoprivrednih zgrada i visokih silosa, nema srednjovekovnih i baroknih utvrđenja, katedrala i dvoraca. Reke su nestale. Mora se kopati duboko da bi se došlo do vode. Bunari. Tišina. I praznina.

Danima se može hodati a da nikoga ne sretnoš. Nema više glatkog i prugastog prostora nomada i seljana. Samo glatki prostor. Postoje tačke, linije i ravnine, ali su one nepovezane. Tačke nisu koordinate, već klizaju po zakošenim ravnima beskraja. Tačke su loptice. Smer se u glatkom prostoru može lako menjati, jer nema orijentira. Nema tog ili te ili tih koji bi menjali smer kretanja. Sve jedno je kuda ideš.

Glatki prostor po sebi i za sebe. Nema ljudskih vektora nomada ili topologija – geometarskih mera naseljenika. Nema geometrije. Sve je otvoreno klizanju, vetru koji nosi

32 Gilles Deleuze, Felix Guattari, „Glatko i prugasto”, *Dometi* br. 7, Rijeka, 1982, 91–102.

oblake i zastore prašine. Nebo je sakriveno prašinom. Nema pitanja i nema odgovora. Teško se diše.

Mirko je često govorio Dogenu. Znao je brojne detalje i pogrešna ili približna imena mudraca sa Istoka: Dōgen Zenji (道元禪師), Dōgen Kigen (道元希玄), Eihei Dōgen (永平道元), Koso Joyo Daishi (高祖承陽大師), or Bussho Dento Kokushi (仏性伝東国師). Njegov spis *Shōbōgenzō* sa devedeset i pet eseja je čitao, prvo, na francuskom u fragmentima različitih prevoda sa japanskog jezika. Kasnije kada je učio japanski čitao ga je na japanskom uz pomoć žene sa kojom je živeo. Ona je tumačila skrivene šifre zen učitelja. Mirko je bio fasciniran tekstom o Mesecu. Često mi je ponavljao rečenicu: „Svetlost proždire hiljadu izdanaka, znači u stvari: svetlost se proždire”. Pitao sam ga da li to ima neke veze sa Delezom i Gatarijem. Nešto je mrmljao, te mi je jednog dana poslao knjigu *Hiljadu platoa*.

Pariza više nema.

Grad koji je jedan stari pisac iz prošlih vremena nazvao „pokretni praznik” je progutan u nastajućem ponoru koji je evropski pod-kontinent zauvek razdvojio na glatki jug i netransparentni sever. Nema pariskih bulevara. Nema kestenova u parkovima. Nema reke koja deli grad. Nema grada. Valovite površine peska. Nema zgrada. Glatki prostor i njegovo zakrivljenje u makrotopologijama. Nema rezonancije i spajanja linija. Nema buke.

Pariza više nema.

Ona, konačno. Možda: unuka unukine unuke. Mala, pegava, plavokosa devojka. Odrsla je na toj peščanoj padini u utvrđenju; njihovom staništu.

Danju su izlazili. Radili su na zemlji, vodili životinje na ispašu. Noću bi zatvarali drvenu okovanu kapiju. Podigli bi most koji je premošćavao spoljašnji predeo i njihovo utvrđenje/stanište. Tu su živeli njena baka, otac i brat koji je često bežao od kuće pokušavajući da ode. Uvek bi se vraćao – bio je tu posle par dana. Nije imao gde da ode. Plakao je od nemoći. Svet je izgleda kao zona nerazlučivosti. Za njega svet je bio *zona nemoći*.

U utvrđenju/staništu su živele četiri porodice. Nisu bili istog roda. Slučaj ih je povezao. Kada su osnovali naseobinu pre približno sedamdeset ili osamdeset godina, „apstraktni strojevi” države ili plemenske zajednice nisu više postojali. Postojao je samo brišući vetar i pesak i glatke strmine dina, padina – prekinute negde daleko ponorima. Ponorima je pripadao izgubljeni Pariz, ali tamo se nije moglo stići. Mogao se samo zamišljati nestali grad.

Ona je jednog dana u bakinoj kutiji skrivenoj ispod njenog kreveta – verovatno jedinom preostalom predmetu iz prošlosti – pronašla zavijutak sa dva komada papira. Na jednom je bio tekst kucan na pisačkoj mašini. Baka joj je tek kasnije objasnila šta ona misli da jeste tekst i šta jeste pisača mašina. Tekst je bio postavljen u obliku kvadrata. Na drugom papiru je bila izbledela fotografija Meseca iznad jezera, reke ili mora. Na njeno pitanje šta to jeste na papirima – Baka je odgovorila: „Mirkova umetnost!” Prošli su meseci dok nisu rastumačili reči umetnost, Mesec, tekst, mašina za kucanje, otisak, fotografija ...

Na kraju papira sa kvadratnim tekstom bila je reč napisana rukom na oba papira Dogen ili Dagan ili Dogam. Baka je mislila da je Dogen nadimak Mirkov. Devojka je osećala da Dogen i Mirko nisu ista osoba. Nesvodive razine su uspostavljene. Prvi put se nije slagala sa bakinim objašnjenjima.

Ali, tada su i prvi put razgovarali o nečemu drugom do o svakodnevnom preživljavanju u svetu žućkastog/sivog peska i glatkih ravni. Sasvim glatkih ravni koje su se koso spuštale svuda u beskraj gde nije bilo prugastih površina.

Jedne noći nije bilo vetra – što se retko dešavalo. Kroz tamu nazirao se svetli – naranđasti krug meseca. Baka je rekla „Dogen”, Mala je rekla „Mirko”, zatim su se složile da je taj krug, vidljivi krug na nebu: Mesec. Proći će dani, stotine dana dok ne budu ponovo videle Mesec. Čekaće da stane vetar na par sati. Baka je čitala na lošem francuskom rečenicu – koju je dobro razumela: „To srce je mesec, mesec je već to srce”. One su živele u zonama nemoći.

Pojavljivanje i nestajanje Meseca je bio vektor. Prihvatile su pojavljivanje Meseca kao silu – kao vektor. Vektor ih je vezivao za nejasnu i nevidljivu prošlost. Pojavljivao se kao

prekid aktuelne „glatke” svakodnevice. Zavisio je od vetra i ako nije bio vetar. A ta misteriozna reč „dogen” je obeležavala njihov život.

U noćima kada je vetar nosio oblake peska i kada se Mesec nije video, sedele su i držale se za ruke. Zatvorile bi oči i zamišljale krug u daljini.

Njihov svet je izgledao kao efekat potpuno nejasne i maglovite rečenice iz kvadratnog teksta: „Na taj način su zemlja-do-kraja, svet-do-kraja, događaj-do-kraja, spoljašnjost-do-kraja, neposredno prazan-vazduh. Hiljadu izdanaka koji se ostvaruju u ispravnosti čine događajno telo poput meseca u vodi”.

Devojka se osećala sretnom zamišljala je nešto što joj izmiče. Mislila je da, ako postoji hiljadu izdanaka, mora postojati i hiljadu prvi izdanak. Da ako je svet glatka površina beskraja, da mora postojati i nešto drugo kao što Mesec postoji. Izgovorila je reč „pruge”. Baka se nasmejala i izgovorila sintagmu „Prugasti svet”. Glatki prostor je njihovim rečima počeo da sadrži ne-glatki prostor. Njihov svet je počeo da govori o razlici i ponavljanju odnosa glatko i prugasto u odnosu na očekivanje da vetar stane i da se Mesec da videti.

Svet je počeo da izgleda nepodnošljivo složenim. Ta složenost ih je opčinjavala, dok je vreme prolazilo.

Razine su međusobno nesvodive, to su dinamični slojevi koji se prelamaju jedan u drugome, deluju jedan na drugoga, odzvanjaju i rezoniraju; tokovi želja, tokovi sećanja, tokovi potisnutih sadržaja, tokovi izgubljenih predmeta, tokovi odnosa i razlika između inteziteta pojava, a sve se to pokazuje vektorima brzina i njihovim nesračunatim koeficijentima.

U daljini tamno nebo i pun mesec. Mislila je o Dogenu, mada to ime nije znala. *No Name.*





Komentar uz 3: Mirko Radojičić

Rad Mirka Radojičića na fascinantna način konstituiše *prošivene bodove* konceptualne umetnosti. Njegove produkcije od procesualne umetnosti i tekstualne prakse konceptualne umetnosti, preko rada sa simbolizacijama arhetipa i topologijama prirodnih formi, dosežu do mentalnih i sakralnih pojava kasnog „baroknog konceptualizma” i do „rizomatičnih preplitanja” ekonomija znanja, simbolizacija i želje. Radojičićev rad karakteriše *hijatus* između remek dela i dokumenta. Njegova produkcija je bila mala i diskretna, gotovo na granici opstajanja, jedan rad na tri do pet godina.

Radojičić je jedan od osnivača grupa KôD i (E) KoD³³. 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*³⁴ (1971), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*³⁵ (1971), *At the Moment* (Zagreb, 1971), *In Another Moment*³⁶ (Galerija SKCa, Beograd, 1971) itd. Kao i drugi učesnici grupa KoD i (E), Radojičić je radio na Tribini mladih u Novom Sadu na organizovanju izložbi: avangardnog pokreta Zenit, Juraja Dobrovića, Gorana Trbuljaka, Mangelosa; te razgovora i uređivanju nekoliko publikacija. Uredio je poseban tematski broj časopisa *Polja* koji je bio posvećen konceptualnoj umetnosti (br. 156, 1972) u kome su objavljeni tekstovi Džozefa Košuta, grupe Art&Language, Katarin Mije, Marka Pogač-

33 Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KôD*, (E) i (E) KôD, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995; i Miško Šuvaković, *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima*, Prometej, Novi Sad, 1996.

34 N. Auberge, C. Millet, A. Pacquement (eds), „Concept”, iz *Septieme Biennale de Paris*, Paris, 1971.

35 Ješa Denegri, Biljana Tomić (eds), *Primeri konceptualne umetnosti u Jugoslaviji*, Salon muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1971.

36 Nena Dimitrijević, Braco Dimitrijević (eds), *In Another Moment*, SKC, Beograd, 1971.



Mirko Radojčić, oko 1970.

nika, Viktora Burgina, Vladimira Kopicla, So LeVita, itd.³⁷ Podučavao je gramatiku u daktilografskoj školi, bio lektor u Dižonu, Bukureštu i Nansiju. Prevodio je sa francuskog i na francuski, prikazivao knjige i časopise. Sarađivao je u ZzIPu na izložbama i publikaciji *Mentalni prostori*³⁸, jedan od seminara ZzIPa posvećen Lakanu („Žak Lakan i teorija umetnosti”) priredio je za objavljivanje u Letopisu Matice srpske.³⁹

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 mobiliše energiju civilizacije. Drugim rečima, „prekrivanje označitelja” pokazuje kako kultura radi: kako nastaje/nestaje istina. U radovima sa primitivnim jezicima linija, kao i u radovima sa topologijama prirodnih oblika (krug-cvet) ili kulturom prekrivenih simbolika *Dogena-Meseca*.

Bitna su tri perioda i konteksta umetničkog rada Mirka Radojičića: (1) primeri analitičke konceptualističke tekstualne prakse iz 1971. godine, (2) primeri istraživanja prirodnih morfologija i topologija oblika transfiguracija prirode, započeti crtežima iz 1971, a razvijeni do zaokruženog projekta nakon 1975, (3) primeri kompleksnih značenjskih modela eklektičnog *baroknog konceptualizma* tokom osamdesetih godina XX veka.

Kako se ovo razmatranje kreće oko shematike *prekrivanja označitelja* ukazaće se na jedan umetnički rad koji može biti središnji, koji može biti upravo lociranje ne-prekrivenog označitelja, lociranje nulte pozicije/časa rada sa označiteljima. U pitanju je delo *Bez Naziva*⁴⁰ (1-9 sekvenci, fotografije, 70). Delo čini serija od devet fotografija koje prikazuju materijalni proces. Prva fotografija prikazuje lik umetnika koji fotografiše sa vrha bu-

37 Mirko Radojičić, (ed), „Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972.

38 Zoran Belić, Juraj Dobrović, Drako Hohnjec, Miroslav Mandić, Nenad Petrović, Marko Pogačnik, Mirko Radojičić, Maja Savić, Paja Stanković, Miško Šuvaković M., *Zajednička škola o prostoru* (zbornik), Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1981; Zoran Belić, W, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (eds), „Kulture Istoka – vizuelna umetnost Zapada XX veka” (temat), *Mentalni prostor* br. 3, Etnografski muzej u Beogradu, Beograd, 1986; Zoran Belić W, Dubravka Đurić, Miško Šuvaković (eds), „Analiza – tekstualnost – fenomenologija i vizuelne umetnosti” (temat), *Mentalni prostor* br. 4. SKC, Beograd, 1987.

39 Mirko Radojičić, Matjaž Potrč, Nenad Mišćević, Radoman Kordić, Miško Šuvaković, Zoran Belić i Žak Lakan, „Žak Lakan i teorija umetnosti” (temat), *Posebne sveske LMS* (2), Novi Sad, 1987.

40 Rad je objavljen u katalogu „Teme i funkcije medija fotografije”, MSU, Beograd, 1979, 63.

nara površinu vode u bunaru – snimio je svoj odraz u vodi. Druga, treća, četvrta, peta, šesta, sedma i osma fotografija su snimci odraza u zatalasanoj površini vode – lik se gubi do apstraktnih odraza invarijanti i varijanti svetlosti da bi se smirivanjem površine vode ponovo ukazao i bio prikazan devetom fotografijom. Kako vidljivo ja učiniti mogućim? Upravo u onemogućenoj identifikaciji lika, gubljenju lika pojavljuje se označitelj: besformna, bez-značenjska, prazna materija u talasanju, odsutnog smisla, odstranjenih simbolizacija. Ovde treba sa stanovišta *nultog stepena označavanja* objasniti ulogu fotografije, koja pored teksta i crteža igra bitnu ulogu u Radojičićevom radu. Fotografija – za razliku od teksta (pisao je Bart u *Svetloj komori*⁴¹) i crteža, koji iznenadnim učinkom samo jedne reči, odnosno, crtice ili tačke može napraviti prelaz jedne rečenice ili konture sa deskripcije na refleksiju – odmah pokazno pruža sve detalje koji čine samu građu etnološkog znanja. Za razliku od teksta ili crteža u čijoj osnovi je proizvodnja (tehne, „znati da”, manuelnost) prvostepenog preobražaja jednog objekta u drugi objekt, belog lista papira u ispisani/iscrtani list papira, fotografski proces je slučajnost (i pored oko i prsta fotografa) koja jednu površinu (prekrivenu emulzijom) preobraća u drugo stanje površine mehaničkim-optičkim-hemijskim tokom nezavisnim od uma iza oka, odnosno, tela fotografa. Dok crtež i tekst izlaze iz drugostepenog diskursa pozadinskih intuicija preobraćanja materije u proizvodnji, dotle fotografija, ma koliko bila režirana i ma koliko bila pod kontrolom autora, zahteva naknadnu drugostepenu intervenciju (pridodatih naknadno intuicija) koja od *ogledalne slike* pravi *svetlosni zapis* analogan zapisu teksta ili škrabanju crteža. Upravo to Bart kazuje kada naglašava slučajnost fotografije ukazujući da je svaki fotos slučajan (a time i van smisla), fotografija može označavati (težiti nekoj opštosti) samo ako uzme masku, jer fotografija *ne zna kazati ono što čini vidljivim*⁴². Ovo što govori Bart jeste analogija definiciji znaka: (a) fotos je van smisla – znači da je fotos označitelj, a (b) težnja ka nekoj opštosti i izuzimanje maske jeste semioza nastajanje znaka prodorom označitelja u označeno. Radojičićev rad upravo razvija logiku označitelja koji uči kroz ulančavanje da govori: između prve i devete fotografije (koje su znaci lika u odrazu, autoportreta umetnika ili tragovi intuicija i intencija umetnika) odvija se talasanje znaka u otkrivanje označitelja (slučajnost bez smisla u transfiguraciji površine vode i mutaciji površine sa emulzijom) i označitelja u znak (ponovo ustanovljenje lika koji daje smisao identifikacije transfiguracija i mutacija ogledalnog lika kao znaka). Radojičićev rad nakon

41 Rolan Bart (prevod sa francuskog Mirko Radojičić), *Svetla komora – Nota o fotografiji*, Rad, Beograd, 1993.

42 Rolan Bart, *Svetla komora – Nota o fotografiji*, 89.

nekoliko (ekscesa, proboja) odbacivanja maske do odsutnosti smisla pojavnosti označitelja radi sa stavljanjem maske: beskrajinim varijacijama, slučajevima, modusima, posredovanjima, prekrivanja označitelja. Suočene su topologije prirode i topologije kulture.

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 XX veka, posebno anglosaksonske autore (Košuta, Art&Language, Burgina, Vejnera, Barija) karakteristična je redukcija teksta na tautološke i analitičke iskaze, odnosno, rad sa propozicijama umetnosti, pri čemu su fenomenalnost teksta i „rad jezika” zanemareni (podvrgnuti strogom redu jednoznačnosti dokumenta). Za Radojičića, kao i za druge članove grupa KoD i (X), potencijal čulne i inteligibilne pojavnosti teksta i „rada jezika” bio je doseg, pri čemu su tautološki i analitički iskazi (propozicije) bili sredstvo. Oni su na izvestan način anticipirali zamisao „nevizuelne apstrakcije” koju je početkom osamdesetih razrađivao Jan Vilson⁴³ definišući karakter nereferencijalne tekstualnosti.

Tekst 1 (1971) pisan je u formi propozicionog iskaza. Izvedena je, drugim rečima, forma stejntmenta, što duuguje tradiciji manifesta, tj. govora umetnika u prvom licu. Tri su konteksta bitna za razumevanje *Teksta 1*:

(1) čitanje Vitgenštajnovog *Tractatusa*⁴⁴, kao i interes za granična područja filozofije jezika i filozofije semiotike – naglasak je na idealnim jezicima:

Dok postoji potreba za nekim jezikom, to je znak da je taj jezik nesavršen. U Sistemu savršenog jezika sporazumevanje kao funkcija je izlišno. Savršen jezik egzistiraće autonomno. U tom slučaju jezik je umetnost.⁴⁵

(2) lociranje polja relacija govora/pisma jezika i vizuelnih strukturacija (vizuelnih jezika)

43 Ian Wilson, „Conceptual Art”, *Artforum*, New York, February 1984., 6061. Prevedeno u časopisu *Mentalni prostor* br.4., Beograd, 1987, 157.

44 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, Veselin Masleša i Svjetlost, Sarajevo, 1987.

45 Mirko Radojičić „Tekst 1”, „Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 156, Novi Sad, 1972, 15.

– 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.⁴⁶

(3) opcrtavanje 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.⁴⁷

Tekst 2 je teorijski objekt postavljen za galerijsko izlaganje. Teorijski objekt je specifično

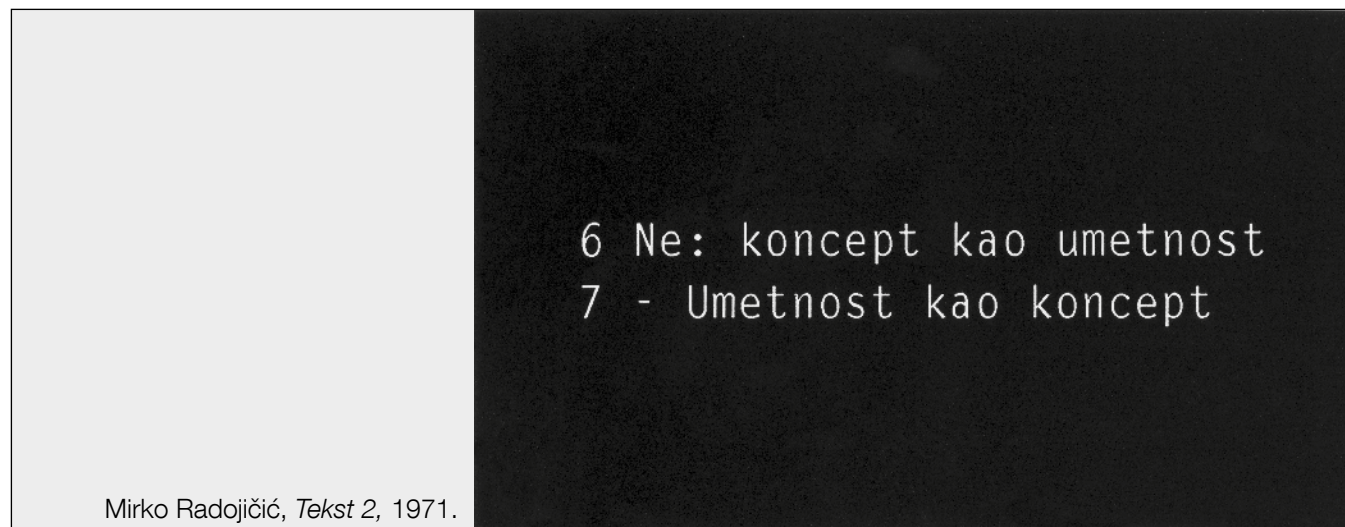
46 Mirko Radojičić „Tekst 1”, 15.

47 Mirko Radojičić „Tekst 1”, 15.

proceduralno sredstvo konceptualne umetnosti: primer ili uzorak teorijskog promišljanja, analize, deskripcije, objašnjenja, interpretacije ili spekulacije je ponuđen posmatraču (svetu umetnosti) na onaj način na koji se nudi umetničko delo. Teorijski objekt može biti tekst, fotografija, instalacija, slika, itd. koji ukazuje i demonstrira svoje generičke uslove, propozicionalnu strukturu, kontekst i funkcije. Umetnički rad koji se naziva teorijski objekt je saznajno, 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 i svest na *kružni tok* jezika. *Tekst 2* glasi:

6. Ne: koncept kao umetnost

7. Umetnost kao koncept⁴⁸



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

48 Mirko Radojičić „Tekst 2”, katalog izložbe *Nova umjetnička praksa*, GSU Zagreb, 1978, il. 182.

Radojičićeva zamisao konceptualne umetnosti je metajezički, autorefleksivna, ontološki-relativna (pošto naglašava ekvivalentnost rezultata i procesa koji vodi ka rezultatu) i okarakterisana je „jezičkim obrtom” (postavljanjem *jezika* u središte interesa). Njegovi radovi (*Tekst 1*, *Tekst 2*, kao i odgovarajući crteži⁴⁹ imaju karakter *tractatus*-sveta. Svaki rad za sebe je jedno totalno stanje sveta u jednoj datoj prilici koja se može u potpunosti opisati, konceptualizovati, shemirati i diskursom locirati.

Radojičićevo istraživanje je heurističko istraživanje ili pozitivna heuristika. To znači da je u pitanju sobom motivirano istraživanje intuicija, namera, uverenja, jezičkog potencijala, znanja, itd. sveta umetnosti, koje je izvedeno iz pretpostavljene, konzistentne konstruktivne strategije. Pri tome se ovakvi različiti sistemi razmatraju kao simboli, odnosno simbolički modeli pokaznog značenja i znanja. Radojičićev postupak je konstruktivan heuristički zahvat u jezičku strukturalnu i aksiološku uređenost pojavnosti vizuelnosti (kao primarnog jezika), govora i pisma. Pri tome, meta-karakter rada je okvirni nivo ustanovljenja kompetencija da se prelazi iz jezika u jezik, sa jednog nivoa diskursa na drugi nivo.

U seriji crtež *Struktura rasta – krug* (kvadrat, trougao) iz 1971, objavljenoj u časopisu *Problemi*⁵⁰ Radojičić je naznačio problematiku kojom će se baviti tokom sedamdesetih i osamdesetih godina.

Sa analize jezika tj. konceptualnog karaktera umetnosti prešao je sredinom sedamdesetih godina na izučavanje i istraživanje specifičkih jezičkih (simboličkih, odnosno, arhetipskih) modela ukazujući na neizvesne invarijante u prirodi, ljudskoj svesti/podsvesti, nesvesnom označitelja i tragovima kulturoloških ekonomija označavanja. To je značio pomak od Vitgenštajnovе meta-analize prema Jungovoj⁵¹ psihoanalizi kolektivnog nesvesnog i procesa simbolizacije. On nije postao *new age* jungovac, pre bi se reklo da je u pitanju vitgenštajnovac koji prihvata neke jungovske modele o formiranju vidljivih simboličkih i značenjskih propozicija. U spomenutoj seriji crteža jednostavnim geometrijskim i sintaktičkim operacijama transformisao je trougaonu strukturu, strukturu kruga i kva-

49 Mirko Radojičić, *Bez naziva*, iz Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KôD*, (∃ i (∃ KôD, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, 79.

50 Mirko Radojičić, crteži, *Problemi* br. 101, Ljubljana, 1971, n.n.

51 Carl Jung (ed), *Man and his Symbols*, Pan Books, London, 1978.

drata u strukturu cveta (ikonički znak, mimetička shema, realistička reprezentacija). Ali time je otvorena i jedna istorija simboličkog rada (prekrivanja označitelja) u čijim ishodištima nalaze se romantičarski Rungeovi⁵² crteži (konstrukcije) cveta (bilnog paterna) sa početka XIX veka. U kasnijim radovima je paralelno izlagao serije crteža (transformacije geometrijskih struktura u strukturu cveta) i fotografije cveta, odnosno, nizove fotografija koji prate razvoj cveta od organskog rasta (tako bliskog Paulu Kleu⁵³) do naslućivanja/prepoznavanja idealnog oblika kruga (bliskog Direru, Rungeu, Itenu, ... i svakako Radojičićevom savremeniku Ričardu Longu⁵⁴).

Radojičićev rad u ovom periodu korespondira izvesnim ishodišnim sećanjima/emotivnim vezama sa prirodom/prostorom svog porekla (hercegovačkim pejzažom), životom i radom komune/porodice u Šempasu⁵⁵ i interesima za zapadnu (alhemijску, romantičarsku) i istočnu (zen, taoističku) „sakralnost”. Ali, kao što je Bart i naznačio, *stvari sa maskama* nisu jednostavne. Prekrivanje označitelja, koji unekoliko unapred uvek anticipira svoja značenja, su nesvodljiva na nekoliko izjava ili trenutni stav. Kasniji Radojičićev interes za francuski poststrukturalizam, ali i raniji interesi za simbolizam, rad sa prirodom postavljaju i kao oblik prosvećenog prekida sa urbanom diskurzivnošću (koju reprezentuje tekstualnost konceptualne umetnosti) i traganje za istinom koja je iznad ili ispod ili pored intelekta. Tu se uočava i jedan paradoks: i Pogačnik⁵⁶, i DeMarija⁵⁷ i Long i Fulton⁵⁸ i Radojičić u traganju za onim iznad ili ispod ili pored intelekta u „brujanju prirode” dolaze do simbolnog koje jeste upravo sofisticirani učinak intelekta.

Umetnički 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:

52 Robert Rosenblum, „Cosmogonies and mysticism: Blake, Runge, Palmer”, iz *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition – Friedrich to Rothko*, Thames and Hudson, London, 1975, 41–64.

53 Paul Klee, *Notebooks, Volume 1 – The Thinking Eye*, Lund Humphries, London, 1978.

54 Rudi Fuchs, *Richard Long*, Thames and Hudson, London, 1986.

55 Tomaž Brejc, „Obitelj u Šempasu”, iz Susovski, M. (ed), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 19–20.

56 Marko Pogačnik, *Zmajeve črte, ekologija in umetnost*, Založba Obzorja, Maribor, 1986.

57 Walter De Maria, *Two Very Large Presentations*, Moderna Museet, Stockholm, 1989.

58 Hamish Fulton, *Camp Fire*, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, 1985.

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.⁵⁹

Zapaža se da Radojičić mada ukazuje na distinkcije (simbola i znaka, prirode i kulture, materije i duha, jezika i van-jezičkog, kruga u prirodi i kruga u umetnosti) ne opredeljuje se, ne stvara sintezu sazajnog i kontemplativnog (eksternalističkog i internalističkog). Njegov rad ostaje konceptualistički u onoj meri u kojoj dozvoljava da se umetničko delo vidi, doživi, kontemplira, razume itd. kao struktura fenomena i diskursa različite prirode i funkcija. Radojičić nam kroz svoja čitanja Junga pokazuje kako je simbolički poredak moćan da nas zaslepi i veže za sebe, ali on pokazuje i da bez njega nema kulture:

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

U zajedničkom radu se dešava da se individualni radovi dodiruju, ili čak podudaraju, ili da se odnose na istu 'temu' (tj. rečeno terminima klasične teorije, mogu biti jednaki po formi ili po sadržini), ali su slojevi individualnog uvek vidljivi. U individualnim radovima može se ispoljiti arhetip, dakle nešto što predstavlja kolektivni, zajednički duh.

(Arhetip ne objašnjava jedno delo ili jednu umetnost, samo ih karakteriše) Arhetip se javlja u delima zato što ljudi hoće da ispolje (ukoliko dela nisu samo za zabavu ili samo za igru) kroz delo određenu situaciju, sliku, ideju. Arhetip može da se u delu pojavi i upotrebi nesvesno ili svesno i da ima funkciju simbola ili znaka. Iako nije u potpunosti tako, reći ću da je prva upotreba arhetipa kao simbola i da je karakteristična za 'tradicionalnu' umetnost kroz koju su se arhetipovi i uobličavali. U današnjoj umetnosti preovladava upotreba arhetipa kao znaka, ili kao objekta za analitički rad (iako se i tu može pojaviti nesvesno, što ga samo potvrđuje), pa arhetip doživljava, za naše

59 Katalog izložbe *Naš zajednički rad*, Galerija SKC Beograd i Studio Galerije suvremene umjetnosti, Zagreb, 1979, n.n.

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'.⁶⁰

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



Radojičićev umetnički rad osamdesetih godina 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. Biće reči o jednom nerealizovanom projektu, dva realizovana rada i jednom teorijskom tekstu.

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

⁶⁰ Katalog izložbe *Naš zajednički rad*, n.n.

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.⁶¹

Ovim tekstom, gotovo kao i Džozef Košut – samo u drugom kontekstu i drugoj kulturi – Radojičić pokazuje da forme ostaju nepromenjene a da se značenja beskrajno transfiguriraju u semantičkim i semiotičkim transfiguracijama 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, itd – sve ono što se pojavi pred okom.

Tokom osamdesetih Radojičić je dva puta boravio u Francuskoj i to nije ostalo bez traga. *Jungovski* koncept arhetipske simbolizacije je pomaknut dalje ka dekonstruktivnoj semiotičnosti postmoderne kulture i ka dijalektici označitelja i označenog. U to vreme je prevodio Barta i Lakana, a tada je nastao i kratki tekst „Crte i tačke / za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca od Klodela do Barta”⁶². Dok konceptualistički rad *Tekst 1* započet rano-vitgenštajnovskim stavom „ovo što sam ovde napisao nipošto ne pretenduje na novost u pojedinostima; zato i ne navodim izvore, jer mi je sve jedno da li je ono što sam mislio pre mene mislio već neko drugi”⁶³ jeste govor u prvom licu, naprotiv „Crte i tačke” su govor u drugom licu, govor druge kulture, možda čak i govor drugog veka („Da li je umetnost našeg vremena pripremana ili čak zgotovljena u prošlom veku?”⁶⁴). Radojičić bira glasove drugog(ih) da govore u njegovom pismu za njega. On piše i navodi Malarme, Klodela, Sent-Džons Persa, Solersa, Kristevu, Barta, Devada – tu su glasovi

61 Neobjavljen tekst – služio sam se originalnim rukopisom.

62 Mirko Radojičić, „Crte i tačke \ za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca od Klodela do Barta”, *Mentalni prostor* br. 4, Beograd, 1987, 155–156.

63 Mirko Radojičić „Tekst 1”, 15.

64 Mirko Radojičić, „Crte i tačke \ za studiju o prisustvu kultura Istoka u delima francuskih stvaralaca od Klodela do Barta”, 155.

pesnika, romanopisaca, teoretičara, slikara. Ali ovi različiti diskursi, različite diskurzivne lociranosti u meta-hijerarhijama više nisu racionalni konceptualistički poredak diskursa (od prvostepenog do N-to stepenog), već rizomatično klupko „zrelog jezika” civilizacije koja govori iz jezika jeziku upravo hibridnim i entropičnim jezikom. Jezik zaista više ništa ne ispušta iz svog dosega transcedencije subjekta i sveta kulturom. Umesto brujanja, huka, prirode on čuje brujanje (huk, zvonjavu) jezika – kao u Bartovim poslednjim tekstovima. U tom smislu *barokni konceptualizam* je umetnost takvog doba, ali koja ne izražava, već konceptualno preispituje to doba. „Barokni konceptualizam” i neokonceptualizam su bliski, razlikuju se jedino u prirodi semiotizacije društva: (a) neokonceptualizam je semiotizacija kibernetički orijentisanog društva i njegov ideal je displej kompjutera, a (b) barokni konceptualizam je semiotizacija postistorijskog (evropskog) društva semantičke prisutnosti *tubivstva* istorije u *tubivstvu* aktuelnosti podrazumevane kibernetizacije.

Delo *Ambivalentna linija*⁶⁵ (1982) čine dve table (kartona): sa crtežom konture planinskog lanca („Ambivalentna linija”) i sa fotografijama planinskog lanca („Dve jasne fotografije”). Postoji nekoliko verzija ovog rada, od ranih skica iz sedamdesetih do novih realizacija različitog formata osamdesetih i devedesetih godina. Crtež je ambivalentan zato što je krivudava linija kreona i samo linija (*sama linija*) i *lik* (figura) konture planinskog lanca. Opet označitelj postaje znak, nikada ne bivajući znak sasvim do kraja. Fotografije su prizori odsutnosti planinskog lanca koji kroz trag označiteljske kolor emulzije fotografije postaje znak planinskog lanca, ali nikada baš sasvim znak (ogledalna funkcija fotografije). Dok ambivalentnost crteža (ambivalentnost slike i zapisa) govori o prirodi crteža. Fotosi koji vode pogled od planinskog lanca ka vrhu uče, pisao je drugim povodom Bart, kako se kretala moja želja: „...ali nisam otkrio prirodu (*eidos*) fotografije”. Označiteljska priroda fotografije (emluzije) poriče naše znanje, igru značenjima, ponudu simbolnog – ostajući negde na rubu ipak naše znanje, igra značenjima, ponuda simbolnog. U pitanju je nekoherentan rad čija nekoherentnost pokazuje kako kultura prekriva *ono* tj. *mesto* simbolnim i kako se u različitosti medija (crtež, fotografija) materija mesta opire simbolnom.

Delo *Mesec* (1983) je, verovatno, najstroženiji izraz Radojičićevog rada sa spekulativnošću

65 Delo je delimično objavljen u katalogu izložbe *Primeri fotografije u konceptualnoj i postkonceptualnoj umetnosti u Jugoslaviji*, Foto salon, Beograd 1985, n.n; i *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd, 1991.

vizuelnim i diskurzivnim. Rad čine dve table kvadratnog oblika. Na jednoj tabli je kvadratna kolor fotografija noćnog hercegovačkog pejzaža sa odsjajem meseca u vodi. Na drugoj tabli je kvadratno otkucan prevod (Radojičić mi je govorio i o alternativni sa originalnim japanskim tekstom) govora o mesecu zen učitelja Dogen. Dve table i dve istorije. Istorija zapadnog pejzaža posredovana fotografskom neutralnošću pokrenutog označitelja i istorija japanskog zena. Oblik otkucanog teksta govori o još jednoj istoriji – istoriji recepcije zena u zapadnoj civilizaciji (od kruga – *koana* – meseca u kvadrat razuma). Zadržimo se na funkcijama Dogenovog teksta:

- Dogenov tekst je uveden na tipično konceptualistički način kao redimejd, tj. tekst (objekt, zamisao, gest itd.) nastao u nekom specifičnom kontekstu (upotrebnih objekta, oblika egzistencije, religioznih praksi, teorije ideja, itd.) biva unet činom (namerama) umetnika u kontekst umetnosti i označen kao umetničko delo,
- Dogenov tekst određuje smisaoni okvir fotografije noćnog pejzaža sa mesecom – „slučajni” snimak prekriva označenima (radom kulture), pomera naš pogled ka umu od slike meseca do budističkog koncepta meseca, a može biti i središte kontemplativnog usredsređenja, kao i zagonetka koju treba rešiti,
- Dogenov tekst o mesecu je objekt transfigurisanja sintagmatskog toka teksta u kvadratnu strukturalnost i aksiologiju slike koja je slika teksta.

Fotografija je fotografija, fotografija na mestu slike, direktno percipirani pejzaž, pejzaž u postajanju simbolom punoće kruga, i itd. Skicirane hijerarhijske strukture u kojima se fenomenalnosti ponašaju kao elementi simbolizacije, a diskurzivne strukture kao elementi fenomenalnog ustrojstva slikovnog polja reprezentuju „označiteljsku ekonomiju” semiotičkog društva, koje je veoma različito od renesansnog društva, prosvetiteljstva, romantizma ili materijalističkog projekta ranog modernizma

4

Balkanska Rigo

slikarka, postsocijalizam, tranzicija

...svako ko želi da se bavi slikarstvom, treba, pre svega,
da odseče svoj jezik...
(Marsel Plejne)

Junakinju ove priče o slikarki u doba postsocijalizma nazvao sam „Rigo” po seriji slika engleske slikarke Pole Rigo: *Žena pas (Dog Women, 1994)*. Junakinja ove priče jeste nekakvo ljudsko usamljeno čudovište koje je imalo sreće u životu (šic!). Ona jeste takav lik kao da je sa slika Pole Rigo: istovremeno užasan i privlačan. Njene karakterne crte su nepoznate, nesaznatljive, nepokazive. Njena dela kao da nemaju veze sa njenim telom (*body mind*), ali njena dela imaju veze sa mnogim drugim, sa Polom Rigo, sa Komarom i Melamidom, sa Kiferom, sa Gerhardom Rihterom, sa NSK, sa Erikom Bulatovim, sa mnogim nemačkim i istočnoevropskim umetnicima u preobražaju „ideoloških sablasti” u *agente kapitala*. Ali Rigo nema ništa, postoje samo njene slike, njena duševna (*body mind*) praznina, njena dela i njena slava i njen novac... Da, postoji i moje osećanje griže savesti, krivice... zapravo, ovo je priča o krivici i griži savesti... negde kao u irskom ili nemačkom *bildungs-romanu* i kasnijim varijacijama biografskog pripovedanja u XX veku (Džojsov *Portret umetnika u mladosti* ili Manov *Doktor Faustus*)...

Pričam pred vama sada: Bilo je to jednog poznog, možda oktobarskog, dana u Beogradu. Bilo je to negde sredinom devedesetih. Lišće je žuto. Toplo je. Duboke senke ukazuju na blizinu zime. Šetao sam sa pesnikom i pozorišnim kritičarem Vladimirom Kopiclom. Hodali smo niz Nemanjinu ulicu od Slavije ka Glavnoj železničkoj stanici. Išli smo levom stranom ulice. Razgovarali smo nepovezano, govorili smo o sasvim različitim stvarima. Koliko se sećam bilo je reči o našem starom prijatelju i pesniku S.T., o lirskoj poeziji, o plavoj boji u Vendersovim filmovima, o kompjuterskim virusima, i o muzici Džona Zor-na... Mi smo na ulici, izgledamo sasvim kontrarno. Različite smo visine i težine. On ima kratku kosu i bradu, ja sam obrijan i imam dugačku kosu. On je uvek elegantan na način američkih pisaca i reditelja iz kasnih pedesetih godina. Nosi belo-plavu košulju, sako od tvida i crvenu kravatu. Ja sam obučen apa-drapa u staroj ishabanoj odeći koju su pre

mene nosili mnogi drugi. Moj hod je nesiguran, povremeno ubrzan, povremeno lenj, ali ipak nesiguran, gotovo neurotičan. Vladin korak je korak mačo muškarca, sigurnog u sebe, koji privlači pažnju i dominira „scenom”. U jednom času on je zastao. Povukao me je za rukav i rekao „Pogledaj ono dete!”. Lagano, gotovo sa strahom, okrenuo sam glavu i ugledao nju. Ležala je u prašini, u iscepanoj i isflekanjoj belojoj pamučnoj haljini sa ljubičastim cvetićima. Podrhtavala je. Ne, to su bili trzaji... trzaji, grčevi, udari i zatim smirenje. Imala je dugu zamršenu i neočešljanu ričkastu kosu. Njene oči su bile sasvim prazne. Bez izraza, bez reakcije, bez gledanja (*gaze*) i bez viđenja (*seeing*). Pored njenog tela je bila kartonska kutija sa nekoliko metalnih novčića i par smotanih papirnatih novčanica. Njeno telo je bilo sasvim malo, krhko, izgubljeno u velikom svetu kakav je bila Nemanjina ulica u tim godinama. Nisam mogao da joj odredim godine. Možda je imala 15–16 godina, a možda i 30. Vlada je pogledao i rekao: „Moramo pomoći ovom detetu, danas nismo učinili nijedno dobro delo, baš nijedno... zar ne, poglavico!?”. Ja sam se zbunio i, zatim, usprotivio: „Ako pomognemo njoj, ubuduće ćemo morati da pomognemo svakom prosjaku i prosjakinji na beogradskom asfaltu...”. Vlada se nasmejao, onim svojim mačo sigurnim pogledom, i rekao je bespogovorno: „Moramo joj pomoći, vidiš ovo dete, njoj je potrebna naša pomoć!”. Zatim se sve odvijalo veoma brzo. Kupili smo u jednoj prodavnici za HTZ opremu u blizini šatorsko krilo, zavili smo devojčicu, bila je sasvim mirna, gotovo nepomična, smrdela je na asfalt i mokraću. Pozvali smo taksi i krenuli... Posle kraćeg većanja odlučili smo da je odvedemo u Kovin. U duševnu bolnicu. Išli smo kod mog starog porodičnog prijatelja dr Radaka. On je bio jedan od retkih ljudi u koje sam imao poverenje. Vožnja je trajala zaista dugo. Taksista je sve vreme pričao o politici i sportu. Vlada je ćutao. Imao je sasvim brižan očinski izraz lica. U svim mačo muškarcima se krije brižni otac. Ja sam smišljao priču za dr Radaka. Devojčica je ćutala, povremeno bi zadrhtala, ali bez glasa, bez grimase. Njeno lice je ipak bilo lepuškasto. Navikli smo se na njeno lice i odsutnost grimase. Stigli smo u bolnicu. Pozvali smo sa portirnice dr Radaka. Istrčao je. Bio je veoma pažljiv i obziran. Uveli smo devojčicu. Pitao je kako se zove. Nismo znali. Ona nije odgovarala. Zaveli su njene podatke u knjigu pacijenata: N.N. (nepoznata). Ćutala je i nije izgledala uplašena, bila je nezainteresovana. Potpuna anestezija. Jedna visoka i mršava sestra je prokomentarisala: „Mora da je *kučka* iz Rumunije ili Kazahstana.” Smestili su je u veliku sobu na kraju hodnika. Dr Radak je rekao da je ta sada bolnička soba bila konjušnica u doba Austrougarske. Izašli smo iz sobe. Devojčica nije pogledala za nama. Vlada je izgledao zadovoljan. Rekao je: „Ipak ovaj dan

nije prošao uzaludno". Prošlo je par dana ili nedelja, zaboravio sam na devojčicu. Negde oko podne jednog četvrtka, čini mi se, javio se dr Radak. Rekao mi je uzbuđenim glasom: „Dolazimo Vlada i ja po tebe, idemo u bolnicu, tamo se dešavaju čudne stvari". Otišli smo u bolnicu. Dr Radak nas je gledao ispod oka. Nisam mogao da odredim njegov jedva primetni osmeh, ozbiljan ili podsmešljiv ili, zapravo, zbunjen. Ušli smo u sobu i tamo nas je čekalo iznenađenje. Cela soba, zidovi, tavanica, pod, ... sve je bilo oslikano, iscrtano, izmazano bojama, izmetom, hranom, ugljenom... Čudesne velike slike, to su bile slike koje su smrdele, koje su prekrivale sve, koje su prekrivale njen svet... Devojčica je sedela na patosu i olovkom žvrljala po starim bolničkim formularima i izgužvanim novinama. Ostali bolesnici su bili nezainteresovani, verovatno *naključani* lekovima. Sestre su sa čuđenjem gledale, skupile su se iza nas. Počeo sam da posmatram zidove sa „slikama". Da, to su bile ipak prave slike: murali i freske. Na njima su bile prepletene figure. Figure su bile od isprekidanih linija, tačaka, mrlja... gotovo da je sve to ličilo na Polokove *dripping* slike. Dr Radak me je pogledao upitno i zapitao: „Zar ih ne prepoznaješ...?" On je uvek reagovao na politički podtekst, sećam se, on se dobro razumeo u istoriju dvadesetovekovnih političkih totalitarizama. Imao je političku intuiciju. Pogledao sam bolje i zaista sve te fragmentarne, tačkaste i isprekidane figure su bile sasvim poznati likovi, sasvim poznati: tri Lenjina, pet Staljina, jedan Hitler, jedan Tito, dva moćna snažna Musolinija, zatim, Jelcin, Regan, Klinton, kraljica Viktorija, neki beogradski političari i dileri... Vlada je gledao i smeškao se... Izgledao je zadovoljan. Dr Radak je bio zbunjen. Sestre su bile uplašene i ljute. Mrmljale su: „Prokleta kučka...". Devojčica nije obraćala pažnju na nas. Radila je, slikala je. Napustili smo sobu. Radak je rekao: „Ovo je čudo, ne znamo ni ko je, ni odakle se pojavila... kao iz *X file-a*, a pravi ova čuda! Video si onog Lenjina. Pravi Lenjin". Zatim je objasnio da neće moći još dugo da je zadrži u bolnici, možda još desetak dana. Rekao je: „Vidite šta ćete sa njom!?" Sutradan smo se Vlada i ja našli ispred Hotela Moskve i počeli da raspravljamo o njenoj sudbini. Vlada je pio kapućino, a ja odvratnu vruću koka-kolu. Pitali smo se da li da je odvedemo kod časnih sestara na Vračar, da li da je damo kod prijatelja u pank Komunu na severu Bačke, da li da je odvedemo u dom za nezbrinutu decu u Zvečansku ili kod Hare Krišni u Banatu... I tada, u mom često infantilnom i dobroćudnom umu se pojavila demonska zamisao. Rekao sam sasvim autoritativno da je ona odlična slikarka i da stvar možda treba postaviti obrnuto: ne da rešavamo njen život, već da probamo da vidimo šta ćemo sa njenom umetnošću, njenim slikarstvom, da od nje napravimo veliku slikarku. Vlada je

poskočio i rekao: „Bravo! Zvaćemo Viktora Misiana”. Viktor Misijano je bio moskovski kustos i teoretičar umetnosti koji se bavio umetnošću postsocijalizma. Vlada ga je upoznao u Minhenu na nekakvom sorosovskom simpozijumu o slobodi medija pre tri godine. Ja sam ga sreo u Njujorku u galeriji Džona Vebera na izložbi Hansa Hakea, sada već daleke 1994. Vlada je rekao: „On mora da vidi njena dela pre nego što ih unište”. Zvali smo Viktora. Našli smo ga u Teheranu, gde je istraživao derviške/sufi redove. Rekao je da će za tri dana putovati za Pariz, pa će svratiti na jedno poslepodne u Beograd. Dočekali smo ga na aerodromu. Sa aerodroma smo krenuli za Kovin. Padala je kiša, bila je magla. Vlada je pričao sa Viktorom. Ja sam vozio džip i ćutao. Izbegavao sam svaki razgovor o umetnosti sa Viktorom. Mi smo imali samo jednu temu koja nas je povezala: sufizam i islamske sekte. Ali sada nije bila prilika da govorimo o sufijima i njihovom ritualnom i ekstatičkom prizivanju Alaha. Vlada je pričao o genijalnosti naše „štićenice” i pripremao ga za taj, svakako, neočekivani susret. Stigli smo u bolnicu, čekao nas je dr Radak i odveo nas je kod nje. Bila je, sada, u maloj sobici sa dva gvozdена kreveta, bez prozora i sa starim drvenim stolom. Ona je čučala na stolu i slikala akvarel bojama, koje je Vlada poslao za nju. Nije nas ni pogledala. Prišli smo sasvim blizu i videli hrpu islikanih papira i novinskih listova. Na svima je bilo jedno veliko izobličeno lice žene (njeno, možda slika majke) koja je ličila na psa i jedna manja muška bradata glava. Viktor je pogledao i uzviknuo: „Pa ona slika Ajatolaha Homeinija oko koga plešu sufiji”. Počeo je da skuplja listove sa njenim slikama i crtežima, da gleda islikane zidove. Bio je zaista iskreno uzbuđen. Odveli smo ga u veliku bolničku sobu, nekadašnju konjušnicu, gledao je ostatke njenih fresaka-murala od boje, grafita, izmeta, hrane... Upiljio se u onog dvostrukog ili dvoglavog Staljina. Dvopolni Staljin, sasvim erotizovani Staljin, Staljin tranvestit sa dva tela, sa telom muškarca i žene. Ne Staljin gulaga, već Staljin perversije. Viktor je snimao džepnom digitalnom kamerom. Nešto kasnije, pokušao je da razgovara sa njom. Pitao je kako se zove prvo na engleskom, pa zatim na ruskom, ona ga je pogledala i nastavila da slika po izgužvanoj novini. Pitao je nas: „Ko je ona?” Nismo znali odgovor. Vlada je uz nežni osmeh rekao: „Naša devojčica!”, dr Radak je uzviknuo: „Moja pacijentkinja!”, ja sam ćutao... Viktor je insistirao na imenu i ja sam promrljao: „Ona se zove *mala Rigo!*” I zaista ona je bila neka vrsta žene psa koji slika perversne ikoničke prizore sa političarima, tiranima i mesijama. Viktor se nasmejao i rekao: „Balkanska Pola Rigo, zašto da ne”. Ali da ne dužim dalje. Vlada i ja smo za Rigo kupili američki pasoš kod mog starog školskog druga Dukija sa Dorćola. Obukli smo je u farmerke i crni džemper sa

rolkom. Odveli smo je kod frizera, koji je oprao i skratio njenu dugu riđkastu kosu. Dobila je novu boju kose: zift crna. Sada je ličila na nekakvog izgadnelog nezainteresovanog dečaka ili junakinju Linčove televizijske serije. Posle nekoliko dana je stigao Viktorov njujorški asistent Džon Samjuel Smit. Dobio je pasoš, zamotuljak sa slikama i tu je bila i Rigo. On je rekao: „Good job!” Krenuo je ka vratima držeći Rigo za ruku, vratio se, izvađio iz unutrašnjeg džepa sakoa žućkastu kovertu sa cvetićem. Pogledao je u mene i Vladu i rekao: „Ovo je vaš honorar”. Rigo je otišla ne okrenuvši se. Nas dvojica smo se zgledali. Vlada je otvorio kovertu i u njoj je bilo 1.000 USD. Podelili smo novac i nikada više nismo u našim dugim razgovorima spomenuli Rigo. Zapravo, ja sam mislio da je Vlada napravio ugovor sa Viktorom, a on je mislio da sam ja napravio dogovor sa Smitom. Ali, mi smo, ustvari, prodali Rigo za *pišljivih* 1.000USD. U tadašnjem Beogradu to je bio ogroman novac. Prodaja belog roblja. Prošlo je otada nekoliko godina. Vlada i ja se često viđamo na jednoj staklenoj plantaži orhideja, tu između Novog Sada i Beograda. Uglavnom čitamo naglas englesku metafizičku liriku, a ponekad i nešto od starih Dilanovih pesama. Rigo je u međuvremenu postala slavna. Ima svog galeristu u Njujorku, Berlinu i Milanu. Izlagala je na poslednjem Venecijanskom bijenalu. Dobila je Zlatnog lava za veliki mural nazvan: „Moja politička ili erotska sećanja na markiza De Sada, Vitgenštajna i Kulika”. O njoj se piše kao o čudesnoj jedino autentičnoj slikarki postsocijalizma. O njoj pišu kao o slikarki koja je dovršila epohu realnog socijalizma i obnovila zapadni kritički slikarski realizam. Porede je sa Maljevičem. Jedan engleski istoričar umetnosti je objavio komparativnu studiju o realizmu kod francuskog slikara Gistava Kurbea i balkanske slikarke Rigo. Čitao sam esej o njenim filozofskim gledištima. Znao sam da ona nema filozofiju, znao sam da ona ne misli, da samo slika. Priča se da prodaje slike po ceni od oko 300.000 USD. Na televiziji sam video reportažu o njenom boravku na Haitiju. Jedna kineska teoretičarka umetnosti L.Y. povezuje njene slike sa vudu filmovima Maje Deren. Aldo Milohnić je napisao esej o performativnosti u njenom slikarstvu za časopis *Artforum*. Od nekih naših ljudi sam čuo da ona sada živi sa Viktorom, drugi pričaju da ga je ostavila, da mu plaća alimentaciju i da sada živi sa svojom sekretaricom, treći govore da je drži u kućnom pritvoru nekakva vudu sekta iz San Franciska, opet postoje glasine da je u ruskom pravoslavnom ženskom manastiru na Aljasci i da daje novac za izgradnju ženskog manastira u Jerusalimu, i itd... Postoje mnoge priče o njoj. Često mislim na Rigo i na to da smo je Vlada i ja prodali za 1.000 USD. Osećam grižu savesti. Govorim sebi da sam prodao „jedno jedno ljudsko stvorenje”. Zatim se pravdam da je ona zato

postala „subjekt”, da sam učestvovao u tom preobražaju „stvorenja” u „subjekt”, da je ona sada bogata i srećna. Mada... znam da ona ne može biti ni srećna ni nesrećna. Potpuna *anestezija*. Za nju je isto da li je na asfaltu, u bolnici ili u galerijama 57. ulice u Nju-jorku. Ne znam, osećam krivicu. Pre nekoliko nedelja sam u Kairu video plakat za njenu izložbu. Nisam otišao na otvaranje. Otišao sam, daleko, tamo negde na Nil i zurio u mutnu prljavu vodu. Ponekad u noći, u čestim besanicama čujem njen grubi zamućeni glas koji, zapravo, nikada nisam čuo, ni sada ne znam da li je progovorila... da li je neko ikada čuo njen glas... ?! Nikada neću čuti njen glas... niko neće čuti nju kako govori...

Komentar uz 4: Vladimir Kopicl



Vladimir Kopicl je konceptualna umetnička istraživanja započeo u grupi (Э u Novom Sadu. U grupi (Э su sarađivali Ana Raković (1950), Vladimir Kopicl (1949), Čeda Drča (1950) i Miša Živanović (1950). Saradnja budućih članova grupe (Э je započela tokom 1970. godine. Pre osnivanja grupe njeni budući članovi su učestvovali na nastupima grupe JANUAR (Tribina mladih, Novi Sad) i FEBRUAR (Dom omladine, Beograd). Grupa (Э je osnovana krajem februara 1971. Grupu je napustio Miša Živanović marta 1971. Tokom maja 1971. godine stvorena je grupa (Э – KÔD.⁶⁶

Članovi grupe (Э su bili studenti književnosti. Zanimali su se za teoriju književnosti, lingvistiku, teoriju informacija, filozofiju jezika i teoriju skupova. Izučavanje teorije skupova (Ana Raković, Čeda Drča), filozofije jezika, pre svega filozofije Ludviga Vitgenštajna (Vladimir Kopicl) i lingvistike (Miša Živanović) njihov rad je od samog početka bio usmeren ka analitičkoj teorijskoj konceptualnoj umetnosti. Na umetničkom planu oni su bili zainteresovani

66 Mirko Radojičić, „Grupa (Э“, iz Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 43–45; Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.

za američku avangardu od Džona Kejdža preko bitnika do konceptualne umetnosti i za eksperimentalnu poeziju. Bili su veoma bliski grupi KÔD od njenih početaka.

Rad grupe (∃ nastaje iz književnog eksperimenta uvođenjem metajezičkih interpretativnih aspekata u poetski tekst i njegovom transformacijom u metajezičko delo konceptualne umetnosti. Metajezičko delo konceptualne umetnosti više nije određeno disciplinarnom specifičnošću, već hermeneutičkom raspravom koja se realizuje konceptom (tekstualno-dijagramski umetnički rad ili projekt) i kroz tekstualnu analizu statusa, funkcija i efekata sveta umetnosti, pojma umetnosti, umetnika, umetničkog dela, diskursa u i o umetnosti. Razlikuju se: (1) grupni radovi, (2) zajednički radovi Ane Raković i Čede Drče i (3) individualni radovi članova grupe u periodu delovanja grupe i kasnije.

Realizovan je niz grupnih projekata u formi dijagramskog-tekstualnog rada koji se odnose na psiho-fizička stanja umetnika, mentalne predstave, konceptualne formulacije i pojave sveta. Ovo su analitički autorefleksivni radovi koji pokazuju kako se izvesna zamisao formuliše (opisuje, koncipira, dokumentuje) i prikazuje u formalnom modelu dijagrama i teksta.

Vladimir Kopicl je realizovao složen umetnički rad koji se razvijao kroz više faza: (1) poetski tekstualni eksperimenti, (2) tekstualna produkcija ili teorijska konceptualna umetnost, (3) analitički radovi, (4) konceptualni film, (5) arhetipski radovi (primarne simboličke strukture), i (6) poetska praksa.⁶⁷

Prvu fazu čine poetsko-tekstualni eksperimenti. Polazna praksa tekstualnog eksperimenta je poetski tekst, što znači da se poetski tekst (kao prvostepena struktura) transformiše u tekst kao umetničko delo (meta-struktura). U slučaju teksta „Unutrašnjost sfere kao sistem (primer određivanja sfere metodom čvrste reči)” (1970) polazi se od metafizičkog alegorijskog borhesovskog teksta koji se transformiše u konceptualni tekst (tekst koji pokazuje svoju simboličku produktivnu strukturu i zato koristi formu meta-govora). Tekst „Mimohodni osvrt na odnos terasa-vrt” (1970), takođe polazi od metafizičkog alegorijskog borhesovskog diskursa, ali se sintaktički i topološki transformiše od utilitarnog sintagmatskog teksta u konkretistički *pattern* tekst. Kopicl kroz tekstualni

⁶⁷ Valdimir Kopicl, *Aer*, Matica srpska, Novi Sad, 1978.

rad pokazuje da su svojstva tekstualnosti i u semantičkom i u sintaktičko-tipografskom smislu relativna i ontološki promenljiva.

<p>Vladimir Kopicl, (II (I); VI, 1971), 1971.</p>	<p>(II (I); VI 1971)</p> <p>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 svome prostoru i vid njihov je prazan: sputava ispoljavanje 4 zato jedno drugome postoji tek kao znak; u drugom obliku istog ne služi pravo se biće 5 i samo opet se ne zna jer nije ispoljavanje; možda se zna ali ne može da je 6 ne može zato što razmak uvek postaje značenje; značenje između oblika razdvaja njihova dejsva 7 ono što stvarno jeste izvan je manifestacija, ali ako je izvan ovo(ovo) sad nije ovde(ovde) 8 ali to mora da bude (tako) da bi to (to) moglo da bude; ne može ovde da bude (ovde) zato što jeste u sebi 9 zbog toga jedno za drugo ne može da postoji; postoji jedno (.) i drugo (.): možda je dovoljan oblik 10 tak(v)o je smisao svega koje sebe ne može da ispolji: dovoljno da je i zna se (sebe); jer ako zna se sebe više ne čuti 11 zato ovo (ovo) više ne može da bude: zato što drugo već jeste 12 jeste: tako se zabeležilo iako to (to) stvarno nije: više</p>
---	---

Drugu fazu čini tekstualna produkcija ili teorijska konceptualna umetnost (tekstovi „(I; IV 1971)”, „(II(I); VI 1971)”, „(1(II)”, „(2(II) (1))”, „(3; III(II) (2))”⁶⁸, „Text 6”⁶⁹ (1972), „Napomene uz prevod – Džozef Košut Specijalno istraživanje”⁷⁰ (1977). Kroz niz tekstova Kopicl je realizovao koherentan projekt tekstualnog rada. Kopiclovi tekstovi, osim teksta „(3;III(II))” su pisani u obliku niza stavova. Karakterišu ih sledeći aspekti: (1) autorefleksija – tekstom se prati i specificiraju neposredne procedure zapisivanja teksta ili mogući opštiji problemi definisanja umetničkog rada, (2) tautologija – postoji tendencija da se uspostavlja značenjski identitet između teksta (jezika) i njegove reference pošto je u pitanju tekst o tekstu, (3) hermetičnost – tekst je semantički zatvoren u odnosu na van-tekstualne aspekte teksta, (4) analitičnost – Kopiclovi tekstovi su analitički, u širem smislu, pošto su uslovi istinitosti kojima se verifikuju izvedeni iz internih pravila uspostavljanja značenja teksta nezavisno od činjenica sveta, a u užem smislu, analitički su zato što je njihova istinitost funkcija *epistemoloških, semantičkih i aksioloških pravila* konceptualne umetnosti, i (5) hermeneutički karakter – tekstovi su interpretacija nastajanja teksta (pisanja), pri tome se proces nastajanja prikazuje kao kruženje značenja teksta u autorefleksivnom opisivanju nastajanja teksta (od stanja uma do teksta

68 Vladimir Kopicl, tekstovi, iz „Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 152, Novi Sad, 1972, 18.

69 Vladimir Kopicl, „Text 6” (1972), iz *Katalog 143* br. 2, Beograd, 1976, n.n.

70 Vladimir Kopicl, „Napomene uz prevod – Džozef Košut *Specijalno istraživanje*”, iz *Katalog 143* br. 3, Beograd, 1977, n.n.

kao pisma i od pisma do stanja uma). Tekst je autorefleksivan pošto pripoveda o svojoj genezi. Tekst „(I; IV 1971)”⁷¹ može se smatrati prologom Kopiclove tekstualne prakse pošto: (1) definiše konceptualnu umetnost („konceptualna umetnost samo ono je što kao ona ne bi smela da postoji”), (b) autorefleksivni, autokritički i samo-ironijski status autora unutar konceptualne umetnosti („ja sam prljavi jedan mali umetnik, ali ja to znam”), i (c) proceduru pisanja kao posrednika između uma i dela („delo ne može da postoji; postoji samo svest o nemogućnosti njegovog beleženja”, „delo je beleženje svesti o nemogućnosti izvan beleženja” i „delo je beleženje svesti o nemogućnosti beleženja dela”).

Problematiku *fenomenološke redukcije* pojavnog na tekstualno (ili, zatim mentalno) Kopicl je detaljno razradio i u tekstovima „(II(I); VI 1971)” i „tekst 6”. Bitno mesto analize i eksplikacije je paradoks „zatvorenog i otvorenog teksta”, odnosno, analitičke i metafizičke dimenzije teksta. Kopicl u autorefleksivnom govoru o samoposmatranju zapisivanja teksta dovodi tekst do granične ontologije opstojanja teksta kao teksta, pošto tekst postaje sumnja u tekst (u utemeljenost teksta). Ali u svojoj sumnji Kopicl je neodlučan i neodlučnost izbija u prvi plan. Neodlučnost je znak skepticizma. U *Tekstu 6* se prepoznaje karakteristika Kopiclove problematike, a ona se smešta između odlučnosti ranog i skeptičke-tolerancije kasnog Vitgenštajna:

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
4. zato umetnost koja (se) hoće da bude postoji samo u jeziku (o sebi); – puno zane-marenog
5. jer ipak postoji ono koje postoji izvan; iako jeste u jeziku; (pogledaj malo umetnost)
6. zato bi trebalo da može se biti i u i izvan da bi se mogla umetnost
7. ali to samo jezikom može da bude; (ovde); u jeziku
8. tako zaista može da bude ali to se još ne zna; zato što nikad samo kao to ne može da bude
9. i ako može ne može jer ipak moram da je zabeležim/izložim da bi to moglo da bude
10. samo nikad ne mogu tako da je zabeležim/izložim da stvarno uspe to da bude
11. zato neću zabeležiti de(l)o svoje umetnosti da bi to uspe(l)o da bude; zabeležiću TO

71 Vladimir Kopicl, „(1; IV 1971)”, iz „Konceptualna umetnost” (temat), *Polja* br. 152, Novi Sad, 1972, 18.

- izvan umetnosti; ne znam još šta je
12. tako de(l)o (moje umetnosti) ne može i ne sme da bude
 13. ali kako onda umetnik (TE umetnosti) uspeva da bude; izgleda ni to se ne zna
 14. ako to znam onda umetnik (TE umetnosti) sasvim sigurno jesam; zato što nisam kao ni moja umetnost; tako uvek samo jedno
 15. samo to vrlo je teško; malo me zabrinjava; nas
 16. ali ako me zabrinjava da li zaista jesam
 17. jesam jer me zabrinjava samo u jeziku/tekstu u kome sve samo jesam; moja umetnost
 18. ali ipak ne mogu da budem samo u jeziku (gledaj!); jer to za sada još uvek ne može da bude; tako
 19. može jer sada (sada) u tekstu jedino jesam; jezik
 20. samo gde onda je umetnost; ako ja sam u tekstu
 21. u tekstu u kome ja jesam; zato što je isto što i ja (time) ne mogu da budem.
 22. time
 23. etc.⁷²

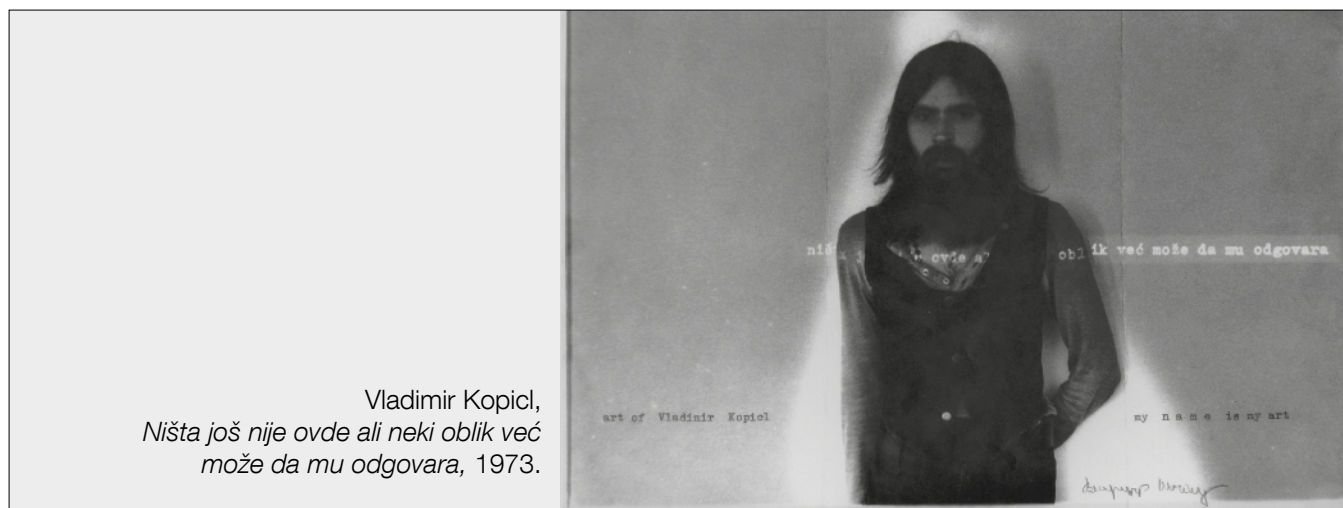
Suprotstavljena su dva bazična pogleda na jezik: (a) pogled ranog Vitgenštajna, koji u fregeovskom smislu vidi jezik samo kroz referencijalne relacije jezika i sveta, i (b) pogled kasnog Vitgenštajna koji jezik vidi kroz jezičku igru, upotrebu i životnu aktivnost jezičkog činjenja (jezik kao produktivnost).

Treću fazu Kopiclovog delovanja čine radovi u duhu analitičke konceptualne umetnosti. U njegovom slučaju analitička konceptualna umetnost je postupak preobražaja propozicija konceptualne umetnosti u specifične analitičke i tautološke situacije. Na samostalnoj izložbi u Galeriji Tribine mladih u Novom Sadu juna 1973. Kopicl je na zidu galerije posredstvom slajd projektora projektovao stavove. U pitanju su stavovi iz „Teksta 6” koji su razbijeni na pojedine rečenice i snimljeni na dija pozitiv tako da slova budu bela a pozadina crna. Moto izložbe je rečenica:

ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara.

⁷² Vladimir Kopicl, „Text 6” (1972), iz *Katalog* 143 br. 2, Beograd, 1976, n. n; i objavljen u Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, 116.

U pitanju je rečenica koja izražava fenomenološki reduktivni zahtev za dosezanjem ishodišnog (nultog, dematerijalizovanog) stupnja dela koje prethodi pojavnosti i izgledu umetničkog dela (kao završenog i prezentovanog produkta ili komada). Karakteristika ovog rada je da se tekstualno delo konceptualne umetnosti transformiše u „konceptualnu arhitekturu”. Drugim rečima, delovi teksta postaju ideje projektovane u prostoru i time aspekti preobražaja prostora. Koristeći se ovim radom Kopicl je izveo i seriju fotografija. Plakat i serija fotografija „ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara”⁷³ je prelaz od tekstualnog rada na konceptualizaciju biheviornalne situacije. Umetnik preko svog tela projektuje rečenicu „ništa još nije ovde ali neki oblik već može da mu odgovara”, fotografiše nastalu situaciju i na fotografiji kuca pisaćom mašinom tekstove koji indeksiraju njegovo mentalno stanje, status umetničkog rada ili intenciju („zato neću zabeležiti /izložiti/ delo svoje umetnosti da bi to uspelo da bude; zabeležiću to izvan umetnosti; ne znam još šta je”), odnosno, gradi jezički igru koja se zasniva na propozicijama da je fotografija delo Vladimira Kopicla i da je njegovo ime njegova umetnost. Ovim radovima Kopicl u hermeneutički metafizički rad sa tekstom, kao tekstom, uvodi biheviornalne kriterijume koji se mogu razumeti saglasno Vitgenštajnovom stavu da su unutrašnjim procesima potrebni spoljašnji kriterijumi i da je jezička igra zapravo oblik životne aktivnosti.



Vladimir Kopicl,
*Ništa još nije ovde ali neki oblik već
može da mu odgovara*, 1973.

73 Vladimir Kopicl, plakat, 1973, Videti: iz Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, 122.

Drugi rad na izložbi koji je realizovan na suprotnom zidu od zida sa projektovanim tekstovima se zasnivao na konceptu materijalizacije ili prenošenju izvan teksta zamisli o (ne) beleženju dela. Fotografisan je zid na čiji je jedan deo projektovan snimak, to je fotografisano, snimak je opet projektovan na drugi deo zida i sve je to ponovo snimljeno. Rad *Bez naziva*⁷⁴ (1978) čini 5 crno belih fotografija koje su dokumentni i rezultat beleženja ideje o beleženju materijalnog stanja prostora. Na jednom zidu tamnom lepljivom trakom širine 1cm (traka za izolaciju) obeležen je pravougaoni prostor dimenzija x,y. Postavljena struktura se snimi fotografskim aparatom i napravi se fotografija dimenzija x-polovina i y-polovina. Ona se postavi u gornji levi ugao tako da zauzme levu četvrtinu pravougao-nika. Zatim se snimi fotografija nastale strukture i napravi fotografija formata x-polovina i y-polovine. Ona se postavi u desni gornji ugao, tako da prekrije drugu četvrtinu počet-nog pravougao-nog prostora. Nastala struktura se snimi i izradi se fotografija dimenzija istih kao i prethodne, tako da se smesti u donju levu četvrtinu formata. Nastala struktura se snimi i izradi se fotografija dimenzija kao i prethodne. Ona se postavi u donju desnu četvrtinu formata. Ovim je pravougaoni ram popunjen. Njega treba snimiti i izraditi kao slajd. Fotografije treba skinuti sa pravougao-nog rama i u ram projektovati slajd koji prikazuje konačnu strukturu. U pitanju je tautološki poredak mogućeg doslovno materijali-zovanog *tractatusa sveta* (strukture koja je izvedena iz strukture i procesa snimanja).

Sa sličnim intencijama je realizovana i serija radova *Bez naziva*⁷⁵ (1978) sa pelir papirom. Rad je realizovan kroz tri stupnja. Prvi stupanj: na papirima A4 formata (21x30cm) su nacrtane olovkom horizontalne linije na rastojanju od 3cm od donje ivice paralelno njoj. Na prvom listu s prednje strane papira, na drugom listu sa poledine papira i na trećem listu i sa prednje strane i sa poledine papira. Drugi stupanj: upotrebljeno je devet papira A5 formata (nastalog presavijanjem papira formata A4 na pola). Na svakom papiru su izvedene moguće kombinacije linija na prednjoj strani, unutrašnjim stranama i poledini. Treći stupanj: upotrebljeno je 26 listova A4 formata presavijenih na format 21x7,5 cm. Pri tome se povećao broj mogućih odnosa horizontalnih linija na unutrašnjim i spoljašnjim stranama. I ovim radom je Kopicl gradio jedan zatvoren *tractatus* svet mogućih odno-

74 Vladimir Kopicl, *Beznaziva* (1978), iz Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Ξ, grupa (Ξ-Kod – Retrospektiva*, 127–128.

75 Vladimir Kopicl, *Beznaziva* (1978), iz Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Ξ, grupa (Ξ-Kod – Retrospektiva*, 129.

sa kroz iscrpljivanje i realizaciju svih formalnih mogućnosti. Cilj rada je bio da pokaže kako se gradi jedan zatvoren konzistentan i formalno razvojan model hipotetičkih stanja sveta. Analitičkim radovima Kopicl je konstruisao intenzionalni model ili model koji je zasnovan na logičkim propozicijama – definicijama – a ne na sintetičkim propozicijama (koje su zasnovane na spoljašnjoj referenci).

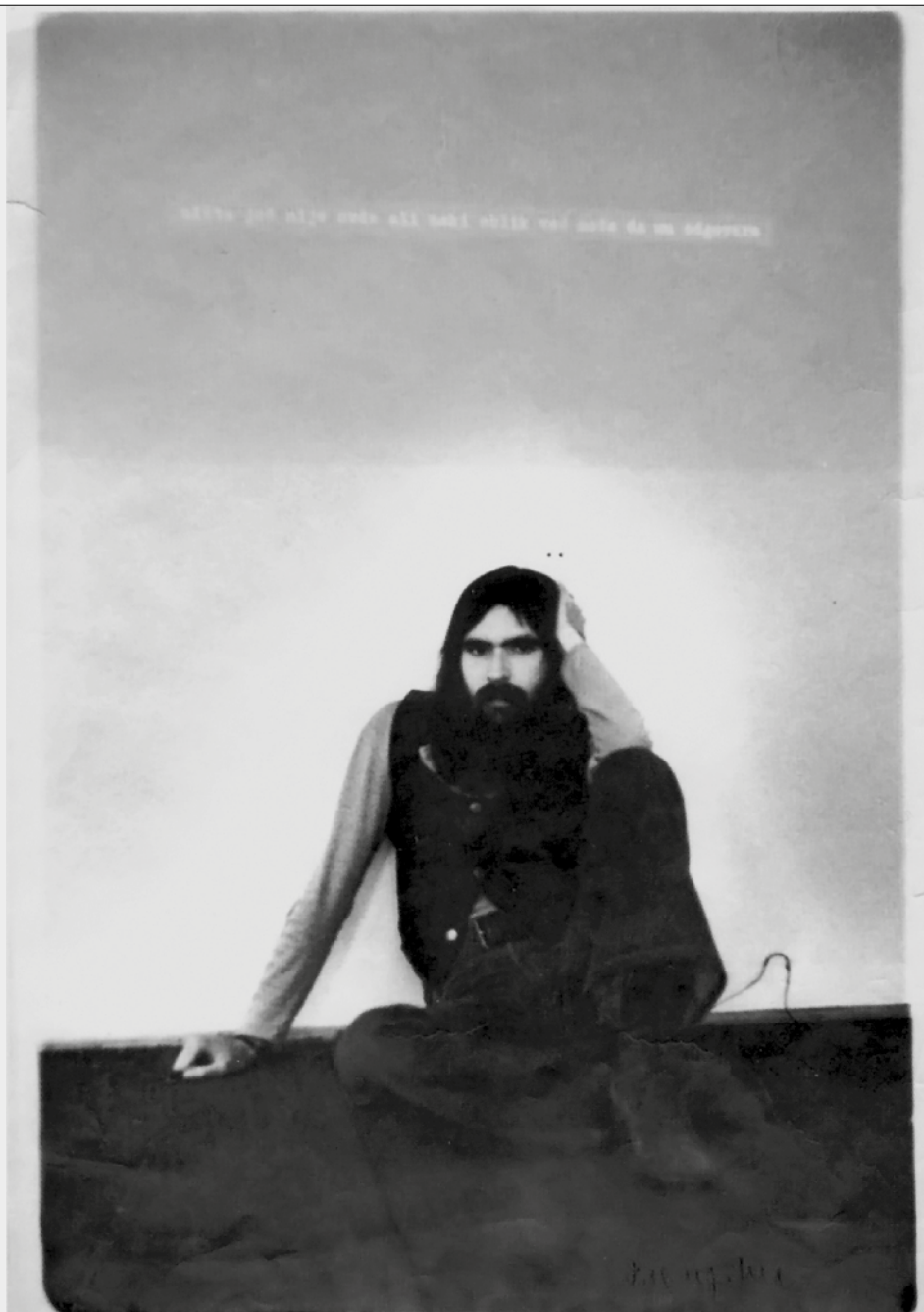
U četvrtoj fazi Kopicl radi sa filmom (8 mm). On radi sa filmom kao sa sredstvom beleženja umetničkog dela. Karakteristično je zapaziti da on ideju „beleženja dela” zasniva u pismu lingvističkog jezika i da je zatim transformiše kroz različite moduse beleženja: instalacija, fotografija, slajd, crtež, film.

Petu fazu je ostvario kroz delo *Bez naziva*⁷⁶ (1975) koje je bilo izloženo na njegovoj samostalnoj izložbi u Galeriji SKC-a u Beogradu 1976. godine. U pitanju su primarne materijalne strukture koje se izlažu ambivalentno kao Tu prisutni materijal dat po sebi i kao mogući simbolički poredak. U prvoj seriji ovih radova Kopicl je uzeo bele platnene kvadrate malog formata iz kojih je izvlačio niti. U pitanju su čiste i primarne ne-konceptualne i ne-simboličke strukture. U drugoj seriji je gradio složene odnose sa strukturom tkanja i nitima, pri čemu je radu pridavao različita konceptualna određenja (ograničeno, neograničeno, neodređeno). U trećoj seriji je generisao strukture koje imaju simbolička značenja. Simbolička značenja su određena kako upotrebljenim materijalima (biljno i životinjsko vlakno, zlato), tako i postupkom građenja dela (izlaganje komada uticaju vode, sunca). Ovim radom je Kopicl izložio puni krug evolucije od tautološkog preko konceptualno konotativnog do simboličkog prikazujući ideju transformacije nelingvističkog (semiološkog, simboličkog) jezika kao civilizacijske odrednice.

Kasniji put Vladimira Kopicla je vodio dekonstrukcijama i provokacijama lirike u savremenoj poeziji, te izvođenju pesničke materijalne prakse kao kritike označiteljskih identiteta savremenosti u odnosu na globalni i lokalni poredak pisma i govora. Ali bazična distanca prema iskrenom i neupitnom univerzalizmu je uspostavljena u konceptualnoj umetnosti koja je obeležila njegov život i fantazam o savremenom pesniku, dramatičaru ili kulturalnom radniku.

76 Valdimir Kopicl, *Beznaziva* (1975), iz Miško Šuvaković (ed), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, 124.

Vladimir Kopicl,
*Ništa još nije ovde
ali neki oblik već može
da mu odgovara*, 1973.



5

Minhen 1972 - terorizam, muzika i slučaj

*Glazba, stara ili nova, sama za sebe nema smisla.*⁷⁷

Milko Kelemen

Tri događaja su, naizgled, slučajno povezana: Dvadesete letnje olimpijske sportske igre u Minhenu, izvođenje dela – akcije za soliste – *Yebell* Milka Kelemena sa ansamblom *Acezantez* na Olimpijskim igrama 1. septembra 1972, i teroristički napad na izraelske sportiste koji su izveli pripadnici grupe *Crni septembar* 5. i 6. septembra 1972.

Dvadesete letnje olimpijske igre su održane u Minhenu od 26. avgusta do 11. septembra 1972. godine. Prvi put u Nemačkoj Olimpijske igre su održane 1936. u vreme nacističkog režima. Igre u Minhenu, trideset i šest godina kasnije, trebale su da pokažu novu liberalnu i demokratsku Nemačku. Parola je bila „vesele igre”. Igre su održane u Olimpijskom parku projektovanom po Fraj Otovoj zamisli, i itd., itd. Po prvi put su u program olimpijskih igara uneti događaji savremene umetnosti. Otvoren je prostor za savremenu umetnost *Spielstraße*.

Nemački kancelar Vili Brant je želeo da rekonstruiše nemački postnacistički identitet i da nemačku pokaže kao izuzetno slobodnu i otvorenu državu. Olimpijske igre su bile jedan od *aparatusa* te politike: povezujući sport, savremene umetnosti i kulturu u javni spektakl.

Delo *Yebell* akcija za soliste – pevače, plesače, pantomimičare i kamerni ansambl *Peters i ansambl ACEZANTEZ* izvedeno je povodom dvadesetih olimpijskih igara u Minhenu 1. septembra 1972. godine. Za ovo delo libreto su koncipirali Katalin Ladik i Atila Černik, dok je Ladikova bila i jedna od vokalnih izvođačica. Druga verzija dela je izvedena na Muzičkoj akademiji u Štutgartu, povodom toga što je Milko Kelemen dobio profesorsko mesto 1973. godine.

⁷⁷ Milko Kelemen, „Putovi do labirinta zvuka”, iz *Labirinti*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb, 1994, 60.

Minhenski psiholog, policijski analitičar, Georg Zieber razradio je različita scenarija za teroristički napada na Olimpijske igre. Jedan od scenarija je glasio: „Oko pet sati ujutru, grupa gerilaca prelazi ogradu koja okružuje olimpijsko selo. Napadači zauzimaju stambeni blok izraelskog olimpijskog tima. Izveštava se o pucnjsu i dimu” (Špigel 38, 1972, 21).⁷⁸

Masakr⁷⁹ se dogodio na igrama u Minhenutokom 5. i 6. septembra 1972. Tada je osam palestinskih komandosa iz organizacije *Crni septembar* u rano jutro ušlo u zgradu gde su bili smešteni izraelski atletičari. U prostorijama je došlo do pušćane paljbe. Ubijena su dva izraelska atletičara, a devet sportista je uzeto za taoce. Kao uslov za oslobođenje taoce je traženo da se oslobodi dvesta Palestinaca i da im se dozvoli odlazak u neku od arapskih država, Liban i Jordan su izuzeti od zahteva. Postavljen je uslov da se njihovi zahtevi ispune u roku od tri časa, u protivnom će svakih pola sata biti ubijena po dva taoce. Situaciju na terenu je pratio TV prenos. Vođeni su pregovori između komandosa i ministra unutrašnjih poslova SR Nemačke Hansa Diritra Genšera. Komandosi *Crnog septembra* su odbili ponude za novčani otkup taoce i, zatim, ponudu da nemački policajci zamene izraelske sportiste kao taoce. Rok za odlazak komandosa i taoce za Kairo je dogovorno odložen na petnaest i potom sedamnaest časova. Izraelska vlada je odbila sve zahteve *Crnog septembra*. Nemačka vlada je donela odluku da se izvede akcija oslobađanja taoce. Lufthanzin avion boeing 727 je prebačen sa minhenskog aerodroma na vojni aerodrom Filstenfeldbrika u blizini Minhena. Let za Kairo je pomeren za devetnaest sati. Dat je nalog da se taoce oslobode. U akciji je učestvovalo oko pet stotina vojnika. Nemačke vlasti su planirale da u avion ubace naoružane policajce prerusene u pilote i da napadnu komandose koji bi došli da izvide situaciju u avionu a da pet postavljenih snajpera puca na preostale otmičare kod helikoptera. Policajci u avionu su u poslednjem trenutku odustali od operacije bez ikakvog dogovora sa centralom, a kasnije su izjavili da nisu bili dovoljno spremni da izvedu takav napad. Napustili su avion svega nekoliko sekundi pre nego što su helikopteri sa otmičarima i taocima sleteli na aerodrom. Nemački timovi su bili iznenađeni kada su saznali da ima osam terorista, a ne pet kao što

78 Friedrich von Borries, „Munich. Show You're not Afraid. New York. The Games Must go On”, iz *The Uncanny Familiar / Images of Terror*, Walther Koenig, Koeln, 2011, 103.

79 https://sh.wikipedia.org/wiki/Minhenski_masakr; i Pavle Kalinić, „Kronologija”, iz *RAF – Frakcija crvene armije 1970–1998*, Profil, Zagreb, 2002.

su pretpostavili. Pošto više nisu imali agente u avionu i samo pet snajpera, odlučeno je da se puca na terorista kada izvide avion i vrate se do helikoptera. Pozicije snajpera su bile loše odabrane, jedan od snajperista se čak našao u liniji prijateljske vatre. Dvojica pripadnika *Crnog septembra*, Isa i Toni, su ušli u avion i shvatili da nešto nije u redu. U avionu nije bilo posade i oni su istrčali iz aviona i krenuli ka helikopterima. U tom trenutku je dato naređenje da se puca na njih. Nastao je haos. Piloti iz helikoptera su počeli da beže, svako na drugu stranu. Jedan snajperista je pucao na Isu i Toniju, dok su trčali ka helikopterima. Prvi pucanj je promašio, dok je drugi pogodio Toniju u nogu. On je pao i ostao da leži na pisti. Dva otmičara koji su stajali ispred helikoptera odmah su ubijeni, a treći je smrtno ranjen dok je bežao preko piste. Preostala trojica terorista su se sakrili iza helikoptera gde snajper nije mogao da ih pogodi i počeli su da pucaju na sve lampe na aerodromu. Nemački snajperisti nisu imali noćnu opremu i nisu imali snajperske nišane na svojim puškama. Preostala tri otmičara nisu mogli da izađu iz zaklona, a snajperi nisu mogli da pucaju na njih. Tada je pozvano pojačanje, tenkovi i blindirana vozila, kako bi mogli da se približe komandosima. Videvši dolazak blindiranih vozila jedan od preostalih komandosa u prvom heliokopteru je otvorio vatru na taoce omogućavajući drugoj dvojici terorista da izađu iz svog zaklona. Istovremeno i on istrčava iz prvog helikoptera bacivši pre toga ručnu bombu na taoce. Svi taoci su pobijeni. Snajperisti su ubili preostalu trojicu komandosa. Ostalih pet taoca u drugom helikopteru su tokom borbe ubijeni. Oba helikoptera su trebala da slete da im vrata budu okrenuta prema kontrolnom tornju kako bi svih pet snajperista imali slobodan prostor za vatreno delovanje. Iz nepoznatih razloga oba helikoptera su sletela licem okrenutim kontrolnom tornju pri čemu je peti snajperista ležao na liniji delovanja trojice drugih snajperista. On je bio bez kacige i bez zaštitne pancirne košulje, skriven iza manjeg zida na pisti za poletanje, između terorista i svojih kolega. U početku nije vatreno delovao verovatno se bojeći da bi mogao zabunom nastradati od kolega ili stoga što mu je zaklon bio loš. Tek kada je jedan od terorista bežeći potrčao prema njemu, snajperista ga je ubio pogotkom u glavu. To je privuklo pažnju upravo pristiglog policijskog pojačanja, koje je, misleći da se radi o teroristi, otvorio vatru na njega i na jednog od pilota koji se pokušavao sakriti bežeći iz helikoptera. Pilot je bio teško ranjen. Svi taoci su poginuli, policijski zapovednik Anton Fliegerbauer, koji nije učestvovao u pucnjava i koji je to sve posmatrao sa kontrolnog tornja, ubijen je. Pilot helikoptera je teško ranjen.

Terorizam je tada dobio medijsku reprezentaciju! Oprisutnio se kao *slika* širom sveta. Izlazak iz lokalnog konteksta u globalni diskurs/afekt medijskog protoka. Nema prihvatljivog korišćenja medija, oni su sastavni deo događaja, sastavni deo terora, i igraju svoju ulogu u ovom ili onom smislu.⁸⁰

Glas kulturalnog analitičara: Globalni terorizam je povezan sa politikom afekta. Neočekivani događaj izvedenog nasilja u javnom prostoru – treba da pokaže moć neizvesnog straha (*das Unheimliche*⁸¹, *Uncanny*) i osećaja nesigurnosti u oblicima života kojima se konstruiše građanska svakodnevnica. Politika afekta se tiče intenziteta kojim je slučajni svedok, učesnik ili gledalac, odnosno, čitalac i primalac medijskih slika „afektiran” – pomeren iz građanske normalnosti u vanrednu intenzivnu situaciju čulnog i osećajnog doživljaja. Savremeni terorizam dolazi spolja, bez obzira da li su akteri iz okruženja. Spoljašnjost terorizma pokazuje njegove veze sa drugim. Drugi se povezuje sa subjektom koji donosi ili, tačnije, unosi poremećaj u svakodnevni red. Zato – drugi terorizma nije postmoderni drugi pluralne „politike prijateljstva”, već drugi povezan sa učincima antagonizama i konflikta te referentno sa pojmovima *das Unheimliche* i *Uncanny*. Stanje hroničnog straha. Reč hronično postaje bitna. Aludira na *tu* prisutnost, trajnost i protežnost događaja koji ima karakter traume. Efekat terorističke akcije nije samo likvidacija stvarnih ili simboličkih protivnika, već akumulacija afekta straha, nesigurnosti, slabosti: *das Unheimlich*.

Glas slučajno prisutnog pisca o muzici: Muzika je u biti povezana ne samo sa taktičkim uživljavanjem i uživanjem izvođača i slušaoca, već je povezana sa apstraktnim tj. ne pojmovnim izvođenjem akustičkog događaja te njegovim učincima delovanjem afekta. Afekt muzike je *udar* zvukov na telesni omotač slušaoca. Pokretanje tela uronjenog u tišinu iz inertnosti u izmenjeno stanje tela/duha koje se može transfigurisati od uživanja u zvuku do nesigurnosti u *tu* prisutnost, te u osećaj straha, groze ili užasa. Ubrzo nastupa zaborav. Nasuprot tome postoji osećaj da se šou mora nastaviti: *Show must go on!* Muzika se mora izvoditi – nastavljati, produžavati dok afektivni intenziteti ne postignu zasićenje: od nulte pozicije preko uspona do maksimuma i zatim zasićenja. Zasićeno telo. Kao kada je reč o bolu. Muzika u sebi nema izvesnu terorističku potencijalnost, već potencijalnost iznenađenja – ospoljene i čulno sugerisane traumatičnosti unutar kon-

80 Jean Baudrillard, *Duh terorizma*, Meandar, Zagreb, 2003, 43.

81 Mladen Dolar, „Strah hodi po Evropi”, iz *Das Unheimliche*, Analecta, Ljubljana, 1994, 71–76.

kretnih i apstraktnih oblika života: znali su to i Betoven, Vagner, Maler ali i savremenici, na primer, Berio i Štokhauzen.

Glas namerno prisutnog istoričara muzike, muzičkog kritičara ili muzikologa: Moramo se vratiti činjenicama! Tačan naziv Kelemenovog dela je *Yebell za recitatoru/pantomimčarku ili pjevačicu/ i ansambl. Verbalna partitura*. Trajanje komada je oko 12 minuta. Verbalna partitura je u obliku scenarija – opisa i instrukcija. Glas naratora – verovatno kompozitora govori o tome da su na pozornici prividno haotično ili neuredno razbacane stolice i pultevi. Između stolica i pulteva su što je moguće veći razmaci. Stoje prema publici na različitim udaljenostima. Zatim:

Kompozicija počinje time, što se čuju, najprije, tiho a potom sve jače psovke svirača koji se nalaze u sobi za umjetnike. Uskoro izlaze svirači, gestikulirajući, glasno raspravljajući i psujući jedan drugoga, ali sve u nerezumljivom jeziku u kojem, ostaju osnovni jezični akcenti psovki. Postupak može biti takav da se malo izmenjene pojedine dobro poznate internacionalne psovke /kao na primjer: *neisse* umjesto *scheisse*, *merse* umjesto *merde*/.

Ili pak da se psovke izgovaraju kao čitave rečenice u nekakvom promjenjenom, improviziranom vlastitom jeziku. Čitava scena mora biti temepramentna i živa, gotovo kaotična. Malo po malo svirači sjedaju na svoje stolice i dalje glasno psuju, a između toga improviziraju na svojim instrumentima kratke motive fff, po mogućnosti sve bučnije. Svi ovi zvukovi i šumovi moraju biti neugodni, a mogu im se pridodati i drugi šumovi, kao topot nogu, puhanje, itd. sve kao izraz srdžbe.

Nakon 2-3 minute dolazi recitator u jednostavnoj dugoj haljini bijele boje, njene geste imaju nešto umirujuće i magično. Najprije ide do jednog svirača, izvodi oko njega gotovo neki mali balet, dok se postepeno smiruje i započinje izvoditi dugačke tonove. Sve to ima gotovo religiozni karakter.

U međuvremenu ostali svirači nastavljaju sa svojim psovanjem. Sada se recitator obraća slijedećem sviraču, smiruje ga na isti način, dok i on ne počne

svirati dugačke i tihe tonove. Tako nastavlja dok ne smiri i posljednjeg svirača. Zaustavlja se i neko vrijeme čeka.

Na tom mjestu svirači trebaju pokušati da improviziraju jedan akord koji se stalno mijenja i povremeno prima karakteristiku dur-akorda. Ton je vrlo dugačak i lako se mijenja. Ovaj dugo izdržani akord postaje sve tanji, pa ostaju samo pojedinačni glasovi koji se uklapaju kao u neki uzorak. Ipak se stalno može naslutiti onaj promjenljivi izdržani akord. Za vrijeme trajanja akorda, recitator počinje izvoditi improvizirane nepoznate riječi i rečenice na najrazličitije načine izražavanja. Srce je blago i mirno. Pojedini dijelovi mogu se i pjevati u sasvim kratkim floskulama. Situacija postaje sve tiša i mirnija sve do krajnjeg ppp. Recitator šapće sasvim tamno, čuju se kratko samo pojedini tonovi a potom sasvim tiho šaputanje.

U mraku svirači napuštaju pozornicu. Nakon 1-2 minuta mraka dolazi iznenađujuće jarko svjetlo, a sa svjetlom jedan furioso recitatora koja ima novi kostim koji pokriva vrlo malo tijela, jedna dojka i jedna polovica stražnjice da su razgolićeni. Krikovi s najjačom snagom, ludo trčanje između stolica, pantomima i ples. Instrumenti svirača ostali su na stolicama. Recitator uzima pojedine instrumente, svira motive koji i urežavaju srdžbu, psuje i trči uokolo. Nakon što je u više navrata mijenjala instrumente, napokon uzima klarinet. Postepeno se recitatorica sve više smiruje i postaje sve više erotična. Klarinet postaje ljubavnikom...⁸²

Reč je o muzičkom teatru totalnog pokreta/zvuka. Tada se iz čiste muzike ušlo u *liminalno* područje hibridizovanih sintezijskih taktika zvuka, tela, jezika opštenja i ponašanja. Hibridizovane sintezijske taktike su paradoks – kontradikcija M. K.-ovog odstupanja od „čiste glazbe” u težnji da sve postane muzikom⁸³. A to nije ništa drugo do anarhizam, muzički anarhizam, Kelemenovim rečima „glazbeni anarhizam”.⁸⁴ Svakako, da, pa da:

82 Milko Kelemen, „Yebell, ulomak”, iz *Ansambl Acezantez od 1970*, Muzičko informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb, 1999, 35.

83 Milko Kelemen, „Čežnja za totalnim teatrom”, iz *Labirinti*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb, 1994, 97–100.

84 Eva Sedak, „Dvadesetšest pitanja”, iz *Labirinti*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb, 1994, 35.

Katalin je tu centralna figura – recitator, pantomimičar, ona koja daje glas, muza koja nadahnjuje i telo koje se upisuje na mestu muzike.

Sa terorističkom/gerilskom akcijom na olimpijskim igrama u Minhenu – započinje novo vreme terorizma i, time, državnog nasilja. Države formiraju antiterorističke odrede: *apsolutna nekontrolisana moć države protiv sablasti zla!* Taj proces je započeo tada i zaokružen je nakon 11. septembra 2001. Države počinju da praktikuju teror protiv terora i sve manje zastupaju mogućnost da misle politički.⁸⁵

Komentar uz 5 : Katalin Ladik

Katalin Ladik je rođena u mađarskoj porodici – otac Ferenc Ladik a majka Margita Tapai – u Novom Sadu, 25. oktobra 1942. godine. Rođena je u ratnom haosu i nemaštini. Ratne godine u Vojvodini su bile surove i opasne. Odrastala je u uslovima realnog socijalizma i socijalističke izgradnje „novog društva”. To je bilo društvo siromaštva, te razrađenih tehnika nadzora, kontrole i kazne unutar restrukturiranja društvenosti – javnog i privatnog života. To je bilo i, međutim, društvo za koje je dvojezična ili višejezična kulturalna praksa bila dokaz nadilaženja etničkih i nacionalnih konflikta te ostvarenja novih društvenih oblika života. Političke *ideje* o koegzistenciji razlika su bile deo političkog retoričkog aparata, mada, ne i uvek deo društvenih praksi. Katalin Ladik je odrastala govoreći, čitajući i pišući na mađarskom i srpskom jeziku. Poticala je iz radničke klase agrarne Vojvodine, koja je ulazila u ubrzanu industrijalizaciju. Njeni roditelji su radili kao nadničari na imanjima srpskih suseda. Otac je u jednom trenutku dobio stalno zaposlenje kao fizički radnik u Jugopetrolu. Oba roditelja nisu doživela šezdesetu godinu. Imala je dve sestre i brata. Mlađa sestra je umrla u detinjstvu. Sestra Eržebet i brat Ferenc su radnici. Osnovnu školu učila je na mađarskom jeziku. Srednju ekonomsku školu završila je 1961. Glumačku školu, *Dramski studio*, na srpskom jeziku je završila 1966. Studirala je na Višoj komercijalnoj školi na srpskom jeziku u Novom Sadu od 1961. do 1963. godine. U Jugoslovenskoj investicionoj banci radila je od 1961. do 1963. Bila je izuzetno lepa i talentovana devojka u društvu koje je obećavalo progres i emancipaciju. Njen životni put je bio borba za izlazak iz zatvorenog i traumatičnog sveta agrarnog radništva roditelja i očekivane *sive* karijere bankarskog činovnika. Ta borba je obeležila njen život i delovanje u umetnosti. Katalin Ladik je bila i jeste odlučni borac na društvenim, kulturalnim i umetničkim scenama.

85 Antonio Negri, Anne Dufourmantelle, „T_u as In ...”, iz *Negri on Negri*, Routledge, New York, 2004, 163–164.

Prvi muž Katalin Ladik bio je uticajni neoavangardni kompozitor, muzikolog, etnomuzikolog i muzički urednik na Radio Novom Sadu Erne Kiralj. Dobili su sina Davida Žolta Kiralja 1964. godine. Njihov sin je postao kompozitor. Drugi muž Katalin Ladik bio je konceptualni i višemedijski umetnik, pesnik i teoretičar umetnosti Balint Sombati. Sa Sombatijem je prošla kroz „novu umetničku praksu” grupe *Bosch+Bosch*. Treći muž je uticajni pesnik, prozaist i urednik Reže Kesthelji sa kojim živi i radi u Budimpešti. Novi Sad je napustila 1992, kada se nastanila u Budimpešti, gde i danas živi. Deo godine provodi na hrvatskom ostrvu Hvaru.

Gluma i poezija su bile alternative sivoj svakodnevici olovnog komunizma. Ušla je na pesničku i umetničku scenu Novog Sada sredinom šezdestih godina. Na radiju i u teatru je sarađivala sa rediteljima kao što su Tibor Vajda, Đerđ Harag, Gabor Sekelj, Tibor Čizmadia, Mikloš Jančo, Radoslav Dorić i drugi. U Radio Novom Sadu je bila glumica *Mađarske drame* od 1963. do 1977. Radio-gluma je otvorila za nju mogućnost eksperimentalnog rada i istraživanja glasovnih mogućnosti u brojnim dramskim emisijama, posebno onim koje su se oslanjale na avangardne tekstove i destrukciju konzistentnih narativa u slovne tj. glasovne potencijalnosti.

Radila je kao glumica *Novosadskog pozorišta – Újvidéki Színház* od 1977. do 1992. U pozorištu je igrala u predstavama Čehova *Tri sestre*, Ota Tolnaia *Bayer Aspirin*, Samjuel Beketa *Happy Days*, Alfreda Žarija *Kralj Ibi* i Bertolda Brehta *Majka Hrabrosti*. Glumila je u filmovima Mikloša Sija *Dübörgő csend* (1977), Lordana Zafranovića *Ujed Anđela* (1984) i Zorana Maširevića *Granica* (1990), kao i TV filmu Viček Karolja *Bacač noževa* (1986). Bila je urednica rubrike za poeziju nedeljnog lista *Élet és Irodalom* u Budimpešti 1993. i 1994, a urednica rubrike za poeziju budimpeštanskog časopisa *Cigányfűró* od 1994. do 1999. Bila je nastavnica u glumačkoj školi *Hangár* u Budimpešti od 1993. do 1998. godine.

Pesničku praksu započinje 1962. godine. Piše na mađarskom jeziku. Prve prevode nje ne poezije na srpski jezik je izvela uticajna neoavangardna pesnikinja i prevodilac Judita Šalgo, a kasnije, Arpad Vicko, Robert Tili, Draginja Ramadanski i sama Katalin Ladik. Njen rad je podržao pesnik i aktivista „nove umetničke prakse” Vujica Rešin Tucić. Rešin Tucić je o Ladik napisao jedan od najpreciznijih komentara:

Počela je 1962. godine u književnosti Mađara u Jugoslaviji. Tek 1970, zahvaljujući prevodima (uglavnom Judite Šalgo), upoznajemo njenu uznemirujuće žestoku poeziju, građenu na najboljim iskustvima nadrealizma, dadaizma i letrizma, u kojoj Katalin obasjava situacije teskobe i otuđenosti, s pravim naznakama kritike tradicionalnih poetskih obrazaca, građanske kulture i umetnosti uopšte.

Ta snažna poezija tajanstveno se diže iz tamnih šuma praslovenskog i mađarskog folklora, koji je i danas, telesno dodirljiv, prisutan u radu Katalin Ladik kao erotska osnova svake njene akcije.

Folklor nije tu da bi zagovarao nacionalnu tradiciju, već, naprotiv, da bi bio neposredna veza internacionalnog prepoznavanja.⁸⁶

Pesnički rad Katalin Ladik je vodio u više smerova ka autoreferencijalnoj poeziji, ka erotskoj poeziji, ka pararitualnoj i postfolklornoj poeziji, te ka eksperimentalnoj foničkoj i vizuelnoj poeziji. Objavila je mnoštvo zbirki pesama i poližanrovskih spisa od 1969. do 2009. godine. Prva knjiga poezije bila je *Balada o srebrnom biciklu* (*Ballada az ezüstbiklikről*) (Forum, Novi Sad, 1969). Knjiga je bila opremljena sa gramofonskom pločom sa „oralnim” interpretacijama poezije.

Katalin Ladik u područje performansa ulazi 1968. godine. Prvu akciju/hepening *UFO* je izvela u Budimpešti sa mađarskim neoavangardnim umetnicima Tamašom Sentobijem i Miklošem Erdejem. Izvela je, zatim, tri pesnička performansa u Podrum teatru Ateljea 212 u Beogradu kao i u Domu omladine u Beogradu. Izvela je performans na Festivalu eksperimentalnog filma GEFF u Zagrebu, te u Budimpešti, gde je radila sa Jenem Baláškom. Izvela je niz performansa u Studentskom centru u Zagrebu i Domu omladine u Beogradu. Narednih godina je samostalno ili sa Grupom *Bosch+Bosch* nastupala u Osijeku, Zagrebu, Novom Sadu, Beogradu, Balatanboglari, Zrenjaninu, Krakovu, Amsterdamu, Kranju, Sarajevu, Virzburgu, Subotici, Parizu, Rensu, Njujorku, Baltimoru itd.

86 Vujice Rešin Tučić, „KATALIN LADIK / Dvadeset godina umetničkog rada”, *OKO* br. 404, zagreb, 10–24. 09. 1987, Zagreb, 22.



Katalin Ladik, *Vabljenje*, 1970.

Nastupala je na *Aprilskim susretima* – festivalu proširenih medija u beogradskom Studentskom centru od 1972. godine. Performansi Katalin Ladik su na kraju šezdesetih i početkom sedamdestih bili pod jakim uticajem pararitualnog i antropološkog istraživanja arhajskog zvučanja jezika u poeziji i folklornoj muzici, da bi se sredinom sedamdestih preusmerili ka konceptualističkoj autorefleksivnosti i feminističkoj kritičkoj refleksiji, odnosno, da bi od osamdesetih godina njeni performansi bili izvođeni u smeru postmoderne pluralne narativnosti audiovizuelnog spektakla. Foničku poeziju je razvijala u različitim smerovima od proširenja čulne predočivosti poezije tj. pesničkog teksta preko

istraživanja vokalnog izraza do ritualnog indeksiranja glasovnih tragova tela. Interes za muziku se brzo preorijentisao od eksperimentalno-folklorističkih istraživanja Ernea Kiraja ka poznom muzičkom avangardizmu zagrebačkih i beogradskih eksperimentalnih kompozitora kao što su Milko Kelemen, Dubravko Detoni, ansambl ACEZANTEZ iz Zagreba, kompozitor Dušan Radić iz Beograda, Boris Kovač iz Novog Sada. Vizuelnim istraživanjima počinje da se bavi 1968. godine i nastavlja u vreme saradnje sa grupom *Bosch+Bosch* između 1973. i 1976. godine. Saradnja sa vizuelnim umetnikom Balintom Sombatijem vodila je ka novim umetničkim medijima, komunikacijskim praksama i ka obrtu od „izvođačkih umetnosti muzike i teatra” ka konceptualno orijentisanom performansu i interventnom istraživačkom radu. Relacije sa *body artom* i performansom su označene strožim pristupom kontroli audio-vizuelnih bihevioralnih i telesnih akcija i efekata. Sarađivala je pored Kiraja i Sombatija sa Slavkom Matkovićem, Atilom Černikom, Gaborom Totom, Franci Zagoričnikom. Nastupi na internacionalnim festivalima i izložbama vizuelne poezije *Internationale visuele poëzie* (Hoogt Galerie, Utreht, 1975) i *Vizuele poëzie* (Van Gogh Museum, Amsterdam, 1975) uveli su je u internacionalni diskurs internacionalnog pesničkog i konceptualno orijentisanog poetskog istraživanja. Sledećih godina je izlagala na izložbama u Briselu (1976), Milduri u Australiji (1976), Amsterdamu i Roterdamu (1977), te u Kaselu, Napulju, Virzburgu, Mantovi (1978), Štutgartu, Sidneju, Budimpešti (1979), Parizu, Rensu, Avru, Utrehtu (1980). Izvela je „performans” na retrospektivnoj izložbi foničke poezije *Recontres internationales de poesie sonore* u Centru Žorž Pompidu u Parizu 1980. Učestvovala je, takođe, na nizu izložbi kojima je prezentovana „nova umetnička praksa” u jugoslovenskoj, srpskoj i vojvođanskoj umetnosti od *Aspekte – Gegenwärtige Kunst aus Jugoslawien* (Beč, 1975), preko *Nowszesna Sztuka Jugoslawii* (Varšava, 1976), *Nova umjetnička praksa 1966–1978* (Zagreb, 1978), *Verbo-voko-vizuel u Jugoslaviji 1950-1980* (Beograd, 1982), *Nova umetnost u Srbiji 1970–1980* (Beograd, 1983) do „Kontakt Beograd” dela iz kolekcije *Erste Bank Grupe* (Beograd, 2007, Dunaújváros, 2008), ili „Time as matter” *MACBA Collection New acquisitions*, Museu d’Art Contemporani de Barcelona (Barcelona, 2009).

Katalin Ladik je u postmodernom razdoblju osamdesetih godina pored književnog rada razvila složene narativne ili paranarativne performanse, odnosno, video realizacije. Njen performerski pristup je prošao postmodernim transformacijama od „direktne komunikativnosti” u sedamdesetim godinama u složenu višeznačnu performersku praksu osam-

desetih i devedesetih godina. U njenim performansima je došlo do intermedijalnog i bihevioralnog povezivanja sećanja na avangardni kabare, neoavangardne eksperimentalne transformacije teatra u performans, zatim, do reciklaža eksperimentalne muzike i *sound arta*. Odnosno, suočila su se prevladavanja konceptualno orijentisanog feminističkog i minimalistički postavljenog *body art*-a sa postmodernim eklektičnim višeslojnim naracijama, koje grade potencijalne reference sa istorijskim ili književnim tekstovima ili tekstualnim odnosima. Dok se u sedamdesetim godinama radikalno promiminalistički i konceptualistički odricala od „efekata glume” i „scenskog afekta”, u osamdesetim godinama težila je ka teatarskim atrakcijama i afektima nepregledne kompleksnosti i uticaja kompleksnosti na mogućnost percipiranja čulnih, odnosno, telesnih prezentacija. Iz preglednosti reduktivističke estetike prešla je u nepreglednost postmoderne motivacije složenosti izraza i predstave. Njen se performerski rad pretvarao u neku vrstu *postmoderne otvorene i pluralne teatarske mašine*, koja mutira u različitim smerovima sasvim lične introspekcije, istorijskog prizivanja audiovizuelnih slika iz memorijske kulture i post medijskog komuniciranja u hibridnom polju nekoherentnih poruka. Nastajali su složeni performerski projekti u stalnom razvoju – *work in progress* – kao što su *Mandora* (Beč, 1983; Glazgov i Segedin, 1984; Beograd, 1985), *Angyal/Angel* (1990), *Tesla* (Novi Sad, 2003, 2004; Budapest, Novi Sad, Amsterdam, 2006; Budapest, Beograd 2008; Subotica, 2010) i dr.

Život i rad Katalin Ladik je formiran u atmosferi emancipatorske i eksperimentalne klime alternativne kulture usred realnog socijalizma tokom šezdesetih godina. Ta klima je bila klima otvaranja *oblika života* umetnosti i kulture unutar kontradikcija i konflikta socijalističke Jugoslavije prema internacionalnim praksama i hibridnim oblicima delovanja omladinskih kultura od hipi pokreta preko *undergrounda* do nove levice. Reč je o kretanju od zatvorenog ka otvorenom umetničkom delu. Delovala je u polju seksualne revolucije, kao i u polju oslobođenja žene od uloge *objekta*. Težila je zaposedanju pluralnih uloga *mnogostrukog akcionog subjekta* kritičkog, subverzivnog, ali i ekstatičkog delovanja. Konkretno, bilo je reč o borbi za „radikalni identitet” žene akcioniste u svetu stabilnih društvenih i kulturalnih modernističkih uloga i patrijarhalnih pozicija vođenih moćima institucionalizovanog i kanonizovanog maskuliniteta.

Katalin Ladik bila je jedna od prvih umetnica/umetnika „visoke kulture” – bilo *mainstream* bilo neoavangardne eksperimentalne alternative – koja je prepoznala važnost intervencije u društvenom medijskom polju popularne i masovne kulture. Na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine pribegavala je „medijskim izjavama”, objavljivanju nagih fotografija ili iskazivanju pesničko-performerskog rada u komunikacionim kanalima nastajuće socijalističke popularne kulture. Sarađivala je sa nedeljnim magazinima, autorima televizijskih serija i filmskih dela.

Njena uloga u televizijskoj seriji Andraša Rajnaija *Televizijske bajke za odrasle* (*Televíziós mesék felnőtteknek*) snimanoj za mađarsku televiziju 1978–1981. jedan je od retkih primera socijalističke medijske „erotske” popularne kulture. Popularni erotizam te serije bio je simptom nekih liberalizacija puritanskog realsocijalističkog društva i obrta od „didaктиčke masovne medijske kulture” realnog socijalizma u „tržišnu masovnu medijsku kulturu” zabave.

Njeni intervjui su objavljivani povodom performansa i pesničkih nastupa u magazinima popularne kulture u Srbiji, Hrvatskoj, Mađarskoj i Italiji. Na primer, objavljivani su intervjui u magazinu za muškarce *Adam i Eva* (Beograd, 1970), političkom magazinu *L'Europeo* (Milano, Rim, 3. decembar 1970), dnevnim novinama *Večernje Novosti* (Beograd, 23. februar 1970), televizijskom magazinu *RTV – A Magyar Szó Melléklete* (22. mart 1974), ali i u časopisu za kulturu i društvena pitanja *Uj Symposion* br. 145 (Novi Sad, 1977), te časopisu za muškarce *Start* (Zagreb, 23. 08. 1978), porodičnom magazinu *Ilustrovana Politika* (Beograd, 1980), zvaničnom časopisu Jugoslovenske vojske *Narodna Armija* (Beograd, 24. novembar 1988), budimpeštanskom informatoru *Budapest Week* (10-16. novembar 1994) itd. Svaka od ovih intervencija u kontekstu popularne i masovne medijske kulture označavala je postupak – bartovski rečeno⁸⁷ – stvaranja pop-mita o Katalin Ladik. Reč je o *urbanom mitu*. Urbani mit je Katalin Ladik izdvajao iz „neprozirnog” područja alternativnih umetničkih praksi koje su se u doba realnog socijalizma odvijale izvan vidljivosti popularne kulture u umetničkim rezervatima. S druge strane, njen „urbani mit” pokazivao je ambivalentnosti realnog socijalizma u kojem su se iznova i iznova postavljala pitanja o granicama sloboda kako u visokoj umetnosti modernizma, tako i u kritičkoj ili subverzivnoj umetnosti neoavangarde, ali i u kulturi popularne potrošnje i zabave. Katalin Ladik tu

87 Vesna Kesić, „Katalin Ladik: JA SAM JAVNA ŽENA”, *START*, Zagreb, 28. 02. 1981, 72–73.

atmosferu kontradiktornih sloboda i granica vidljivog za „radni narod” u socijalističkom društvu opisuje sledećim rečima:

Bilo bi lijepo vjerovati da sam ja produkt seksualne revolucije, ali, unatoč slikama golih žena kojih je bilo posvuda, kad sam to uradila ja, žena iz neposredne blizine, došlo je do skandala. Najveću senzaciju i zloupotrebu napravila je zagrebačka štampa. Bila sam, naravno, naivna. Nisam imala iskustva s foto-reporterima, a on je prodavao sve, svaki kvadratić, postupao je ‘profesionalno’. A kako na slici izgledam, prvenstveno ovisi o foto-reporteru, o njegovom rakursu. Kad je trebalo slikali su me kao seks-bombu, a drugi put kao ‘vječno žensko’ (...)

Uglavnom, dvostruki moral slamao se na meni na svim nivoima, od obiteljskog, preko fotoreporterskog i novinskog do društveno-političkog. Isključili su me iz Partije zbog nemorala, i to onog nemorala iz 1970. godine, kad sam se skidala u Ateljeu 212 i snimala za *Start*. Istina, sve je počelo na osnovi obične glumačke intrige, ali ja sam ipak nakon 14 godina partijskog staža izletjela iz Partije. Nitko nije zbog nemorala prozivao *Start* i Atelje 212. Rekli su: ‘Mi ne dopuštamo da se članovi Partije skidaju goli’. Pogotovo su ih smetale kolor-fotografije. Crno-bijele nisu bile pornografija. Pitala sam gdje to u Statutu Partije piše da ja smijem razgoliti dušu, ali ne i tijelo. Rekli su da nigdje ne piše, ali da se podrazumijeva. Ja sam se ponovo skidala, i opet ću ako to bude potrebno, jer mislim da je opravdano. I u životu sam igrala ponižavajuće uloge a da nisam mogla birati. Ovo barem mogu izabrati. Susrela sam jednom Mariju Crnobori, nisam ni znala da poznaje moj rad. Rekla mi je. ‘Da, Katalin, ja vas razumijem, to je sudbina nas javnih žena’. Počinje mi se sviđati taj izraz ‘javna žena’. Trebalo bi ga prihvatiti, kao Lenny Bruce navikava Crnce da se naviknu na naziv ‘nigger’.⁸⁸

Konsekvence njenog „javnog transgresivnog medijskog rada” bile su i u isključenju iz Saveza komunista Jugoslavije. U dokumentu o isključenju piše:

88 Vesna Kesić, „Katalin Ladik: JA SAM JAVNA ŽENA”, *START*, Zagreb, 28. 02. 1981, 72–73.

RTV Novi Sad
Umetnička produkcija

ODLUKA
O isključenju iz SKJ

Na sastanku organizacije – ogranka održanom dana 26. II 1975. kome je prisustvovalo 15 članova, doneta je odluka da se KATALIN LADIK rođena 25. X 1942. član SKJ od 20. XII 1960. isključi iz SKJ.

Za odluku je glasalo 11 članova.

Obrazloženje

Drugarica Katalin Ladik je povredila odredbe Statuta SK Vojvodine, koje govore o moralnom liku člana Saveza komunista, a odnose se na to da nema mesta u članstvu Saveza komunista onome „koji svojim ponašanjem narušava ugled Saveza komunista, razbija njegovo jedinstvo i slabi akcionu sposobnost”.

Datum dostavljanja
Odluke 19. III 1975.

Sekretar organizacije – ogranka
Stojić Borislav

Reč je o jednom birokratskom *dokumentu* koji krajnje neutralizovano obrazlaže konsekvence „prestupa” Katalin Ladik, mada o samom prestupu partijskih normi, zaista, ništa ne govori. Ta apstraktna krivica je jedna od bitnih projekcija „totalitarnih” praksi u realnom socijalizmu. Slučaj Katalin Ladik ukazuje na odnos Partije SKJ prema medijima i medijskim slobodama. Paradoks je u tome da je „medijsko” i „umetničko” ponašanje Katalin Ladik bilo izvedeno unutar institucija, koje su bile deo razgranate mreže kontrolisane i podržavane partijskom, odnosno, državnom kulturalnom politikom. U socijalističkoj Jugoslaviji u to vreme nije bilo samostalnih ili privatnih časopisa za zabavu. Sve se i odigravalo u krugu državnog podsticanja tržišnih sloboda i njihovog nadzora i kritike. Ta dvojnost je bitna odlika partijske kulturalne politike sedamdesetih godina. U ranom realnom socijalizmu postojala je eksplicitna cenzura koju su sprovodile partijski upravljane institucije države, u razvijenom samoupravnom socijalizmu sedamdesetih godina, najčešće, umesto eksplicitne centralizovane državne cenzure bile su izvođene regulacione i

kaznene mere na indirektni način kao nekakav odziv „javnog mnjenja” i društvene kritike prestupa unutar „slobodnog” sistema informisanja i zabave. Drugim rečima, rad Katalin Ladik nije bio zabranjivan, naprotiv bio je na masovnim medijima, distribuiran je na tržištu popularne kulture. Istovremeno ona sama je snosila „moralno političke posledice” za nastupe u sistemu popularne kulture. Kaznu za prestup je izricala „partijska organizacija” – fikcionalno konstruisana institucija zastupanja interesa i vrednosti samoupravljača. Reč je o kontrolisanom i instrumentalizovanom javnom mnjenju kao simulakrumu partijske baze iznad i izvan masovne potrošačke kulture koja je, paradoksalno, već osvajala socijalističku svakodnevicu.

Katalin Ladik je kao „vokalna izvođačica” nastupala na *Jugoslovenskim muzičkim tribinama* u Opatiji 1969, 1970. i 1980. Na *Muzičkom bijenalu* u Zagrebu nastupila je 1971. Sa ansamblom *Acezantez*, i kompozitorom Milkom Kelemenom nastupila je u okviru programa na Olimpijskim igrama u Minhenu 1972. godine. Sa ansamblom *Acezantez* delovala je kao vokal na festivalima *Annale komorne opere i baleta* u Osijeku 1970. i 1972, te na Aprilskim susretima u Beogradu 1972. Bila je izvođačica prilikom realizacije muzičkog dela Dušana Radića *Oratorio Profano* na Beogradskim muzičkim svečanostima u Domu sindikata u Beogradu 1979. godine.

Katalin Ladik je veliki deo umetničkog delovanja povezala sa vokalnom i instrumentalnom muzikom, mada sama nije školovana muzičarka, a nije ni „muzičar amater”, već je neka vrsta pojavnosti muzikalnog ekscesa i glasovnog čuda, koje se odigralo između muzike, pozorišta i poezije. Osnovni problem njenog rada sa muzikom je povezan sa odnosom muzike i tela-žena. Njena muzika je muzika ženskog tela u pokretu, kretanju, delovanju i iskazivanju. To je u pitanju i kada izvodi zvuk na svom telu kao muzičkom instrumentu – na primer, kada gudalom povlači po pramenovima kose, kada naga svira muzičke narodne i umetničke instrumente, kada glasom izgovara poeziju ili kada glas pretvara u lingvistički neartikulisane glasove foničke poezije ili kada glas prerasta u krik kojim se poezija preobražava u akustički događaj muzike, odnosno, kada svoj vanmuzički ali transgresivni glas pozajmljuje muzičarima eksperimentatorima.

Odnos Katalin Ladik i muzike možemo posmatrati iz jedne sasvim specifične perspektive. Jedan sasvim haotičan i kontraverzan „sintetički” pristup pitanjima o značenjima muzike počinje sa raspravom o sličnosti ili, tek, diskusijom o odnosu „muzike” i „žene”. Svakako, reč je o metaforičnim konstrukcijama. Naznačena složenost odnosa „žene” i „muzike” prava i centralna je tema odnosa Katalin Ladik i muzike. Ona nije muzičarka, ona nije muzika, ali, ona jeste žena, Žena ili *Žena*⁸⁹ u odnosu sa muzikom koja izlazi iz nje i produžava/širi/otvara/rasplinjuje njeno telo glasom po prostoru. Njen glas jeste revolucija u jeziku i moguća je samo kao transgresivni događaj muzike, koja nije samo muzika već i postajanje ženom.

Katalin Ladik se bori da telo i muzika progovore. Telo i muzika imaju *glas*, ali nemaju *govor* (fr. *parole*). U muziku se mogu „lako” preneti kôdovi znanja, onog znanja koje je povezano sa telom. Glas jeste *od* tela. Takođe se može uzeti u obzir *doxa*, javno mnjenje ljudi o telu i muzici – ono što ljudi kažu o telu i ono što kažu o muzici. Postoji i treći način, a to je – artikulirati muziku na osnovu *tela koje se rađa u jeziku* produktivnošću teksta. Odnos muzike, teksta i tela ima, svakako, nešto sa znanjem. Rolan Bart je jednom prilikom povodom Bataja zapisao da treba učiniti da znanje iskrсне tamo, gde ga ne očekujemo!⁹⁰ Mesto znanja je u *ljubavnom trouglu muzike-teksta-tela*, a zar to nije i struktura performansa, a i mesto *fikcije*: delo prethodi činjenici, ton prethodi krik, a jezik prethodi muzici i telu. Ne postoji muzika po sebi kao što ne postoji ni telo po sebi. Tekst sam po sebi nije *sam po sebi*, već jeste po odnosu sa drugim tekstovima kulture. Muzika i telo da bi bili muzika i telo moraju biti u odnosu prema tekstu koji je već po tome što je u odnosu sa drugim tekstovima, itd... Telo Katalin Ladik se protivi *Zakonu*, ono je protiv poretka koji uspostavlja *Nad-ja*. U pitanju je transgresija muzike i tela u odnosu na tekst, koji teži da bude tekst Zakona ili izraz Nad-ja.⁹¹

Označeno slikarstva ili književnosti prekriva označitelje i njihovu grubu ulančanost da bi prikazalo ono što prikazuje (prizor, figuru, naraciju, atmosferu). Naprotiv, u muzici kao da nema tog skrivajućeg ili potiskujućeg efekta označenog koje poništava (skriva) *materiju* muzike. Označitelji se pojavljuju u neodređenoj otvorenosti ka mogućim ili svim

89 Jacques Lacan, *Knjiga XX /Še/ 1972–1973*, Analecta, Ljubljana, 1985, 53–62.

90 Rolan Bart, „Izlasci iz teksta”, *Treći program RB* br. 72, Beograd, 1987, 281.

91 Slavoj Žižek, „Hegel z Lacanom”, iz *Filozofija skozi psihoanalio*, Analecta, Ljubljana, 1984, 18–19.

mogućim anticipacijama značenja i pokrenutog nestabilnog smisla. Reč je o smislu od tela izvođačice/izvođača. Posrednici za telo u muzici nisu označena (njihov fiktionalni prizor koji se uobličava verbalnim ili pikturalnim prizorima i naracijama), već su posrednici označitelji koji se obraćaju telu i obećavaju odnos tela i muzike. Rolan Bart je sasvim određeno pisao da telo ulazi u muziku, bez bilo kakvog posrednika (releja, sklopke, oroza, okidača) samim označiteljem. Muzika, za razliku od romana ili od slikarstva, *ne prikazuje telo, već muzika priziva telo* koje ulazi u nju – telo u ambijentu zvukova, telo je okruženo muzikom u odnosu na konkretizacije prostora i vremena, telo stvara muziku glasom koji se odvaja od tela i ulazi u prostor. Telo može biti jedno i jedino bitno značenje muzike. To je polje muzičkih/vokalnih transgresija Katalin Ladik. Ovaj ulazak – ova transgresija – čini muziku, zaista, *ludom*⁹²: pokrenuto telo naspram Zakona koji priziva tekst i koji razara glas tela.

Katalin Ladik je početna interesovanja za muziku ostvarila na Radiju Novi Sad i saradnjom i suživotom sa kompozitorom, muzikologom i etnomuzikologom Erne Kirajem. Kiraj je nekonvencionalni kompozitorski stil razvio sintezama mađarskog folklora i slobodnih modusa muzičke interpretacije na relaciji kompozitor-izvođač. Interes za najstarije slojeve mađarskog narodnog melosa je uticao na interesovanja Katalin Ladik za latentne moći glasa, koji nadilazi kulturalnu/kulturalne matrice etničke ili plemenske identifikacije. S druge strane, Ladikova je od Kiraja preuzela težnju ka subjektivizaciji vokalnog izraza i traženja te izuzetne izražajne neponovljivosti u glasovnom događaju. Za nju je bilo bitno kako žena doseže subjektivnost – posebnost osećanja sveta – glasom kojim telo postaje žena. Sa Kirajem je radila na gramofonskoj ploči *Ernő Király* (Udruženje Kompozitora Vojvodine, Novi Sad, 1978).

Drugi bitni muzički kontekst njenog rada je kontakt sa zagrebačkim ansamblom *ACEZANTEZ* (Ansambl Centra Za Nove Tendencije Zagreb) i kompozitorima Dubravkom Detonijem, Branimirom Sakačem i Milkom Kelemenom. Ansambl *Acezantez* je osnovan pod rukovodstvom Dubravka Detonija 1971. godine. Grupu su činili izuzetni izvođači *nove muzike* pijanista Fred Došek, klarinetista Đovani Kavalini, violista Daniel Tune i glumica

92 Roland Barthes, „Rasch”, iz *The Responsibility of Forms. Critical Essays on Music, Art, and Representation*, University of California Press, Berkeley, 1985, 308.



Katalin Ladik
sa grupom Acezantez,
La Voix du silence,
1972.

Monika? Veronika? Kovačić. Za ansambl je bio važan spoj tona i šuma, sa pokretom, svetlom, glumom i pantomimom. Katalin Ladik je sa njima nastupala 1972. i 1973. godine.

Na primer, prema beleškama kompozitora Dubravka Detonija zamisao *Multimedijalne scenske fantazije La Voix du silence* izgleda ovako:

24. Mrak. Nasred prostora leži *ukopana*, pogledima skrivena Katalin. Nitko ne smije primijetiti da je ona tu. Pri jedva primjetnom svjetlucanju tajanstven, usporen hod Ansambla, što se sa svih strana približuje glasoviru. Počinje igra s instrumentom i oko njega. Sve nervoznija, ubrzaniya, ali *bez* ijednoga zvuka. Na vrhuncu igre, na znak rukom, sve počinje opadati. Na kraju se sve potpuno smiri. Svatko odlazi prema svojem instrumentariju i nastavlja odjek usporene igre. Sve slabije i slabije. Na kraju duga tišina. Osluškivanje vlastitih misli. Pomoću elektronike osluškivanje vlastita nervnog sustava.
25. *Monos III*. U ekstremno usporenome tempu. Ogromne stanke. Sasvim neobični zvukovi, poput elektronski filtriranih. Ne svira se gotovo ništa. Umjesto odsvirane fraze može se upotrijebiti gesta, glas. Kao glazba pod vodom.

26. Na znak čekića Katalin se budi. Ustaje sporo, na dojmljiv način. Njezina pojava i pomicanje moraju se pretvoriti u mali šok. Počinje pantomima, ali mnogo raznovrsnija u kontrastima, djelomice nemirnija, brža a dulja. Ona se izravno pretapa u monolog gesta (priču). Intezitet raste. Katalin postaje sve nervoznija, histerične geste postaju mehaničke, vrlo brze, kratke a nagle. Pomoću nevidljiva kрана (?) ona se penje sve više. Na vrhuncu (psihološkome i fizičkom) pojavljuju se šumovi s vrpce, koji svaki put začuđuju Katalin i ona se na trenutak ukoči. Ti šumovi istodobno iniciraju Ansambl, te on reagira na svaki od njih. *Grafika IV*. Time je već počela.
27. *Grafika IV*. Na trenutke se u nju upliće i vrpca. Insistirati na nepokretnosti u stankama. Nevidljivi znakovi za početke. Dati predlošci mogu se realizirati:
1. barokno
 2. serijalno
 3. clusterima
 4. šumovima – elektronski
 5. govorom – pjevanjem
 6. pokretima
28. Za sve to vrijeme Katalin, nevidljivo prisutna, spuštala se s visine. Po povratku na tlo ona daje znak za:
- a) velik, nijem glazbeni prizor. Možda romantična, možda ekspresionistička, možda serijalna glazba. Ači? su pri tom ostali samo pokreti, značajne geste, signali, uporaba pomagala, nagle promjene instrumenata, zamah muziciranja.
 - b) Takvo *sviranje* postupno se rasipa u niz apsurdnih, suvišnih gesta, radnji bez značenja i potrebe, napuštanje glazbala, nemir, psihološku anarhiju. Sve *bez ijednog zvuka ili šuma*.
 - c) iz takvog se rasula postupno izdiže gesta pojedinca koji želi dati nekakav znak za ponovni početak. Postupno ga svi počinju primjećivati, pratiti i čekati znak. Radnje se smiruju, napeto se čeka, ruka se diže, ali znaka nema. Ansambl se ponovo utapa u anarhiji suvišnih akcija. To se (uvijek s drugim solistom) ponovi više puta. Na kraju nastaje veća stanka – više se ništa ne događa, ali je nestalo i koncentracije (iza pauza u *Grafici IV*).
 - d) Naglo, bez ikakvog znaka dogodi se ogromno, histerično (a možda i odsutno) ubrzanje svih dosadašnjih radnji koje se strelovito nadovezuju jedna na drugu, ali sve traju samo trenutak. Stanka.
 - e) Trostruko usporena repriza točke d). Afazija pokreta, namjera, gestâ. Sve

se opipava i kreće nekuda bez svrhe i cilja. Pokreti postaju sve sporiji. Postoje dvije mogućnosti za odlazak Ansambla iz prostora:

e. 1) Svirači konačno padnu na zemlju te se, pužući na koljenima i laktovima, s najvećim naporom odvuku s poprišta;

e. 2) Svirači polagano ustaju i ostaju prividno nepokretni. Međutim, to je ipak varka: uz pomoć nevidljivih pokreta, vrlo sporo i dugo odlaze i na kraju nestaju. Mrak.

Za čitavo vrijeme broja 5) Katalin reagira na pojedine promjene akcija, ali se uz to sve više, vrlo sporo približuje mjestu gdje se nalazila na početku; polako se i bezvoljno ukopava i neposredno prije mraka zauvijek nestaje.

Zagreb, 1972.⁹³

Reč je o jednom složenom konceptu kao skupu propozicija za multimedijalno scensko muzičko delo. Katalin Ladik se pojavljuje izvođačica u ovom „otvorenom delu” – delu koje je dato grubim propozicijama u kojima svaka izvođačica/izvođač preuzima svoju ulogu i sa njom odgovornost za izvođenje do singularnih detalja.

Drugo karakteristično delo je kompozicija Milka Kelemena *Yebell* iz 1972. godine. Delo je posvećeno Dubravku Detoniju i ansamblu *ACEZANTEZ*. Praizvođenje komada je ostvareno na Festivalu Slatina-Radenci. Reč je o improviziranom procesu pretvaranja reči – uglavnom grubosti i psovki na različitim jezicima – u zvukove, pri čemu se najopsceniji izrazi postupno pretvaraju u nežne iskaze i opet ovi u grubosti.⁹⁴

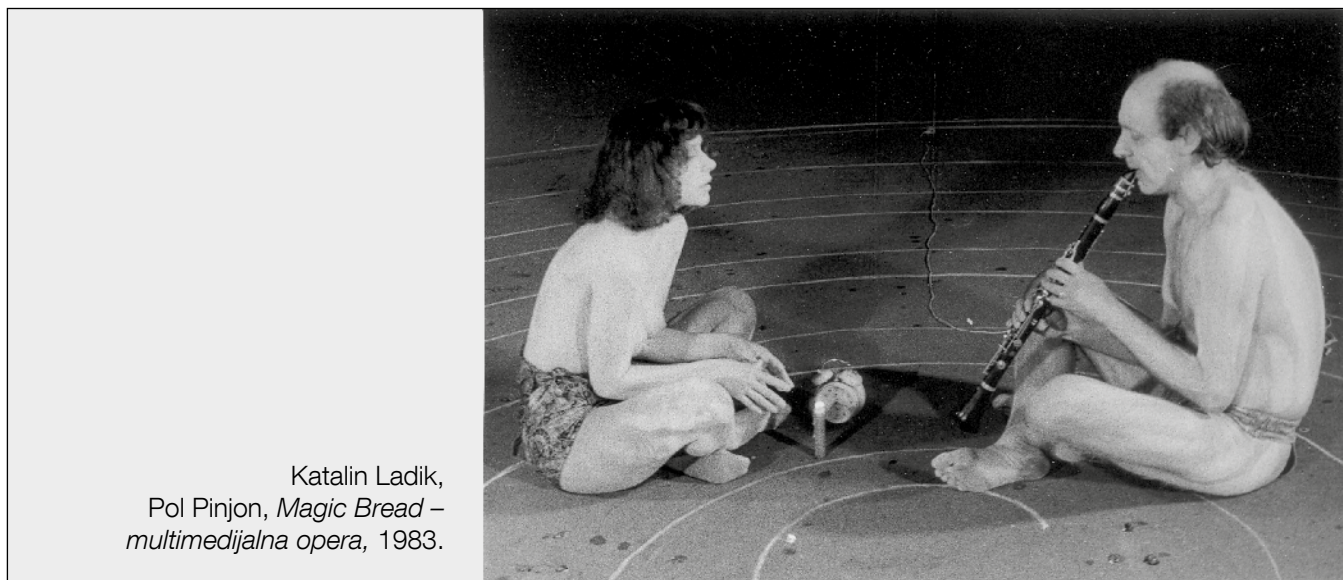
Katalin Ladik je bila izvođačica, takođe, prilikom premijerne realizacije muzičkog dela Dušana Radića *Oratorio Profano – homage to fluxus* na Beogradskim Muzičkim Svečanostima u Domu sindikata u Beogradu 1979. Oratorijum je bio *komad* za tri recitatora sa tekstovima neoavangardnog pisca Bore Ćosića iz dela *Mixed Media*⁹⁵, odnosno Kurta Švitera *Ursonate* zatim, sa tri kamerne grupe instrumenata, četiri orkestra, četiri timpana, orguljama i magnetofonskom trakom – traka je nastala u saradnji sa kompozitorom Vladanom Radovanovićem. Izvođenjem je dirigovao Oskar Danon. Jedan od

93 Dubravko Detoni, „Multimedijalna scenska fantazija *La voix du silence*”, iz Raul Knežević, Dalibor Davidović (eds), *ACEZANTEZ*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, zagreb, 1999, 144–145.

94 <http://mbz.hr/upload/umjetnici/287.pdf>

95 Bora Ćosić, *Mixed Media*, autorsko izdanje, Beograd, 1970.

recitatora je bila Katalin Ladik. Ovo izuzetno hibridno delo pozne muzičke avangarde zasnovano je na modelima folklorne i popularne muzike, te modelima aleatorike, zvučne poezije, performerskog delovanja i muzičke elektronike sa neoklasičnim referencama ka Skrjabinu i Stravinskom.⁹⁶



Odnos Katalin Ladik prema muzičkim praksama je višeznačan. S jedne strane, reč je o tradicionalnom odnosu izvođačice/izvođača – muzičarke ili glumice – prema muzičkom delu i njegovom izvođenju tj. Ladikova zasniva i sprovodi veoma ličnu interpretaciju dela i „uloge” koju dobija u dramaturgiji izvođenja dela. S druge strane, ona poziciju „nemuzičarke” već izvođačice foničke poezije približava muzičkom izvođenju u poništavanju artikulisanog govora i time seksualizaciji glasa kao reprezenta tela-žene u identifikaciji polja neodređene hibridnosti u kojoj se žena i muzika metaforično povezuju, moglo bi se reći, ogledaju. Ona radi i sa mogućnošću obrta od „muzičkog”, a to znači hermeneutički motivisanog izvođenja partiture kao traga zamisli kompozitora ili autora. Ona taj obrt ostvaruje ka izvođenju događaja performans umetnosti kojim se muzičko izvođaštvo otvara sasvim različitim strategijama ponašanja umetnice/umetnika. Umetnica/umetnik

96 Vesna Mikić, „Neoklasične tendencije”, iz Mirjana Veselinović-Hofman (ed), *Istorija srpske muzike / srpska muzika i evropsko muzičko nasleđe*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2007, 208.

vandisciplinarno i vanžanrovski istražuje, provocira, prestupa ili, tek, testira granice svoje egzistencijalne pojavnosti u muzici. Katalin Ladik je, u tom smislu, izvođačkim delovanjem u muzičkom ansamblu bila poremećaj „muzike kao stabilne discipline”. Njena uloga „performativnog poremećaja” u muzičkom ansamblu bila je jedan od bitnih doprinosa neoavangardnom provociranju stabilnog i hijerarhijskog poretka moderne muzike kao umetnosti. Konačno, efekat njenog glasa je vrsta nenormativne arhajske afektacije koja stvara dejstvo prodora „označitelja” u sisteme muzičkih poruka. Njena glasovna afektacija je nužni aspekt očekivanog dejstva, dejstva koje nije samo muzičko i konceptualno određeno – već je pre svega telesno.



Katalin Ladik, *Performans*, 70..

6

Govor šapatom ozbiljan dijalog: disidentska nežnost : šapatom o istini

Prepisujem Kunderu. Nema više originala. Apropijacije od teksta preko kapitala do oblika života. On sugerije *auru* života bez tajni... ili pokušaja da se tajna i privatnost sačuvaju.

On (Poznanović) je bio tajnovit, govorio je u četiri oka, glasom koji se utišavao izmičući drugima koji su bili svuda oko njega/njih. Kada je bio u Nolitovoj knjižari – kada bi ga neko posetio, povlačio bi se u dubinu prostorije, u polumrak između polica punih knjiga. Unosio bi se u lice. Približavao bi se sagovorniku ili sagovornici da bi mogao što tiše da govori. Nije gestikulirao. Nije bio izražajan. Gotovo potpuna anestezija – odsutnost afekta. Indiferentnost privida. Priviđenje privatnog i nevidljivog odnosa sa njim/njom naspram njih ma ko to bili u okružju.

On (Milan Kundera⁹⁷) je posmatrao prozor, frontalno. Kada se smrači pali se svetlo. Neki čovek ulazi u sobu. Pognute glave korača gore-dole. S vremena na vreme prođe rukom kroz kosu. Odjednom, zatim, zapazi da je soba osvetljena i da može biti viđen. Naglim pokretom navlači zastor. Pa ipak, nije radio ništa nedopušteno, nije imao šta da skriva osim samog sebe, svoje kretanje po sobi, nemarnu odeću i pokret kojim je gladio kosu. Njegova udobnost uslovljena je slobodom da ne bude viđen. Spontana reakcija kojom branimo svoj privatni život.

Pre par godina sam bio u Hotelu *de Filosoof* u Amsterdamu. Hotel je smešten u više zgrada u maloj i tihoj ulici. Bio sam na doručku oko devet sati ujutru. Sedeo sam bočno prema prozorima. U jednom trenutku, sasvim slučajno, zapazio sam da se svi u restoranu okreću telom ili tek pogledom ka prozorima. Okrenuo sam glavu. Pomerio pogled sa toplog peciva i šoljice sa belom kafom ka prozoru. Pogled je *išao* kroz restoran, pa kroz staklo preko ulice na prozor susedne zgrade. Svi su gledali ka tom prozoru. Bio je to veliki prozor, bez zastora. Sasvim proziran. Iza stakla na velikom krevetu sa crnom

97 Milan Kundera, „VIII”, u „To nije vaša kuća, dragi moj”, iz *Iznevjerene oporuke*, Meandar, Zagreb, 2006, m 223–225.

posteljinom sedeo je pospani dečak od sedam, osam ili devet godina. Polu nag u crnim boksericama, nagih grudi i nogu. Rukama je pospano trljao oči. Nas – voajere – iz restorana nije video ili nije mario za naše poglede. Osećao sam da je to bio nasilni prodor u tuđi život, privatnost, nevidljivu intimu buđenja između „sna i jave” nekoga ko za nasilnike ne mari. Osetio sam kako pogled postaje težak gotovo bolan. Vratio sam ga na pecivo i belu kafu. Počeo sam, zatim, da posmatram ljude u restoranu. Gledali su i smejali se, neki drugi su bili ozbiljni i zbunjeni, treći pocrvenelih obraza, četvrti ili peti... Bio sam voajer koji posmatra voajere.

Da li je Dejan bio disident?

Da, bio je disident, međutim ...!?

Za razliku od „normalnih” ili „uobičajenih” jugoslovenskih disidenata iz doba realnog socijalizma koji su bili nacionalisti/antikomunisti, razočarani begunci iz KPJ i SKJ, radikalni levičari od trockista do maoista ili američke nove levice, on je bio tihi indiferentni stranac u sopstvenom *svetu*. Konstruisani lik stranca u sopstvenom svetu neharmoničnih odnosa.

Bio je neko ko se udaljavao iz javnosti, postupno, u dugim periodima vremena, odlaganjem i u laganim pomacima od javnih personalizacija. Bila je to strategija izmicanja javnom pogledu. Izbegavanje kontrole tela – posredstvom plaćenog rada, ostvarene karijere, društvene potvrde. Bogdanka i njena umetnost su bili ekran iza koga je gradio svoju *intimnu sferu* koja se može nazvati „biti od mišljenja i govora o umetnosti”. Bogdanka se opsesivno bavila komunikacijskom umetnošću – oblicima komuniciranja sa drugim pomoću umetnosti, u umetnosti ili komunikacijama kao umetnošću. Zato je on bio u *režimu* prikrivene komunikacije, utišanog govora, nevidljivih odnosa i razmena.⁹⁸

Nije bio disident zato što se otvoreno ili tajno suprotstavljao državi, već zato što je izbegavao državu – izmicao je – izbegavao je dejstva njenih aparatusa. Izuzimao se iz polja državnog dejstva – neutralisao je afekte državnih aparatusa. Svodio ih je na minimum ili ih je razlagao – *disiminacija* inteziteta državnih afekata. Biti izvan nadzora.

98

Nikada nismo razgovarali. Kasnije, možda samo jednom, razgovarao sam – upravo o disidentskoj politici – sa njegovim bliskim prijateljem OD-om.

OD: Uvek je reč o razlici, iskliznuću, dva sveta: sveta života (*Lebenswelth*) i „prirodnog sveta”⁹⁹. Mi smo žudeli – Bogdanka, Dejan i ja – za prirodnim svetom, ali uvek smo bili u svetu života sa svim njegovim razuđenostima. Bogdanka je svet života videla kao komunikaciju, kao hiper komunikaciju. Za Dejana je to bila redukcija institucionalne opresije, sveta života na moj intimni svet misli, osećanja, pa i želja. Za mene je priroda bila zona bega.

MŠ: Ali, ali... ni prirodni svet i ni svet života se ne mogu razrešiti filozofski jednim *zlatnim* ključem, već samo delovanjem, činom. Kod Vitgenštajna jezičke igre kao oblici života, a kod Marksa menjati svet. Možda mi danas možemo govoriti i o hibridizaciji – ne postoji svet već svetovi – nepregledna modalnost svetova i njihovih pretapanja u *slikama*, koje izmišljamo.

OD: Dejanu i meni je bilo dosta Hajdegera i Marksa. Radije smo čitali i diskutovali o Krleži, Oskaru i I. G. Plamenu. Dejan ih je poznavao.

MŠ: Da ja čitam I. G. Plamena.

OD: Mi smo bili deca Evrope u našim klaustrofobičnim, malim, provincijama. Mada, Evropa i jeste mnoštvenost provincija. Možda je, zato, bolje govoriti o Evropi, Evropama, provinciji i provincijama, nego o svetu prirode ili svetu života? Gubim se. Dođi da ti pokažem nešto. Pokazao mi je razglednicu sa natpisom-transparentom na prozorima Galerije SKC-a: *Ovo nije moj svijet!* Zar ovo nije to?! Reći svoju ranjivu i nežnu istinu.

MŠ: Da, to je to. Mada OVO je moj svet. Ne mogu biti u nekom drugom svetu do ovom, bez obzira da li mi se dopadao ili ga odbijao. Jerman je bio nepopravljivi romantik. Verovao je u bolji svet. Ja ne poznajem bolji svet – u svakom svetu je pakleno. Postoje samo mala iskliznuća i prolazni trenuci opuštenosti.

99 Uporedi sa Jan Patočka „Heretički esej o filozofiji povijesti”, *Europski glasnik*. XX br. 20, Zagreb, 2015, 511–513.

OD: Ma ne – bitan je lični stav. Ja naspram svih, tačnije: Sveta. Mada, ne u stvari naprotiv – već pore izvan, pre distanca, razlika, biti neintiman sa svetom... Ne biti njihov ili naš. Sam. Usamljen jahač! Reč je o odgovornosti usamljenog jahača. Dejan i ja smo voleli mit o usamljeniku na dalekom Zapadu.

MŠ: Šta nameravaš time da kažeš? Pa svi mi istočnoevropljani smo imali svoje *mitove* usamljenom jahaču sa dalekog Zapada ili o tužnom džez trubaču.

OD: Da Dejan je nakon prvog sukoba oko *Polja*¹⁰⁰ počeo da se izmiče. Izlazio je iz javnog odnosa. Od 1967. do 1982. je bio bez posla. Živeli su od Bogdankine plate i njegovih prevoda. Sve je to bila meka represija, pravdana ekonomskim razlozima, otporom SSSR-u ili odbijanju Zapadnih vrednosti. Znaš socijalističke tehnobirokrate su represiju, za razliku od staljinista, uvek pravdale racionalnim argumentima – na primer, ekonomijom. To je pseudo-objektivizacija, kasnije će o tome predavati Rastko Močnik. Čista laž.

Bol nije oštar već tup, trajan ali bez inteziteta. Prate te, prisluškuju, odgovara im što se povlačiš bez otpora, što ne protestuješ, što postaješ nevidljivi čovek. Soc-tehno-birokrate se plaše javnih skandala – jer onda interveniš partija i stari kadar, koji oni rado izbegavaju.

Da uloga nevidljivog čoveka odgovara i „državnim aparatusima” ali i meni, a pre svega, odgovarala je Dejanu. Bio je nevidljiv i istovremeno ne sasvim nevidljiv. Prevodio je, prevodima je komunicirao. Ali! prevodi nisu govor u prvom licu. Reč je o transferu i kontra-transferu. Reč je govoru sa drugim ili, još važnije, govoru kroz drugog.

Nemoj misliti da sam konformista. Ne to je reč taktikama koje su drugačije od političkog disidentstva Mihajlova, intelektualnog repozicioniranja i otpora Kermaunera u Sloveniji ili Gotovca u Hrvatskoj, odnosno, otmene intelektualne drugosti Konstantinovića... Ne tu ne bih uključivao Đilasa. Mihajlov, Gotovac, Kermanuer i Konstantinović, na neki način i Dejan i ja, delili smo liberalni stav: svaki pojedinac svet je za sebe, zato prirodni svet je iluzija filozofa, a svet života u modernom totalitarnom smislu represivni horizont kolek-

100 Bio je jedan od osnivača časopisa za kulturu i umetnost *Polja* 1958. Glavni urednik *Polja* bio je od 1958. do 1962. godine.

tiva formalizovanog do aparatusa partije. Kolektiv nije bio zajednica ljudi već organizovani aparatus partijske države. Želeli smo da zaštitim pesnike, da bi zaštitili nas same... Mada, nisu svi pesnici oni kojima treba zaštita, upravo neki su nosioci represije, dvorskih ili parohijskih intriga – oni koji na komitetima glasaju za zabranu, a zatim pevaju o nostalgичnim vremenima ili klimatskim promenama šetajući sa muzama po novosadskoj kiši.

(smejao se i gledao me ispod oko, da vidi kako ću reagovati)

MŠ: Ali njegovo i tvoje klizanje, izmicanje...

OD: Dogod se služiš njihovim jezikom, javnim jezikom razumljivim mnoštvu u društvu, ulizuješ im se, postaješ upotrebljiv, mogu *manipulirati* tobom, upotrebiti te i odbaciti kao iscedenu krpu. Najgore je kada počneš da se služiš njihovim sloganima kao sopstvenim iskazima istine. Jezik je instrument upravljanja i, istovremeno, oruđe otpora. Dogod se služiš njihovim jezikom isti si kao *oni* ma koliko oponirao ...tu je propala cela nacionalistička disidentska praksa – bili su isti: samo umesto klase bila je nacija, umesto partije, crkva itd... umesto fabrike, idilično selo.

Moraš koristiti sasvim drugačiji jezik. Hladan, odmaknut, neupotrebljiv, nereferencijalan – moraš reference preusmeriti, a konotacije precrtati ili potisnuti. Jezik je kontradiktoran – ne iskazi već indeksi. Zato sam se posvetio prevodenju. Sa jezika na jezik kada govorim drugim i drugi mene posreduje bez mogućnosti da to „mene” postane „ja”, koje se ispoveda. Od pojedinca ka pojedincu. Naravno ne svaki jezik, upravo hermetičan, bez denotacija i konotacija na koje smo navikli u svakodnevnom utilitarnom opštenju. Hladan jezik. Kao da govori automat i time izmiče prirodnosti ideoloških aparatusa. Da, idealni pesnik je bio I. G. Plamen. Njegov glas je izmicao afektu. Poništavao je identitet-sku matricu. Radio je sa hladnim mehanizmima otuđenih reči:

rudnik lišaja
smetovi hleba
logor triglava
ovce violina¹⁰¹

101 Iztog Gajster Plamen, u *Slovenačka mlada lirika*, Prosveta; Beograd, 1975, 107

Ne možeš dopreti do njega, ne ne možeš dopreti do njegovog afekta.

Država tu nema pristupa, da li???

Komentar uz 6 : Bogdanka i Dejan Poznanović



Bogdanka i Dejan Poznanović,
Atelje DT20, Novi Sad.

Dvoje se ukazuje kao par i kao partnerski odnos u istoriji umetnosti i istoriji kulture.

Dvoje čine par. Par je aktivni odnos individualnosti i nekakvog zajedničkog „viška” značenja, vrednosti, sadejstva, moći i iskustva koje nazivaju partnerstvom. Partnerstvo je simbolički, imaginarni i realni poredak sadejstva: jednog i drugog u javnom prostoru. U paru postoji odnos jednog i drugog: nje i njega ili njega i nje. Partnerstvom se par preobražava u dinamični događaj interakcije kojom dvoje postaju delatnici – oni koji prizivaju učinak u svetu. Dvoje žive u prostorima svakodnevnog života, ne/izvesne lokalne kulture, internacionalnih potencijalnih prostora umetnosti.

Reč je o životnom i umetničkom paru koji su ostvarili Bogdanka i Dejan Poznanović delujući u sasvim specifičnim i izuzetnim prostorima umetnosti i kulture. Ona i On su označili svojim odnosom jedan mogući svet, jednu istoriju unutar umetnosti i kulture. Oni

su imenovali jedan svet sobom – sobom koje se pokazivalo u jednini i množini. Oni su se kao par i kao partneri postavili između života i umetnosti ostavljajući *upise*, koje danas prepoznavamo kao tragove – bitne tragove umetnosti – delovanja u umetnosti i delovanja u kulturi. Par, koji postaje partnerski događaj, pokazuje se učincima – neizvesnošću performativnog upisa i aktivističkog delovanja u promenama u izvođenju osećanja novog.

Fenomenologija para u umetnosti i kulturi dvadesetog veka¹⁰² je složena priča o partnerskim susretima, međudejstvima – razlikama i saučesničkim izvođenjima hipotetičkog *jastva* u privatnosti i u javnosti, u ljubavi i saučesništvu, u seksualnosti i poslovnosti, u opiranju pritiscima društvu i u bivanju društvom za sebe i *kroz* sebe. Privatno i javno obeležavaju njih dvoje, njih dvoje kao par i kao partnerski odnos u stvaralačkim i aktivističkim praksama. Par je, najčešće, vezan za ideju i događaj ljubavi.¹⁰³ Ljubav je, svakako, neizvesni bihevioralni i egzistencijalni događaj kada se barem dvoje ljudi susreću u jednom kratkom trenutku ili u jednom dugom životnom intervalu postajući par. Reč je o sasvim specifičnom odnosu razmene i suočenja iskustva u kome dvoje stvaraju iskustvo razlike. Nastaje zajedničko iskustvo razlike. Razlika čini par izuzetnim događajem a ne trivijalnim spajanjem jednog sa drugim – jedan plus jedan nije jednostavno dva. Iskušavanje razlike je „podloga” ljubavi. Dvoje ne postaju „jedno” mada dele barem nešto subjektivizacijom para kao subjekta od dva. I, zatim, posredstvom partnerskog odnosa što ih čini jednim sa razlikama i različitim iskustvima tog jednog u javnom prostoru delovanja. Ljubav je privlačenje i prepoznavanje razlike, pre nego spajanje. Nastaje u saučesništvu – nazovimo, zato, ljubav saučesništvo sa poverenjem u neizvesni ljudski odnos razlika. Ljubav je društvenost koja ima svoju imanenciju (unutar društveno između njih dvoje) i transcendenciju (vandruštveno izvan njih dvoje). Ljubav je i narativ – sasvim lična istorija odnosa u kojem dvoje postaju par. Mada, postoji i to njeno iskustvo i to njegovo iskustvo koje se razlikuju. Usled razlike oni traže mogućnost – nadu za razmenu, ugovaranje, ospoljenje ali i zatvaranje, samopreispitivanje i sumnju. Reč je o istovremenoj slabosti i prevazilaženju nepoverenja u igri koja je, pre svega, društvena igra mada opstoji samo između njih dvoje tada – u kratkom trenutku susreta ili dugom trajanju života.

102 Whitney Chadwick, Isabelle de Courtivron (eds), *Significant Others – Creativity & Intimate Partnership*, Thames and Hudson, London, 1996.

103 Alain Badiou, „What is Love?”, iz Renata Salecl (ed), *Sexuation*, Duke University Press, Durham, 2000, 263–281.

Jedan i jedan nisu dva u paru. Teritorija za dvoje koji čine par se pokazuje kao jedna teritorija i istovremeno jesu dve teritorije, dve životne priče. Dvoje kao jedno izgledaju kao projekcija univerzalnosti, tj. odnosa koji je moguć kroz samo individualno – singularno iskustvo. To je složenost i saučesništvo stvara složenost koju nije jednostavno predočiti. Odsustvo jednostavnosti čini njih mogućim kao par u privatnosti i kao partnerski tim u javnosti. Bogdanka Poznanović je umetnica: slikarka, performerka, video-umetnica, konceptualna umetnica. Dejan Poznanović je bio aktivista ili kulturalni radnik: prevodilac, urednik, emancipator, saučesnik umetnika i književnika, pisac bez pisanja i tihi buntovnik sa razlogom. Mnoštvo razlika čini njihov odnos i potencijalnost njihovog života kroz umetnost.

Pojavljivali su se parovi u složenim rodnim i složenim stvaralačkim i složenim društvenim narativima dvadesetog veka. Parovi koji su bili parovi samo toliko koliko traje život jednog leptira i parovi koji su se kretali *kroz* decenije. Mogu se nabrojati neki od njih: Sonja i Robert Delone, Simon De Bovar i Žan Pol Sartr, Klara i Andre Marlo, Leonora Kerington i Maks Ernst, Frida Kalo i Diego Rivera, Džasper Džons i Robert Raušenberg, Gilbert i Džordž, Helen Mejer Harison i Njutn Harison, Dinos i Džejk Čapman, Ševa i Marko Ristić, Bela i Miroslav Krleža, Nina Naj i Ljubomir Micić, Nuša i Srečo Dragan, Marika i Marko Pogačnik, Ana Raković i Čeda Drča, Marina Abramović i Neša Paripović, Marinela Koželj i Raša Todosijević... Svaki od ovih parova imao je ili ima svoj narativ koji teritorijalizuje i dijahronizuje ljudski odnos privlačenja, saradnje, saučesništva, partnerstva, podnošenja, prepoznavanja ili „ljubavi”. Reč je o složenostima koje istoriju umetnosti čine još složenijim narativom.

Fenomenologija para u umetnosti i kulturi dvadesetog veka je složena priča o partnerskim akcijama, susretima, privlačenjima, međudejstvima. Reč je o razlikama i saučesničkim izvođenjima hipotetičkog partnerskog *jastva* u privatnosti i u javnosti, u ljubavi i razumevanju, u ljubavi i saučesništvu, u seksualnosti i poslovnosti. Par stvara izvesnu autonomnu mikroekologiju u opiranju pritiscima društvu. Par biva društvo za sebe i *kroz* sebe.

Ovom knjigom, zato, ne govorimo samo o njih dvoje – Bogdanki i Dejanu Poznanović – već o kreativnosti ostvarenoj zajedništvom, saradnjom, saučesništvom i aktivističkim

delovanjem „jednog para” u svetu koji se menja i koji se ukazuje uvek kao nov svet ljudskog stvaranja i ljudskog iskustva. Njihova saradnja i njihovo saučesništvo pripadaju onom vremenu u kome su bila projektovana dva utopijska idealiteta: da se sve menja i da je promena svega u svojoj iskustvenoj doslovnosti i metafizičkoj potencijalnosti otvorena emancipaciji: novom svetu koji će biti bolji, a to znači otvoreniji i slobodniji.

Govoriti o Bogdanki i Dejanu Poznanoviću, danas, znači rekonstruisati težnju i potencijalnost emancipacije i oslobođenja u životu, kulturi i umetnosti zajedništvom i saradnjom u kojoj dve individualnosti subjektivizacijom teže ka potencijalnom i novom prepoznavanjima razlika i prepuštanjima privlačnosti.

Delovanje Bogdanke i Dejana Poznanovića od pedesetih do devedesetih godina dvadesetog veka može se razumeti kao specifična praksa umetničkog i kulturalnog aktivizma vođenog opredeljenjem za novu umetnost i za emancipovanu slobodnu, otvorenu i kreativnu kulturu.

Njihov aktivizam je bio oblik namernog interventnog delanja kojim se uspostavljala konceptualna i pragmatička platforma o ulozi komunikacijskog, kreativnog, interventnog i interaktivnog ponašanja i delanja u društvu, politici, kulturi i umetnosti. Aktivizam je podrazumevao uverenja da se činjenjem i intersubjektivnom interakcijom može doći do kulturalnih i umetničkih promena od osnivanja Tribine mladih i pokretanja časopisa *Polja* preko komunikacijske, saučesničke, interaktivne i prevodilačke umetnosti do arhivskog posredovanja dokumenata o „novom boljem svetu” u alternativnim mikrokulturalnim situacijama.

Bogdanka je inicirala kreativnost izvođenja i komuniciranja umetnosti. Dejan je bio bliski čitalac, bliski gledalac, direktni saučesnik i interventni prevodilac. Njihove akcije su bile svojstvene vremenu, koje je bilo pretpostavljeno, kao vreme oslobođenja i ostvarivanja novog senzibiliteta. Njihov rad nije bio grubo aktivizam političke alternative, već aktivizam zasnovan na pažnji, nežnosti, prijateljstvu i razmeni ljudskih vrednosti u savremenom svetu.



Reč je o praksama individualnog ili mikrosocijalnog činjenja i ponašanja, odnosno, o praksama samo-organizovanja u svetu umetnosti. Njihove težnje se potvrđuju kao duboke i iskrene akcije koje su vodile ka direktnoj demokratizaciji umetnosti i posredstvom umetnosti sveta u kome su živeli. Zato je ponašanje i delanje, te stvaranje i potenciranje kreativnosti bio ciljni zahtev za njih kao poznomoderne radnike u umetnosti i kulturi. Umetnost je bila akciono polje koje je trebao da omogući put nade u slobodu tokom hladnoratovskih zabrana Istoka i Zapada. Njihov komunikacijski i medijski nomadizam je otvorio potencijalnost novog i slobode u složenim intersubjektivnim razmenama između umetnika i pisaca Istočne i Zapadne Evrope.

Njihov put ka novom i slobodi je bio obeležen nežnošću, blagošću i gotovo nevidljivim preživljavanjem i proživljavanjem potencijalnosti koja se delila između njih dvoje i koja je povezivala njih dvoje sa drugima u istraživanju novog, drugačijeg i izuzetnog. Komunikacija je započeta i otvorena ka drugom/drugima. *Feedback* je bio dar i izazov. Svedočenje je bilo izvođenje istine umetnosti.

Neoavangarda u Socijalističkoj ili Drugoj Jugoslaviji odvijala se, uslovno govoreći, između 1951. i 1973. godine. Za granične datume su uzete pojave zagrebačke pro- ili neo- konstruktivistički orijentisane grupe *EXAT 51*¹⁰⁴ u 1951. godini i održavanje internacionalne izložbe vizuelnih istraživanja, kompjuterske i konceptualne umetnosti *Tendencije 5*¹⁰⁵ kao i izložbe srpske neoavangardne i konceptualne umetnosti *Rasponi 73*¹⁰⁶ u Zagrebu 1973. godine. U užem kontekstu umetnosti u Srbiji interval u kome se pojavljuje i deluje neoavangarda može se pratiti od ranih eksperimentalnih i višemedijskih umet-

104 Ješa Denegri, Željko Košćević (ed), *Exat 51 – 1951–1956*, Galerija Nova, Zagreb, 1979.

105 *Tendencije 5*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1973.

106 Biljana Tomić, Ješa Denegri (eds), *Rasponi 73*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1973.

ničkih radova Vladana Radovanovića¹⁰⁷ nastalih posle 1955. godine preko otvaranja Tribine mladih¹⁰⁸ u Novom Sadu i Galerije 212¹⁰⁹ u Beogradu i održavanja izložbe-projekta *Drangularijum*¹¹⁰ (SKC, 1971) na kojoj su poslednji put izlagali na zajedničkom projektu beogradski modernisti, neoavangardisti i budući konceptualni umetnici.

Neoavangarde u Jugoslaviji, Srbiji i Vojvodini je karakterisao vaninstitucionalni umetnički, kulturalni ili društveni akcionizam i aktivizam, koji je vodio otvaranju umetničkog dela umetničkoj akciji, istraživanju novih medijskih komunikacija i konceptualnoj praksi. Rad neoavangardista je bio vođen zamislama istraživanja, a to znači traganjem za novim čulnim i intermedijskim odnosima čulnih posredovanja. Neoavangarda je nastajala u atmosferi urbanog doživljaja savremenosti i pokušaja da se za „savremeno” pronađe novi jezik umetničkih medija i novi oblici umetničkog ponašanja. Sam rad je nastajao, često, sinhrono sličnim nastojanjima na Zapadu (neodada, fluksus, *underground* film, hepening) ili Istoku (*underground* i disidentsko ponašanje). Neoavangarde su zato bile izrazito internacionalistički orijentisane u svom prevazilaženju „modernističkog vanvremenog univerzalizma” i „modernističke težnje za stvaralačkom neponovljivošću”.

Bogdanka i Dejan Poznanović su svoj kulturalni i umetnički angažman započeli na kraju socijalističkog realizma, u vremenu uspostavljanja socijalističkog modernizma. Kao sasvim mladi ljudi, na kraju akademskog školovanja, učestvovali su u osnivanju Tribine mladih u Novom Sadu 1954. godine. Njihova kulturalna i umetnička aktivnost započinje u uslovima novog modernizma. Oni su tada sreli i upoznali, na Tribini mladih, beogradske nadrealiste i aktuelne moderniste – pre svega Oskara Daviča, zatim, Marka Ristića, Dušana Matića i Radomira Konstantinovića. Kasnije se sreću sa Miroslavom Krležom. Prvi matine poezije na Tribini Mladih održan u Omladinskom domu 21. novembra 1954. Bio je posvećen Oskaru Daviču: *Oj Srbijo, buno među narodima*. Na matineu su učestvo-

107 Mirjana Veselinović, *Umetnost i izvan nje – Poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Matica Srpska, Novi Sad, 1991.

108 Gordana Đilas, Nedeljko Mamula (eds), *Tribina mladih 1954–1977 / Građa za monografiju Kulturnog centra Novog Sada*, Biblioteka Polja, Kulturni centar Novog Sada, Novi Sad, 2004.

109 Tomaž Brejc, Ješa Denegri, Željko Koščević, Irina Subotić, Itomaž Šalamun, Biljana Tomić (eds), *Galerija 212 '68, Galerija 212*, Beograd, 1968; *Prošireni mediji*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1974.

110 Biljana Tomić, Bojana Pejić, Ješa Denegri (eds), *Drangularijum*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1971.

vali Davičo, Vasko Popa i Borislav Mihajlović Mihiz. Davičo je održao predavanje „Danas o literaturi” (2. mart 1955), zatim, recital poezije *Borbo, mladosti večita* (6. novembar 1955) itd. Predstavljanje poezije Marka Ristića: *Nox microcosmica* održano je 19. januara 1958. Poezija Aleksandra Vuča *Ako se još jednom setim* je predstavljena 13. aprila 1958. Ristić, Vučo, Dušan Matić, Milan Dedinac, Gustav Krklec i Milo Milunović su govorili o Rastku Petroviću 13. maja 1958. godine. A, pesnička manifestacija *Odbrana našeg grada* je održana 20. maja 1958. Tada je čitana poezija Matića, Ristića, Pope, Daviča, Jovana Hristića, Vuča i Miodraga Pavlovića. Dejan Poznanović je priredio bibliografsko izdanje Ristićevog romana *Bez mere* (1962). Ristićevo delo¹¹¹ je objavljeno prvi put u Beogradu 1928. godine. Reč je o nadrealističkom fantastičkom romanu. Svi ovi primeri ukazuju na modernističku atmosferu u kojoj su se formirali Bogdanka i Dejan Poznanović.

Iz atmosfere visokog sofisticiranog postavangardnog modernizma nastaje njihov modernistički rad – a to znači Bogdankino apstraktno slikarstvo i Dejanovi prevodi s ruskog i slovenačkog modernizma (Kocjubinski, Majakovski, Kajetan Kovič, Dane Zajc, Ciril Zlobec, Venio Taufer). Obrt iz modernizma u neoavangardni rad i, zatim, nove umetničke prakse će usmeriti njihovo učešće na novosadskoj književnoj i umetničkoj sceni poznih šezdesetih godina. Ključnu ulogu će odigrati zajednička putovanja u Italiju i susret sa italijanskom neoavangardom – pre svega sa vizuelnom poezijom i umetnošću novih komunikacija. Bitnu ulogu imaju i kritičke informacije kojima se uspostavljaju komunikacione veze sa internacionalnom umetnošću. Bogdanka i Dejan su sreli, na primer, Hansa Rihtera tokom njegove izložbe *Hans Richter / Dada Zeichnungen 1918* održane u Rimu 1969.¹¹² Posebnu ulogu imaju Dejanovi prevodi slovenačke neoavangarde i autora okupljenih oko grupe OHO (Taras Kermauner, Tomaž Šalamun, I. G. Plamen, Franci Zago-ričnik, Marko Pogačnik). Tako da njihov zajednički eksperiment započinje posle 1968, a dobija oblike radikalnog ekspliciranja od 1970. godine.

Bila je bitna i izuzetna saradnja Dejana Poznanovića sa beogradskim neoavangardnim časopisom *Rok* koji je uređivao eksperimentalni prozni pisac Bora Ćosić. Dejan je za sve brojeve časopisa *Rok* (br.1 – 4-4a, 1969–1971) prevodio tekstove sa slovenačkog jezika,

111 Marko Ristić, *Bez mere*, Izdanje S. B. Cvijanović, Beograd, 1928.

112 Videti sa Rihterovim potpisom katalog izložbe: *Hans Richter/Dada Zeichnungen 1918*, Galleria IL SEGNO, Roma, 21. mart 1969.

pre svega, tekstove Grupe OHO. U broju 2 časopisa *Rok* objavljen je kratak tekst u kome je Dejan bio „junak” narativa o jednoj rimskoj večeri, odnosno, „svedok” jednog rimskog političkog, tehnološkog i religioznog spektakla:

Drugog marta uveče, Dejan Poznanović posmatra na Trgu svetog Petra u Rimu, rekonstrukciju jedne drevne hrišćanske legende, potpomognute sada sredstvima i tehnologijom US marinskih helikoptera. U određeni čas, za koji tempirana je užagrena katolička publika čitavo poslepodne, predsednik Nikson, posetivši papu Pavla VI, ulazi u glomaznu letilicu-skakavca, koja ga na način apsolutno voznesenski uznosi lenjirski vertikalno iznad Mike-landelovog kubeta, ka nebu. Ovu teističku gvožđuriju prate još četiri manja helikoptera napunjena kardinalima i ostalom papističkom poslugom, doprivljajući do kraja ovaj kvazi-rafaelski kolaž. Predsednik Nikson se, dakle, vaznosi onoliko dugo dokle vernici mogu pokrenuti svoje vratove, a potom, gubi se u nepoznatom pravcu, prekida predstavu, izlazi iz slike, ako tako može da se kaže.¹¹³

Dejan Poznanović se u tekstualnoj produkciji Bore Ćosića pojavio kao neka vrsta „svedoka” – osobe koja svedoči svojim prisustvom i živim rečima o događajima savremenog sveta (Niksonova poseta Rimu) ili o događajima savremene umetnosti (delovanje Grupe OHO):

Pokret OHO u prostoru mešane tehnike

Veoma dobro rade na rekonstrukciji, prefabrikaciji okoline. To naročito važi za Marka Pogačnika, koji u okviru svoje kranjske kuće izražava globalnu organizaciju stana-predmeta, living prostora-skulpture, trivijalnog volumena 'od umetničkog značaja'. Kako mi priča Dejan Poznanović, Marko ne samo što prefarbava drveće ispred kuće tonovima inače 'neprirodnim', već i čitav eneterijer podređuje osećanju uslovnosti, metafore i slobode. Tamo se može ugledati klavir 'za nožno sviranje', jedna kolaž statua sa položajem i pravima 'četvrtog člana porodice', sijaset gipsanih duplikata inače uobičaj-

113 „Vaznesenje”, *Rok* br. 2, Beograd, 1969, 75.

jenih 'predmeta od jugovinila', 'svilene bombone', sada takođe gipsane, čitav jedan instrumentarijum pogipsovanja i otežavanja inače lakih predmeta, umrtvljivanja inače 'živih' ili potrošenih pojedinosti, tako da Dejan pomišlja neće li i tek uneseno dete biti 'takođe od gipsa', itd.¹¹⁴

Dejan je u pisanju Bore Ćosića postao „živi svedok” koji na osnovu prisustva, saučesništva i razumevanja pripoveda o istinitosti nove umetnosti i savremene kulture. Dejan, pri tome, nije bio hroničar, kritičar ili arhivar umetnosti koji je ostavljao *trag* za nepoznate druge, već bio je „on” koji direktno i pravovremeno prisustvuje stvarnim i pravim događajima savremene umetnostima. On je, zatim, svedočio usmenom pričom koju je neko drugi mogao/trebao da zabeleži. Njegov govor je bio takođe iskustveni događaj. Dejan je gradio suštinski mit pozne modernosti o direktnom iskustvu i direktnom svedočenju o iskustvu nove umetnosti. On je koncept „individualnih mitologija” preneo u polje prisustvovanja, razumevanja i svedočenja govorom.

Akritička kritika¹¹⁵ je kritička platforma zasnovana na organizacijskom, dokumentarnom i impersonalnom prikazivanju informacija o umetničkim radovima tj. umetničkim praksama. Termin je uveo italijanski kritičar Germano Celant, da bi ukazao na zahteve koje siromašna i konceptualna umetnost postavljaju kritičaru 1970. godine. On je u preispitivanju statusa i funkcija savremene kritike pošao od teza Suzan Sontag da svaka subjektivna interpretacija umetnosti i umetničkog dela predstavlja nasilnički akt. Osnovni zadatak kritičara je dokumentovanje događaja iz sveta umetnosti, a ne analiziranje, interpretiranje i vrednovanje umetničkih dela. Kritičar, kao i umetnik, nije zaokupljen etičkim i estetičkim karakterom svoga objekta, nego vlastitim činjenjem i delovanjem u konkretnim umetničkim i društvenim uslovima. Traži se zajednički nastup kritike i umetnosti – kritičara i umetnika – budući da kritičari žele da sarađuju, a ne da budu predstavnici povlašćene interpretativne discipline van aktuelnog sveta umetnosti. Kritički rad dobija novu aktivnu dimenziju: umesto prosuđivanja ili utvrđivanja, kritičar postaje učesnik u artikulaciji novog pokreta ili koncepta umetničkog istraživanja i izražavanja. Kritika, međutim, ne postaje umetnost, nego se uspostavlja kao dokumentaristička i informacijska praksa kojom se indeksiraju i skupljaju podaci o radu umetnika ili pokreta. Kritika pod-

114 Bora Ćosić, *Mixed Media*, autorsko izdanje, Beograd, 1970, 103–104.

115 Germano Celant, „Za kritičku kritiku”, *Novine galerije Studentskog centra* br. 24, Zagreb, 1971, n. n.

stiče umetnost, izaziva njen govor, a odbacuje svoj. Kritikom se nudi dokumentarno i informacijsko delovanje koje omogućava direktno shvatanje umetničkog delovanja. Nova sredstva kritike su ne samo reč, nego i film, fotografija, knjiga, magnetofon, časopis, izložba. Čelant je 1970. godine u Đenovi osnovao *Informacijski dokumentacijski arhiv*, čiji je cilj bio promovisanje, praćenje i dokumentovanje konceptualne i siromašne umetnosti. U duhu akritičke kritike Čelant je realizovao više izložbi siromašne umetnosti: izložbu i knjigu posvećenu siromašnoj umetnosti (1969), retrospektivnu izložbu Pjera Manconija (Rim, 1971) i studiju posvećenu knjizi kao umetničkom delu (1971). U modalitetima akritičke kritike delovale su Lusi Lipard, Biljana Tomić, te Bogdanka i Dejan Poznanović krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina.

Dosledna primena prakse akritičke kritike je sprovedena u nizu kritičkih projekata koje je Bogdanka Poznanović samostalno ili u saradnji sa Dejanom Poznanovićem izvela u različitim časopisima i izdanjima. Reč je o dva ciklusa akritičkog rada „Informacije o vizuelnim umetnostima” i „Informacije ateljea DT 20 / b&d poznanović”. Reč je o ambivalentnoj kritičkoj i kustoskoj strategiji naseljavanja/zaposedanja informacijskih sredstava (časopisi: *Polja*, *Index*, *Uj Symposion*, *WOW*, *Student*, *Treći program Radio Beograda*, *Ekran*) i predočavanja informacija na direktan i transparentan način. Informacije se sakupljaju, zadržava se citatni neinterpretativni karakter informacije, prevode se, klasifikuju i na što jednostavniji način odnosom verbalnog teksta i vizuelne informacije prezentuju se. Objavljeno je oko šezdeset informacija u periodu 1969–1975.

Na primer, u časopisu *Polja* br. 140–141 su objavljene „Informacije o vizuelnim umetnostima”.¹¹⁶ Ovaj mikro-izveštaj o „stanju umetnosti” je započeo navodnom reči italijanskog kritičara Tomasa Trinija „Informacija o umetnosti dostigla je isti ritam kao novinska informacija. Da bi se pratila i saopštavala zbivanja u umetnosti, kratkotrajnoj, dematerijalizovanoj, konceptualnoj, ekološkoj itd. kritičar se mora pretvoriti u hroničara i izveštavati telefonom u nedostatku teleprintera. Upravo su stvaraoci koji nas izbacuju iz koloseka naših teoretisanja. Za izložbu kanadaskih konceptualista Brus MakLin mi šalje telegram iz Vankuvera koji nije ništa drugo do njegov kanal komunikacije... Marisa Merz mi je iz Krefelda, preko telefona opisala projekt sa kojim će učestvovati na bijenalu

116 Bogdanka Poznanović, „Informacije o vizuelnim umetnostima”, *Polja* nr. 140-141, Novi Sad, 1970. 42–44.

Gennaio 70 u Bolonji... Primeri se nastavljaju.”¹¹⁷ Zatim slede sasvim sažete informacije o nastupu Dufoa na VI bijenalu mladih u Parizu 1969. Zatim sledi informacija o izložbi „4 Artistes Italianes Plus Que Nature” sa ilustracijama Mario Cerolia, Janisa Kunelisa, Đina Marota, i Pina Paskalija. Dokumentuje se rad Klas Oldenburga i Kristoa, indeksira se izložba *Iritart* iz Milana, te rad Rubensa Gerhmena, Filipa Panseka, Rafaela Sota. Klaudija Ćintolija, Ričarda Longa, Rejneuda i Pjera Manconija itd.

U *Poljima* br. 142 objavljene su nove informacije¹¹⁸ o izložbama „Op Losse Schroeven” u Stejdlik muzeju u Amsterdamu i „Kad stavovi postanu forma” u Kunsthaleu u Bernu 1969. Pridodata je informacija o jugoslovenskoj novoj umetničkoj praksi, gde su imenovani protagonisti iz 1969–70: grupa OHO (Marko Pogačnik, Andraž i Tomaž Šalamun, Milenko Matanović, David Nez), grupa Penzioner Tihomir Simčić (Slobodan Dimitrijević i Goran Trbuljak), Boris Bućan, Dalibor Martinis, Dejan Jokanović, Janez Segolin, Sanja Iveković, Gorki Žuvela, Jagoda Kaloper, grupa KôD (Slobodan Tišma, Miroslav Mandić, Kiš Jovak Ferenc, Slavko Bogdanović, Mirko Radojičić i Janez Kocijančič). Vizuelne informacije su prezentovale radove Majkla Hejzera, Valtera de Marije, Ričarda Sere, Mikelandela Pistoleta, Algierija Boetija, Pjera Paola Kalcoralija, Beri Flenegana, Marinusa Bocema, Rajnera Rutenveka, Jana Dibitsa, Hans Hakea, Jozefa Bojsa, Zorke Saglove, Milenka Matanovića, Đino Dominicisa, Slobodana Dimitrijevića, Gorana Trbuljaka i grupe KôD.

U *Poljima* br. 143¹¹⁹ donete su informacije o „Festivalu snega”: „Februara ove godine, na prvenstvu sveta u skijanju, na Visokim Tatrarna (ČSSR), realizovana je neobična likovna akcija – festival snega, prva manifestacija vizuelne interpretacije. Na festivalu su interpretirana dela niza svetskih umetnika.” Vizuelno su prezentovane ilustracije projekata Miloša Urbaseka koji je interpretirao Leonarda da Vinčija i Niki de Sant Fel i Aleksa Mlinarčika dela Miloša Urbaseka i Klasa Oldenburga.

Prezentacija informacija pod nazivom „Atelje DT 20 / b & d poznanović Novi Sad Informiše” objavljena je, na primer, u beogradskom *Studentu*¹²⁰. Objavljen je esej „Techne”

117 Bogdanka Poznanović, „Informacije o vizuelnim umetnostima”, *Polja* nr. 140–141, Novi Sad, 1970. 42.

118 Bogdanka Poznanović, „Informacije o vizuelnim umetnostima”, *Polja* nr. 142, Novi Sad, 1970. 34–36.

119 Bogdanka Poznanović, „Informacije o vizuelnim umetnostima”, *Polja* nr. 143, Novi Sad, 1970, 40.

120 „Atelje DT 20 / b & d poznanović Novi Sad Informiše”, *Student* br. 21–22 god. XXXV, Beograd, 1971, 10.

Euđenija Mićinia, spis Tomaža Šalamuna o liniji , hronologiju delovanja *Centro operativo Sineron* iz Brešje, omaž Karelui Tajgeu i informaciji o nastupu Pola Pinjona na Tribini mladih u Novom Sadu 16. novembra 1971.

Bogdanka Poznanović je svoj poetički stav prema novim umetničkim praksama sasvim precizno iznela u polemičkom tekstu pisanom povodom Venecijanskog bijenala 1976. godine. Izvodeći kritiku jugoslovenskog paviljona, ona je u odnosu na temu bijenala „Ambijent – Participacija – kulturne strukture” izložila svoje programsko viđenje nove umetničke prakse: „Pod radnim naslovom AMBIJENT – PARTICIPACIJA – KULTURNE STRUKTURE ovogodišnji bijenale je, uključivši savremene medije, proširio granice i prostore, afirmišući društvenu angažovanost, istraživačku aktivnost, kolektivne projekte. Ovakve tendencije u stvaralaštvu postoje i u našoj sredini, o čemu svedoči vizuelno-tekstualni materijal jugoslovenskih autora objavljen još 1974. godine u sedmom broju milanskog časopisa za intervencije i analize ambijenata *Progettare INPIU*¹²¹, u redakciji Uga La Pietre, koji je zajedno s drugim štampanim dokumentima i publikacijama izložen u italijanskom paviljonu. Inovacijske tendencije koje su po mom mišljenju primarne, većina naših izveštača i kritičara nije zapazila, verovatno zbog nostalgичnog i uzaludnog traženja reprezentativnih, takozvanih „večnih vrednosti” u oblicima tradicionalnih medija. Njihovi tekstovi otkrivaju da mnogi jugoslovenski kritičari nisu pratili ili nisu shvatili velike međunarodne smotre umetnosti kao što su DOKUMENTA u Kaselu, KONTEMPORANEA u Rimu, Bijenale mladih u Parizu, PROJEKAT 74 u Kelnu, na kojima je već prezentovan široki spektar ovovremenog stvaralaštva, u kojem je sve naglašenija interdisciplinarnost, multimedijalnost, preispitivanje same suštine umetnosti, integracija oblika i prostora u novim tehnološkim uslovima, podsticanje kreativnosti participacijom nespécializovanih učesnika u kolektivnim projektima, interpersonalna saradnja stvaralaca na interdisciplinarnom planu, bez posredne uloge kritičara i često nametnutih selektora.”¹²² Bogdanka je u ovoj odlučnoj polemičkoj raspravi jugoslovenske umetnosti i javnog mnjenja o umetnosti istakla osnovne principe svog rada:

121 *Progettare INPIU / Per Un Comportamento Creativo Nei Processi di Rappresentazione Dell'Ambiente – Documentie e Ricerche* Qanno 1 N. 7, Milano, Novembre-Dicembre, 1974.

122 Bogdanka Poznanović, „Povodom Bijenala 76”, *Misao* br. 40, 19. oktobar 1976, 8.

- emancipacija: artikulacija savremenog umetničkog rada na globalnom planu komunikacije, razmene i saradnje u novoj umetnosti i novoj kulturi
- savremenost: kontekstualizacija i rekontekstualizacije savremenog sveta i savremenog života u umetnosti, koja je u toku
- interdisciplinarnost: uspostavljanje postmedijskih umetničkih praksi koje nisu vođene modernističkom imanencijom estetskog fundiranja medija zatvorenih umetničkih disciplina, kao što su slikarstvo, skulptura i grafika, već su uspostavljene kao nomadsko ili integrativno povezivanje različitih umetničkih i kulturalnih medija (multimedijalnost) i disciplina (multi i transdisciplinarnost) u otvoreno i hibridno polje istraživanja i intervenisanja
- umetnost kao istraživanje: preispitivanje karaktera – „suštine” – umetnosti, ali i odnosa umetnosti i kulture, odnosno, kulture i svakodnevice, odnosno, kulture, umetnosti i novih tehnologija
- kreativnost: podsticanje i iniciranje aktivnih i saučesničkih odnosa umetnika i ljudi spremnih na otkrivanje i preispitivanje sopstvenog života, odnosa sa drugima i „savremenom ljudskošću”.

Ovim i sličnim pretpostavkama je skicirano polje eksperimentalne umetnosti kao otvorene umetničke prakse koja nema stabilnih i kanonski zamrznutih vrednosti, idealiteta i protokola stvaralačkog rada. Zato je njen rad istovremeno bio zasnovan kao umetničko stvaralaštvo i kao aktivistička postpedagoška intervencija u pokretanju, izvođenju i iskušavanju novog kao bitno savremenog.

Savremeno nije zadato – nije tačka ka kojoj se ide. Savremeno je amorfna, višeznačna i hibridna zatečenost u kojoj se treba reartikulisati u postajanju subjektom. Taj zahtev je složen i zasnovan je kod Bogdanke i Dejana na razmeni, saučesništvu i dijalogu sa drugima. Dijalog je pre svega propitivanje – konceptualno pretraživanje zatečenog i potencijalnog. U tom kontekstu je nastao i jedan od skeptičkih *steitmenta*, zasnovan na postavljanju pitanja/iskaza/tvrđenja sa znakom pitanja:

UMETNOST JE ŽELJA ?
 UMETNOST JE ZADOVOLJSTVO ?
 UMETNOST JE SUBLIMACIJA ?

UMETNOST JE NEUROZA?
UMETNOST JE SEKSUALNOST?
UMETNOST JE ILUZIJA?
UMETNOST JE REFLEKSIJA?
UMETNOST JE SAZNANJE?
UMETNOST JE KONCEPT?
UMETNOST JE EKSPRESIJA?
UMETNOST JE MEDITACIJA?
UMETNOST JE PROIZVODNJA?
UMETNOST JE IDEOLOGIJA?
UMETNOST JE POLITIKA?
UMETNOST JE SISTEM ZNAKOVA?
UMETNOST JE SPECIFIČAN JEZIK?
UMETNOST JE KOMERCIJALNI PROIZVOD?
UMETNOST JE MISTIFIKACIJA?
UMETNOST JE SIMBOLIČKI JEZIK?
UMETNOST JE SISTEM KOMUNIKACIJE?
UMETNOST JE SENZIBILNA PERCEPCIJA?
UMETNOST JE PRIVIĐENJE?
UMETNOST JE SIMPTOM?¹²³

Reč je o sasvim skeptičkom iskazu koji vodi od suočenja sa mnogostrukošću umetnosti u polje interdisciplinarnosti i hibridnosti. Ona je postavila pluralno polje mogućnosti. U poslednjim decenijama dvadesetog veka dolazi do sve veće fragmentacije i izvođenja pluralnog multiplikovanja pojava, pravaca i tendencije koje vode od umetnosti ka kulturi, a to znači do njihove identifikacije sa otvorenom, i u stalnim promenama pretpostavljenom praksom autora/umetnika, koji na lokalnom i globalnom planu ima svoju indeksuatomizovanu poziciju unutar mape jastava. Mnogostruke i bezbrojne indeksne-atomizovane pozicije umetnika na Zapadu se više ne mogu opisivati, tumačiti ili interpretirati epistemološkim modelima stila, pravca, pojave ili tendencije, već se moraju – Bogdanka i Dejan Poznanović su na tome permanentno radili – mapirati i u mapama dovesti u složene odnose sa drugim jastvima umetnosti i kulture. Komunikacija je bio njen i nji-

123 Bogdanka Poznanović, rukopis, Palazzo Dei Diamanti, Sala Polivalente, Ferara, 1975.

hov osnovni „mediji” koji je omogućavao da se istraže sasvim različiti grafički, verbalni, fotografski, filmski, akcioni ili video modusi umetničkog istraživanja, delanja i ponašanja. Bogdanka je iz svog postslikarskog rada razvila postmedijske produkcije i njihovu radikalno nomadsku upotrebu. Bogdanka je nomadski komunikacijski intersubjektivni umetnički rad označila sintagmom *CONTACT ART*.



Bogdanka Poznanović nije pošla ka eksperimentalnoj vizuelnoj poeziji iz praksi pesništva, već iz namere da polje eksperimentalnog rada proširi i otvori ka različitim umetničkim praksama – pa i pesničkim praksama – u vremenu medijskog i informacijskog rada. Njena eksperimentalna vizuelna i akciona poezija zasnovana je na projektima, istraživanjima i inovacijama koji je vodio preko i izvan lirskog jezika. Vizuelna poezija je oblik eksperimentalnog neoavangardnog umetničkog izražavanja. Nastala je ranih šezdesetih godina. U vizuelnoj poeziji se intertekstualno i interslikovno povezuju književnost i likovne umetnosti sa postupcima stvaranja, izvođenja i recepcije vizuelne kulture. U vizuelnoj poeziji diskurzivni ili verbalni aspekti prirodnih jezika prisutni su minimalno ili su potpuno odstranjeni. Poetska značenja vizuelne pesme nastaju iz njenog vizuelnog poretka, a ne iz odnosa vizuelnog zapisa reči i njihovih semantičkih vrednosti. Vizuelna poezija je oblik destrukcije utilitarnog prirodnog jezika, budući da tipografske oblike tekstualnog zapisa destruiira ili ih transformiše u vizuelnu strukturu (geštalt), ili u vizuelni tekst čija značenja proizlaze iz odnosa vizuelnih znakova (na primer, rad *Nevidljiva komunikacija – dah*, 1974). Vizuelna poezija povezana je s teorijom informacija, semiotikom i semiologijom, odnosno s teorijama koje opisuju i objašnjavaju šire sisteme komunikacije i izražavanja od utilitarnih sistema prirodnih lingvističkih jezika.

Bogdanka je tragala za medijima izvođenja i prezentovanja, odnosno, kontekstualizacijama i dekontekstualizacijama poezije kao komunikacijske prakse. Blisko italijanskim

vizuelnim pesnicima, nju su zanimali vizuelni ili bihevioralni označitelji pesništva, a ne verbalna značenja poezije. Projekt poetskog eksperimenta je, zato, postavljen kao plan i program istraživanja pravila realizacije, pojavnosti, funkcionisanja i prezentacije umetničkog hibridnog vizuelno verbalnog ili znakovnog rada. Projekt kao zamisao *rada u poeziji* prethodi realizaciji pesničkog dela i osigurava mu konceptualni, metodološki, značenjski i vrednosni kontekst unutar komunikacijske prakse. Istraživanjem se nazivaju postupci pesničkog i umetničkog rada čiji rezultat nije stvaranje završenog pesničkog dela (pesme), značenja ili estetskog učinka nego saznanje ili aktivističke prirode poezije kao moderne umetnosti. Smisao istraživanja u poeziji otkriva se u saznanje koja proizlazi iz konstitucije, prezentacije, funkcije i kontekstualizacije pojedinačnog otvorenog dela. Konceptom istraživanja – u slučaju rada Bogdanke Poznanović – uvode se u poeziju postupci istraživanja svojstveni za studije vizuelne kulture. Rezultat istraživanja je inovacija koja pesnikinji/umetnici omogućava proširivanje, transformisanje i pronalaženje novih postupaka, materijala i medija realizacije pesničkog kao umetničkog rada.

Bogdankini postupci su sasvim bliski konceptima za koje se zalagao, na primer, italijanski dizajner i promoter novih medija Bruno Munari. Munari je u spisu „Kako stimulisati kreativnost u vizuelnim komunikacijama” zapisao: „Umetnička kreativnost kao sredstvo vizuelne komunikacije između individua može biti stimulisana tako da se svakoj individui dozvoli da eksperimentiše na bilo kom sredstvu vizuelne komunikacije i da im upozna tehnike.”¹²⁴ Eksperiment u umetnosti i poeziji vode ka specifičnom situacionističkom provociranju kreativnosti i kreativnog aktivizma. Delovati na druge i prepustiti se delovanju drugih. Reč je o informacijskom situacionizmu.

Bogdanka je izlagala na brojnim izložbama vizuelne poezije – učestvujući u stvaranju internacionalnih mreža vizuelnih pesnika i mailartista. Mogu se spomenuti samo neke od izložbi: *Lotta Poetica 9* (1972), *Contemporanea* (Villa Borghese, Roma, 1973), *Poética Visuais* (Museu de Arte Contemporanea Da Universidade de Sao Paulo, 1977), *Poesia e prosa delle avantguardie 1971-1975* (Museo di castelvechio, Comune di Verona, 1978), itd. Takođe je bila zastupljena u nizu antologija eksperimentalne vizuelne poezije: *Antologija : konkretna, vizuelna i signalistička poezija* (Delo br. 3, Beograd, 1975), *West East*

124 Bruno Munari, „Kako stimulisati kreativnost u vizuelnim komunikacijama”, prevod sa italijanskog: Bogdanka Poznanović, tekst kucan pisačom mašinom, 1974.

– *Avant*garden*Party* (1978), *Yugoslavie et Catalans, Doc(k)s* no. 12 Torino 1978), *Itinerari per una alfabetizzazione / rassegna di poesia visuale scrittura / poesia sonora* (Ferrara, 1979), *Poštanska umetnost / Poštanska poezija* (Delo br. 3, Beograd, 1980) itd.

Projekti kao što su *Cubes-Rivers* (11. novembar 1971), *Ars aquatilis* (1972) i *Signalne vatre – cinepiroarte* (1974) nastali su proširenjem zamisli eksperimentalne vizuelne poezije u ludističke i interventne akcije u prostoru i vremenu sa odnošenjem bihevioralnih ili predmetnih situacija sa verbalnim porukama. Reč je vizuelno-verbalnim performansima ili instalacijama.

Jedan od najsloženijih komunikacijskih projekata je *Feedback letter-box, informacija-od-luka-akcija* realizovan tokom 1973. i 1974. godine. Reč je o komunikaciji, najčešće, poštanskoj između umetnika. Ta komunikacija je klasifikovana i sabrana te prezentovana kao umetničko delo. Na ovom projektu je učestvovalo trideset i pet umetnika iz različitih zemalja: Tom J. Grams, Janoš Urban, Johan Gerc, Klaus Groh, Franko Vakari, Mikele Perfeti, Predrag Šidānin, Paul Neagu, Laslo Beke, Zdislav Sosnovski, J. H. Kocman, Rihard Kriše, Herman Damen, Robin Klasnik, Nuša & Srečo Dragan, Klemente Padin, Jiži Valoh, Franci Zagoričnik, Euđenio Micini, Vilijam Luis Sorensen, Balint Sombati, Andžej Lahovic, J. O. Malander, Hort Tres, Jaroslav Kozlovski, Šohaširo Takahaši, Sarenco, Edoardo-Antonio Vigo, Vilabi Šarp, Miroljub Todorović, Gergelj Urkom, Andrej Tišma i Natalija LL. U ovom složenom projektu su povezane procedure eksperimentalne vizuelne poezije, eksperimentalne komunikacijske umetnosti i mail arta. Koncept i medij komunikacije postao je novi metamedij prezentovanja intersubjektivnih odnosa između internacionalnih umetnika. Bogdanka je u tekstu „*Feedback* poštansko sanduče”¹²⁵ definisala svoje mail strategije: „... Praksa mail arta prevladava često depresivnu izolaciju stvaralaca uslovljenu manipulativno-komercijalnim odnosima na relaciji umetnik – društvene strukture. U ovom interakcionom procesu permanentno kruže poruke koje se realizuju najrazličitijim nepretencioznim tehnikama, pa se kreativna aktivnost iskazuje u jednom od najdemokratskijih vidova. Poštanske regule, format, težina, marke, adrese, žigovi, datumi, pismonoše, uključeni su u komunikacioni proces i strukturu pošiljke, te i oni imaju značajnu funkciju. ...Dinamičnost, procesualnost i fleksibilnost bitne su oznake

¹²⁵ Bogdanka Poznanović, „*Feedback* poštansko sanduče”, iz „*Poštanska umetnost / poštanska poezija: Mail Art / mail Poetry*” (temat), *Delo* br. 2, beograd, 1980, 44–45.

ove vrste delatnosti, koja egzistira u planetarnom prostoru i doprinosi modifikaciji savremenih socio-kulturnih struktura”.

Umetnički rad Bogdanke Poznanović pripada novim umetničkim praksama¹²⁶, a to znači onom opsegu rada koji se identifikuje interdisciplinarno od procesualne i komunikacijske umetnosti preko performansa i umetnosti novih medija do konceptualne umetnosti. Njen rad nije bio blizak analitičkim linijama konceptualne umetnosti kakvu su pojedinim periodima svog delovanja praktikovali članovi novosadskih grupa KôD i (E)¹²⁷, već pre urbanom i semiotičkom tj. informacijskom istraživanju granica umetnosti i života – blisko pojedinim članovima novosadsko subotičke grupe *Bosch + Bosch*¹²⁸. Balint Sombati je, na primer, razvio semiološka istraživanja pokazujući kako se rekonstruišu mehanizmi proizvodnje, razmene i potrošnje značenja, smisla i vrednosti, odnosno moći i identifikacije u konkretnoj svakodnevnoj kulturi: „Za mene kreativnost nije povezana sa produkcijom, stvaranjem materijalnih objekata, već kao Enco Mari, trudim se da postavim modele novih lingvističkih sistema, ili mnogo preciznije, da detektujem već postojeće ali nedovoljno poznate lingvističke forme.”¹²⁹ U kontekstu rada Bogdanke Poznanović kreativnost je povezana sa detekcijama komunikacijskih tj. perceptivnih, jezičkih i bihevioralnih modela u svakodnevnom životu i njihovim izvođenjima u izuzetnim simptomskim intersubjektivnim i interaktivnim situacijama umetnosti.

Bogdankini radovi su postavljeni kao propozicioni projekti, a to znači zamisli, planovi i nacrti potencijalnih realizacija intersubjektivnih odnosa. Rezultat je bio dvostruko izvođen kao događaj ili akcija intersubjektivne situacije i kao specifikacija/dokumentacija izvedenog događaja. Propozicioni projekt, izvedeni događaj i specifikovana dokumentacija su bili tri modela prezentovanja njenih ideja o komunikaciji u sistemu umetnosti.

Njena prva akcija *Srce – predmet* je izvedena na ulicama Novog Sada u 15 časova 20.

126 Bálint Szombathy, „Umetnost Bogdanke Poznanović između 1970. i 1977. godine”, *Umetnost* br. 63-64, Beograd, 1979, 59-60, i Mirko Radojičić, „Umetnički rad van grupa u Novom Sadu”, iz Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 45-47..

127 Miško Šuvaković (ed), *Retrospektiva: Grupa KôD*, (E) i (E) KôD, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995.

128 Balint Szombathy (ed), *Bosch+Bosch*. Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 1980.

129 Balint Szombathy, „Značajniji momenti u radu grupe Bosch+Bosch”, iz Marijan Susovski (ed), *Nova umjetnička praksa 1966-1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 49.

septembra 1970. Trajala je u Salonu Tribine mladih do 29. septembra 1970. Umetnica je označila akciju kao rad na „vizuelnoj komunikaciji”.¹³⁰ Predmet u obliku simbola srca visine 2 metra i debljine 20cm je izveden u stiroporu prekriven je crvenom tkaninom. U predmetu je bio ugrađen metronom koji je otkucavao u ritmu od 76 pulseva u minuti. Projekt su snimili Dara Zličić i Laslo Dorman. Predmet „srce” nošen je od starog novosadskog mosta do Tribine mladih na Katoličkoj porti. U akciji su učestvovalе kao akteri koji su nosili srce-predmet: Nataša Pankov, Nada Atanacković, Anđelko Maletić i Nikola Stojanović. Obrazovana je neka vrsta povorke koja nosi i prati stiroporsko srce. Srce se pronosi gradom i akcija nošenja srca inicira karnevalsku atmosferu. Ludistički elementi i očekivanja su deo projekta. Normalnost ponašanja ljudi u gradu u 15 časova – tj. u vremenu kada se ljudi vraćaju sa posla – se remeti, oneobičava i čini izuzetnom. U gradu se odigrava neizvesna igra sa simbolom srca (život, ljubav, puls) koji akcijom postaje urbani znak za oneobičenu svakodnevicu i svakodnevnu međuljudsku komunikaciju. Umetnica je, s druge strane, istraživala i odnos umetničkog objekta (srca) u urbanom i galerijskom prostoru. Srce je iz grada doneseno u zatvoreni i intimni prostor galerije, gde je obešeno o plafon iznad belog pravougaonog platna na podu. Istraživani su komunikacijski uslovi recepcije umetničkog objekta u gradskom ambijentu i galerijskom idealizovanom prostoru. Uobičajeno pasivna publika posmatrača umetničkog dela je preobražena u saučesnike umetničkog akcionog projekta.

Slavko Matković, član grupe *Bosch + Bosch*, u svojoj knjizi *Fotobiografija* objavio je kratku pesmu/tekst posvećen akciji Bogdanke Poznanović:

U KOSTIMIRANOM I ZANESENOM
UMETNIČKOM NEREDU
ONA ISEČE SRCE OD STIROPORA
VISOKO DVA METRA
PRELIJE GA CRVENOM NAJLON FOLIJOM
I PROŠETA SE S NJIME ULICAMA GRADA
NA ULAZU TRIBINE MLADIH
STANE DA SE ODMORI
ZATO ŠTO

130 Bogdanka Poznanović, „Akcija Srce-predmet”, *Problemi* št. 95–96, Ljubljana, 1970, n. n.

MNOGO GODINA KASNIJE
VIDIM JOJ NA PEČATU
TO ISTO SRCE
NA PEČATU JOŠ STOJI
IME I PREZIME
I ADRESA STANA¹³¹

To pokazuje složenu intersubjektivnu situaciju vojvođanske neoavangarde,¹³² gde su postojala prožimanja, suodnošenja i premeštanja značenja i poruka između umetnika. Jedno delo je postajalo objekt dela drugog umetnika i taj lanac je gradio nekakvu diskurzivnu i saučesničku auru oko akcija, situacija i događaja.

Sledeći akcija je *La consumazione dei complementari* (Konzumiranje komplementara) izvedena na Tribini mladih od 19 do 19. 30 časova 22. decembra 1971. godine. Akcija je zasnovana na konzumiranju hrane poslužene u galeriji. Reč je o elementarnoj situaciji izlaganja, ponude i prhvatanja te uzimanja hrane. Bogdanka je istraživala uslove ponašanja u specifičnoj situaciji „jedenja voća”. U galeriji su bili na stočićima/postamentima postavljeni plodovi (jabuke, banane, pomorandže). Publika je uzimala voćke i jela ih. Primarno je reč o umetničkoj akciji, koja se može imenovati kao „eat art”. Ali, umetnicu nije zanimalo samo sam čin jedenja već složeniji nivo iniciranja „jedenja” kao umetničkog bihevioralnog i intersubjektivnog događaja. Reč je o načinima reagovanja publike na neočekivanu galerijsku situaciju, na odnos prema voću/hrani itd.

Akcija *Computer tape & body* je izvedena na Tribini mladih u Novom Sadu 22. avgusta 1973. godine. Projekt je ponovljen na izložbi CAYC u Buenos Ajresu 1973. i na izložbi Contemporanea u Rimu 1974. U akciji je učestvovalo deset saučesnika/aktera. Umetnica je na zid galerije svetlosno projektovala uzorke kompjuterskih traka. Kompjuterske trake, koje su bile deo kompjuterske opreme, preuzete su kao neke vrste redimejda i izložene projekcijski na zidu. Svaki od učesnika je smeštan u projekciono polje i preko njegovog tela je *padala* projektovana slika. Bila je reč o ritualizaciji ljudskog ponašanja u

131 Slavko Matković, „Ličnost broj tri”, iz *Fotobiografija*, Matica srpska, Novi Sad, 1985, 43.

132 Dragomir Ugren (ed), *Centralno evropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. ... Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002.

tehnološkom/kompjuterskom vremenu. Izveden je paradoksalni odnos tela prekrivenog sa tehno-slikom što je značilo i dehumanizaciju tela i pronalaženje novog identiteta za telo u kompjuterskom vremenu. Humanizacija i dehumanizacija, odnosno, tehnologizacija i detehnologizacija su istovremeno bili znaci za situaciju modernog čoveka.

Projekt *Conceptus respiratio* je audio rad iz 1975. godine. Na magnetofonsku traku je nasnimljeno disanje različitih ljudi u jednakim vremenskim intervalima od 2 minuta i 45 sekundi. Sličan je rad *Komunikacija pulsa i impulsa* iz 1977. Beležena su dva komplementarna indeksiranja ljudskog tela/života. Fotografisano je opipavanje pulsa ruke i snimana je fotografija impulsa oka. Ovim delima je indeksiran i mapiran, odnosno, dokumentovan ljudski dispozitiv: specifični bio-trag individuuama. *Telesna politika* je indeksirana, mapirana i prezentovana kao trag ljudskog ponašanja i, posredno, egzistencije. Ukazivalo se kako život može biti dokumentovana, kako se o njemu može svedočiti, mada ne može biti pokazan pogledu.¹³³ Bogdanka Poznanović je ušla u istraživanje životnih situacija, odnosa, intersubjektivnih konstrukcija i njihovih efekata, tragova individualnih ili kolektivnih identiteta. Time je, neočekivano, anticipirala brojne strategije i taktike umetničkog istraživanja koje će postati bitne na prelazu dvadesetog u dvadeset i prvi vek.

Projekt *Umetnost – interpersonalne komunikacije* (1974–1977) je razrađen kao niz fotografskih dokumenata susreta i komunikacijske razmene sa različitim ljudima iz sveta umetnosti. Oblici ljudskog ponašanja, kao zastupnici oblika života, su postali objekt istraživanja i fotografskog indeksiranja. Bogdanka je projekt zamislila kao izvođenje mikro performansa tj. izvođenja ličnih susreta sa različitim umetnicima u širokom dijapazonu od slučajnih do režiranih poziranja. Fotografisala se sa Luidi Ontanijem u Beogradu 1974, sa Luc Bekerom u Kelnu 1974, sa Horhe Glusbergom u Ferari 1975, sa Euđenijom Mićinijem u Firenci 1977, sa Dejanom Poznanovićem i Klausom Grohom u Veneciji 1977, sa Markom Pogačnikom u Beogradu 1977, sa Johanom Gercom u Beogradu 1979. itd.

Bogdanka Poznanović je svoje video eksperimente povezala sa istraživanjem elektronske video slike i njenih novo-estetskih i komunikacijsko-estetskih učinaka na gledaoce. Njen pristup videu bio je blizak istraživanjima video umetnosti, kao komunikacijske krea-

133 Boris Groys, „Umjetnost u doba biopolitike – od umjetničkog djela k umjetničkoj dokumentaciji”, iz *Učiniti stvari vidljivim – strategije suvremene umjetnosti*. Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, 2006, 16.

tivne prakse razvijan u istraživanjima Nuše i Sreće Dragana. Bogdanka je u video mediju izvela radove: *Expansion of Light* (5 minuta, 1980), *Pulseimpulse – electronic environment* (5 minuta, 1980), *Onoric ring* (3 minuta, 1980), *Vita Lattea* (Sony U-Matic KCA 20, 3 minuta, 1980), a snimila je i video-performans Katalin Ladik, *Poemim* (1980). Postoji jedan dokumentarno-kolažni film kojim je prezentovala na demonstrativan način svoju video poetiku, kao i dokumentacija svog i studentskih radova sa Akademije umetnosti u Novom Sadu iz 1982.

Bogdankina interesovanja za video umetnost su razvijana i u smeru nove istraživačke umetničke pedagogije, koju je uvela i uspostavila u Vizuelnom studiju Akademije umetnosti u Novom Sadu od kasnih sedamdesetih godina i početkom osamdesetih godina. Bogdankino delovanje na Akademiji umetnosti bilo je pionirsko uvođenje novih medija na jednu jugoslovensku likovnu Akademiju. Bila je u stalnoj aktivističko emancipatorskoj borbi za novo sa studentima suprotstavljajući se konzervativnim profesorima. Neumorno je radila na stvaranju atmosfere i auratske situacije u kojoj se nova umetnička praksa mogla doživeti kao deo savremenog umetničkog obrazovanja.

Za njen rad je bitan pojam postpedagogije. Pojam „postpedagogija” je izveo američki teoretičar književnosti i medija Gregori Ulmer u vezi sa koncepcijama „scene pisanja” Žaka Deride, a primenio ga je na sasvim različite „autore” kao što se u psihoanalitičar Žak Lakan, skulptor i *performance* umetnik Jozef Bojs, filmski reditelj Sergej Ejzenštejn i teatarski reditelj Antoanen Arto. Za Ulmera postpedagogija (*post/e/-pedagogy*) ukazuje na dekonstrukciju konvencionalne umetničke i medijske pedagogije ka inovativnom, eksperimentalnom i aktivističkom radu do uspostavljanja pedagogije u eri elektronskih medija.¹³⁴

Za Bogdanku Poznanović postpedagogija na umetničkoj akademiji je označavala emancipatorske interdisciplinarne pristupe istraživanju novih medija, pre svega, video tehnologije. Postpedagogija je označila promenu odnosa profesora i studenata umetnosti. Značila je okret od profesora, koji podučava studente o tehnikama i tradicijama umetničkog stvaranja, u profesora koji stvara kreativnu istraživačku situaciju, koja je otvorena za učešće studenata u umetničkom istraživanju. Poduku je zamenila praksa istraživanja. U procesu umetničkog istraživanja odnos profesora i studenata je timski i saučesnički.

134 Gregory L. Ulmer, *Applied Grammatology – Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Bojs*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1985.

Bogdanka Poznanović,
Dejan Poznanović,
Nuša Dragan,
Srerčo Dragan,
Talkie-Walkie
Communication,
Ljubljana, 18. januar 1974.



Oni su zajednički radili na postavljenim istraživačkim problemima. Bogdanka je u jednom intervjuu objasnila svoj pedagoški rad u Vizuelnom studiju sledećim rečima: „U ovakvom radu studenti imaju mogućnost da prošire svoje senzibilitete i medijsku svest i da realizuju ideje, odnosno, projekte u širokom dijapazonu načina: od manualnog rada do stvaranja slike brzinom svetlosti. ...I zaista, ovo jeste jedan drugačiji način mišljenja od onoga na koji se studenti upućuju u tradicionalnom radu. Ovde student mora da više istražuje u sebi i svetu oko sebe, a normalno, kada su u pitanju veliki zahtevi ima i otpora. Bilo bi vrlo korisno, kada bi se pored dosadašnjih smerova (slikarstvo, vajarstvo, grafika) otvorilo i usmerenje za intermedijalne komunikacij, ¹³⁵ gde bi se pripremali stručnjaci za rad u području optičke kulture prevashodno. ...Zadane estetičke orijentacije nema, jer bi to bilo pogrešno. Nećemo mi da stvaramo estetičku školu. Mi u radu podrazumevamo tokove umetnosti XX veka i to baš one tendencije koje su ostajale na margini, izvan oficijelnih tokova. Međutim, pre svega, mi negujemo osobeni izraz svakog pojedinačno težeći da idemo što dalje u procesima. Od gramatike audio-vizuelnog jezika do vrlo složenih projektovanja ambijenata, inetrvencije u urbanom prostoru, performans, multi-vision itd. “¹³⁶

135 Ovaj smer postoji danas na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

136 H. Pašović, „U Vizuelnom studiju novosadske akademije umetnosti: elektroni sa Tvrđave odoše u Pariz”, *Glas omladine* br. 295, Novi Sad, 1982, 14.

7

La Guerre : Bauhaus kao poslednje pribežište

Dva su Bauhauza. Bauhaus Gropijusa, Mejera i van der Roa i Bauhaus Balinta Sombattija. Trebalo bi pronaći uporednu liniju odnosa.

Bauhaus (1919–1933)

Joakim: Juče je Kandinski govorio o čistim apstraktnim suštinama.

Ema: Mene zanimaju najskromnije forme.

Franc: Ma ne – preciznost i varijabilnost.

Teodor: Sinteza tenzija u prostoru između predmeta.

Mari: Ne tenzija, već forma društvenog.

Joakim: Misliš na funkcije predmeta.

Ema: Biću istovremeno tiha i glasna.

Franc: Postaviti invarijantu sa odstupanjima.

Teodor: Krug je sinteza najvećih suprotnosti.

Mari: Govorim o revoluciji i ulozi arhitekture u promeni oblika života.

Joakim: Ljudsko oblikovanje.

Ema: Žensko oblikovanje.

Franc: Čvrstina oblika.

Teodor: Izmicanje podupirača.

Mari: Oblici se funkcijama sprovode do same *biti* zahteva za promenom sveta.

Joakim: Da li je moguće menjati svet izvan apsoluta?

Balintova soba (1972)

Gost 1: Telegram i telefon razaraju kosmos.

Gost 2: Ali, za Balinta su sva sredstva dostupna, bez obzira na kosmos.

Gost 1: Ako prekidamo sa kosmosom, tada se odričemo svetkovine!

Gost 2: Pa da, želja a ne svetkovina.

Gost 1: Da bi se *ispitivanje* započelo nužno je uvesti paradigmatički primerak (*simptom*) na osnovu koga će se ono izvesti.

Gost 2: Naš dragi Balint, nikada nije govorio o čistim apstraktnim suštinama, pa čak ni o funkcijama.

Gost 1: Skačeš sa Kandinskog na Hanesa Mejera!?

Gost 2: Naravno. Balint je odbacio formalističku analizu i sintezu.

Gost 1: Išao je do kraja u nekim stvarima.

Gost 2: Na primer, sa Bauhausom.

Gost 1: Misliš?

Gost 2: Kao da telo zauzima drugi pravac u odnosu na jezik.

Gost 1: Da gest ispražnjen utopije.

Gost 2: Reč je o prilagođavanju.

Joakim: Bauhaus zgrada je idealitet.

Ema: Ne ona je izraz Mejerove žudnje za funkcijom.

Franc: Konstrukcija naspram kompozicije.

Teodor: Da, tome su svi oni podučavali, čak i Vasilije.

Mari: To je trebala da bude nadgradnja same prirode rada.

Joakim: Modernizacija izvođenja oblik?

Ema: To je nemački problem!

Franc: Ne, top je evropski problem, možda i mađarski ili hrvatski ili češki?

Teodor: Opet se vraćamo na tenzije – ovog puta u prirodi rada, koji je nešto neprirodno.

Mari: Vidiš, morali smo napustiti teozofiju. Umesto teozofije marksizam.

Joakim: Kriza kapitalizma, raspad ekonomije – nacisti kao opasnost, da li?

Ema: Arhitektura je izlaz. Postavka ljudskog sveta.

Franc: Izmičeš pitanjima o moći!?

Teodor: Mene zanimaju razvojni oblici zgrade.

Mari: Mene zanima kako da zaustavimo Zlo.

Joakim: Ti nas povezuješ sa Valterom.

Ema: Pa da reč je o Paulovom Anđelu.

Franc: Angelus Novus ili neki drugi anđeo?

Teodor: Ono što nazivamo napretkom, taj je...

Gost 1: Reč je o instinktima života.

Gost 2: Misliti i fiksirati, percipirati i predstavljati, osećati i iscrpsti senzaciju u jednoj slici, u akciji, u objektu, umetnost i život zajedno, kao prolaženje paralelnim kolosecima, koje teži svojoj tački u beskonačnosti.

Gost 1: Mišljenju nije svojstveno samo kretanje misli, već i mirovanje misli.

Gost 2: Nova sredstva kritike nisu više samo reči (uvek dvosmislene i višesmislene) nego i film, fotografija, knjiga, magnetofon, časopis itd. kao sredstva dokumentacije prikladna da pružaju informativnu istoznačnost.

Gost 1: To znači domoći se sećanja... kao kada bi zadržao sliku prošlosti ...

Gost 2: ... siromašni Bauhaus Sombatija zalaže se za svesnu identifikaciju pojava: realno=realno, akcija=akcija, misao=misao, događaj=događaj. To je umetnost koja voli informacionu esencijalnost i usmerena je ka oslobađanju predstave od njene pozadine i konvencije koja je napravila od predstave negaciju pojma.

Gost 1: Dokument kulture uvek je i istovremeno i dokument varvarstva.

Gost 2: To je umetnost koja u lingvističkoj i vizuelnoj anarhiji nalazi najveći stepen slobode u službi stvaralaštva, umetnost shvaćena kao podstrek za neprekidnu verifikaciju umetnikovog

vlastitog fizičkog i duhovnog postojanja, umetnost u kojoj se odstranjuje fantastička i mimetička mrežnjača ispred očiju gledalaca.

Mari: Moramo ići dalje od zgrade u urbani aktivizam – umetnost i...

Joakim: ...taj je spoj funkcionalizma i konstruktivizam moguć...

Ema: Političan!

Franc: Svrha nije u politici, već u odnosu.

Teodor: Gropi je govorio o novom jedinstvu umetnosti i tehnike,

Mari: Da, da – ali političkim činom.

Joakim: Misliš na Brehtov *gestus*.

Ema: Aristotelovu potencijalnost?

Franc: Nova građevina za novi svet.

Teodor: Šta je novi svet?

Mari: Samo pitanja i pitanja!

Joakim: Ona su funkciona.

Ema: Šta je funkcija?

Franc: Gropi, Majer pa i van der ... su projektovali budućnost.

Teodor: Da si čitao Valtera znao bi!?

Mari: Govoriš meni ili njemu?

Joakim: *Taj ga vetar nezadrživo tera u budućnost kojoj je okrenuo leđa, dok hrpa razvalina pred njim raste do nebesa. Ono što nazivamo napretkom, taj je vetar.*

Ema: Sentimentalni sanjar. Mudrac. Kritički mislilac.

Franc: Napredak je jedino bitan, inače nestajemo u rupama, zamkama, jazbinama, a možda odlazimo u egzil.

Gost 1: **Vanredno stanje u kome živimo je pravilo.**

Gost 2: Misliš na umetnost gerile protiv bogatog sveta.

Gost 1: **Balintov Bauhaus je subjekt borbe, potisnute klase.**

Gost 2: Subjekt ili objekt?

Gost 1: **Mali, siromašni, iznajmljeni stan na periferiji socijalističkog grada.**

Gost 2: ...to jeste umetnost gerile protiv bogatog sveta, pa i protiv utopija Gropijusovog Bauhaua.

Gost 1: **...u skladu s beskrajnom mogućnošću čovečanstva da se...**

Gost 2: Ona nije ilustracija niti teorijska delatnost, ona nema za cilj proces predstavljanja ideje već je usmerena ka prikazivanju smisla što se javlja iz činjeničkog značenja jedne svesne akcije...

Gost 1: **Da li je reč o svesnoj akciji ili na-gonskom gestusu kojim se apsolut Bauhaua pokazuje na donjoj razini svakodnevice? Cinizam!**

Gost 2: Njeno osnovno obeležje je potpuna identifikacija stvari, ona je otkriće estetske tautologije: more je tečnost, soba prostor zvuka, pamuk je pamuk, ugao je susret dve koordinata – život je neprekidni niz akcija. Bauhaus je Bauhaus i nije Bauhaus.

Gost 1: **Balint je na Valterovoj poziciji!**

Gost 2: On je ljutito dete Bauhaua i socijalizma.

Komentar uz 7 : Balint Sombati

Umetnička praksa Balinta Sombatija je u periodu od 1969. do 2016. godine uspostavljena i razvijana izvođenjem nomadskih i hibridnih produkcija i taktičkih ponašanja u epohi poznog socijalističkog modernizma, poznosocijalističke i postsocijalističke postmoderne i aktuelnog multikulturalnog, pre svega, tranzicijskog globalizma. Sombati je umetnik, koji se pojavio, i koji deluje u prostorima suočenja granica srpske, multietničke jugoslovenske i mađarske kulture, odnosno, prema političkim kriterijumima, on deluje na granicama suočenja realnog socijalizma (Mađarske kao dela Varšavskog pakta ili istočnoevropskog pro-sovjetskog realnog socijalizma), samoupravnog socijalizma (među-pozicija socijalističke Jugoslavije između Varšavskog i NATO bloka, odnosno, Jugoslavija u kombinatorici nesvrstanih) i Zapada. Sombatiju je ova životna i umetnička granična pozicija omogućila da se postavi kao *nomadski subjekt*, koji deluje u području otvorenog jugoslovenskog umetničkog prostora u komunikaciji između Istoka i Zapada. Sombati je jugoslovenski ili vojvođanski Mađar, a to znači „subjekt”, koji istovremeno egzistira na različitim jezicima i modusima kulturalnih komunikacijskih mogućnosti. Ova jezička mnogostrukost, kao da je, Sombatija usmerila ka ulozi umetnika nomada, ka ulozi umetnika koji deluje u hibridnim umetničkim i kulturalnim registrima. On je tokom *olovnih* sedamdesetih na *Istok* nosio koncepte i informacije o savremenoj internacionalnoj umetnosti (konceptualna umetnost, *mail art*, *body art*, *land art*, performans umetnost) a na *Zapad* je prenosio informacije o sasvim nepoznatom istočnoevropskom *undergroundu*, konceptualizmu i neoavangardama. Ali, Sombati je nomadski umetnik, i po tome što nije vezan za specifičnu umetničku disciplinu ili medij, već je u zavisnosti od svojih konceptualnih propozicija birao sasvim različite umetničke discipline i medije, kao sredstva stvaranja umetničkog dela, ili kao komunikacijske kanale za prezentaciju ili interventnu pokaznosti svojih zamisli u mikro i makro-kulturama. Sombati deluje u područjima crteža, grafike, dizajna, stripa, fotografije, performans umetnosti, umetničkih intervencija, semio-umetnosti, konceptualne umetnosti, *mail arta*, vizuelne poezije, *underground* umetnosti, političke umetnosti, digitalne i komunikacijske umetnosti. Ali, ono što njegove umetničke taktike i produkcije povezuje u pokretnu mapu indeksiranja je kritička, problemska i emancipatorska strategija destruisanja i decentriranja lokalnih modernističkih i postmodernističkih autonomija umetničkog stvaranja i lokalnih estetičkih, umetničkih, kulturalnih i nacionalnih kanona. On je sam autorefleksivno dao ideološko-poetičku identifikaciju svoje strategije kroz četiri osnovne umetničke taktike:

- angažovana (politička) umetnost,
- konceptualna umetnost (*idea art*),
- umetnost ponašanja (*behaviour art*) i
- umetnost znakova (semiološka ili semioumetnost).¹³⁷

Balint Sombati je umetnik koji je izgradio hibridnu i višeregistarsku strategiju kritike i subverzije, pa i dekonstrukcije *horizonta očekivanja* od umetnosti u društvima i kulturama realnog/samoupravnog socijalizma u sedamdesetim, odnosno, u društvima poznog socijalizma, postsocijalizma i tranzicije u osamdesetim i devedesetim godinama XX veka.

Ako se postmoderne kulture poznog kapitalizma, od Zapadne Evrope i SAD do Australije i Japana, identifikuju kao kulture *prvog sveta*, a nekadašnje kolonizovane kulture Afrike, Azije i Južne Amerike kao kulture *trećeg sveta*, tada se društva (države, kulture), koje su bile identifikovane, kao društva realnog socijalizma¹³⁸ mogu nazvati *drugim svetom*.¹³⁹ Zamisao „drugog sveta” je veoma otvoren i heterogen koncept koji od kulture do kulture (od države do države) ima sasvim različite stvarne i fiktionalne realizacije. Moguće je govoriti o različitim varijantama realnog socijalizma od državnog socijalizma sovjetskog tipa određenog tvrdim konceptom socrealističke kulture preko kineskog masovnog revolucionarnog socijalizma određenog konceptom „kulturne revolucije” do jugoslovenskog samoupravnog socijalizma određenog hibridnim kulturalnim potencijalnostima između političkog Istoka i Zapada.

Nakon uspostavljanja revolucionarne vlasti i nakon revolucionarne partijske diktature¹⁴⁰ neposredno posle Drugog svetskog rata i tokom 50-ih godina, u svim realsocijalističkim društvima, dolazi do perioda preobražaja revolucionarne partijske vlasti u birokratsku i tehnokratsku organizaciju društva pod okriljem liberalizovane i birokratizovane partijske elite. Najgrublje govoreći, bez obzira na pojedinačne razlike, pozni-socijalizam od SSSR-a do Jugoslavije određuje brže ili sporije slabljenje državnog i partijskog centralizma i kontrole kulture i umetnosti. Tehnobirokratske institucije poznog realsocijalizma

137 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, 1.

138 Svakako moguće je govoriti o različitim varijantama realnog socijalizma od državnog socijalizma sovjetskog tipa preko kineskog masovnog revolucionarnog socijalizma određenog konceptom ‘kulturne revolucije’ do jugoslovenskog samoupravnog socijalizma između političkog Istoka i Zapada.

139 Aleš Erjavec, „Drugi svet”, iz *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996, 121–124.

140 U SSSR-u je ovaj proces bio znatno duži i može se pratiti od 1917. godine.

su bile znatno liberalizovane i pre-usmerene, eksplicitno ili implicitno, ka reformisanju realsocijalističkih društava u smeru socijalistički prilagođenog zapadnog liberalizma ili nacionalnih demokratija,¹⁴¹ tokom osamdesetih godina XX veka. Nakon pada Berlinskog zida i sloma varšavskog bloka, u Istočnoj i Srednjoj Evropi, dolazi do uspostavljanja takozvanog postsocijalističkog ili tranzicijskog perioda. Izuzetak je, svakako, SFRJ čiji tranzicijski period započinje raspadom federativne države i brojnim surovim građanskim i intervencionističkim ratovima. Svi ovi procesi se mogu posmatrati kao *entropijski* u odnosu na ponuđene paradigme i ideale ili ciljne tačke realnog socijalizma, ali i kao entropijski u odnosu na integritet ekonomsko-političkog sistema.

U entropijskom poznom socijalizmu kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih i raslojavajućem postsocijalizmu kasnih osamdesetih i tokom devedesetih godina nastaju različite i suprotstavljene koncepcije *visoke umetnosti*: postsocijalistička kritička umetnost, nacionalizam, kao Zapadni postmodernizam, modernizmi posle postmodernizma, ka *simptomu* orijentisana politička umetnost; medijska umetnost u funkciji kulture, itd.¹⁴² U pitanju je mnoštvo, umnožavanje strategija/taktika i njima odgovarajućih pozicioniranja u odnosu na funkcije umetnosti. U pitanju je umnožavanje mogućnosti, metastaza mogućnosti, nekakva šizofrena i dinamizovana mapa istovremenih neuporedivih oblika izražavanja, stvaranja i proizvodjenja umetnosti.¹⁴³ Umetnost je ponovo postala eksplicitna biotehnologija¹⁴⁴ prezentacije tela i organizacije ljudskog života u trenucima sloma realsocijalizma i restauracija buržoaskog ustrojstva društva u Istočnoj Evropi, u Srednjoj Evropi i na Balkanu.

Ka simptomu orijentisana politička umetnost u poznom socijalizmu ili neposredno nakon njega jeste umetnost krize, entropije, provokacije, inverzija i cinizma. Izvesne umetničke produkcije i prakse, od sedamdesetih (*sots*

141 Aleš Erjavec, *Kulturna dominanta ter kulturna identiteta Drugoga sveta*, u *Drugi svet*, iz *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996, 124–134.

142 Aleš Erjavec daje nešto drugačiju kalsifikaciju umetnosti poznog-socijalizma: (a) konceptualizam, (b) upotreba postmodernističkih tehnika i procedura, (c) nekontrolisana upotreba socijalističkih i komunističkih znakova, predstava, (d) upotreba nacionalne, folklorne, tradicionalne i masovne umetnosti, i (e) 'binarni' pristupi. Videti: Aleš Erjavec, *Late Socialist Postmodernism*, u *Introduction*, iz *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003., 29–49.

143 Žil Delez, *Šizofrenija i jezik (Luis Kerol i Antonen Arto)*, LMSknj. 433 sv. 4, Novi Sad, 1984, 407–418.

144 Michael Foucault, *The Birth of Biopolitics*, iz Paul Rabinow (ed), *Michael Foucault – Ethics – Subjectivity and Truth*, Penguin Books, London, 1994, 73–79.

art) preko osamdesetih (*perestrojka umetnost* i *retrogarda* ili *retroavangarda*) ka devedesetim godinama, uspostavile su se kao *nomadske*, i *simptomske* prakse unutar umetnosti, kulture i društva¹⁴⁵. U njima se konceptualizuju, tematizuju i prikazuju granična i paradoksalna mesta subjektivnosti, racionalnosti, individualnosti, savremenosti, istoričnosti i političnosti poznih real-socijalističkih i prelaznih nastajućih postsocijalističkih društava.

Umetnički rad Balinta Sombatija može se opisati, kao praksa prelaženja, ali i premeštanja avangardnih, neoavangardnih i postavangardnih tragova iz istorije modernizma. On je sa drugim članovima subotičke grupe *Bosch+Bosch*, pre svega Slavkom Matkovićem, svoj rad na prelazu šezdesetih u sedamdesete godine započeo istraživanjem i revitalizacijom mađarskog avangardnog aktivizma Lajoša Kašaka¹⁴⁶ iz dvadesetih godina XX veka. Jedan od Sombatijevih omaža Kašaku je i serija od četiri kolaža nazvana *Interpretacije Kašak* (1988). Kolaži su nastali citatno-kolažnim postupkom povezivanja kopija Kašakovih estetski autonomnih konstruktivističkih radova sa Sombatijevih vizuelnim pesmama angažovanog sadržaja.

Sombati je u Kašakovom radu prepoznao ključni izazov aktivizma. Aktivizam je u Kašakovom pristupu označavao angažovano delovanje avangardnog umetnika, koji izlazi iz zatvorenog idealizovanog sveta, modernističkog umetnika i ulazi u društvene konfrontacije. Pri tome, Sombati zamisli aktivizma i angažmana povezuje sa protokonceptualističkim zamislima Bojsovog akcionizma. Jozef Bojs je akcionizam (*aktionismus*) postavio kao performersko ponašanje kojim umetnik integriše različite umetničke, kulturalne i političke aktivnosti u proces mapiranja *sveta* umetnošću. Sombati je zamisli aktivizma, angažmana i akcionizma razvio do specifične konceptualno orijentisane strategije u kojoj je umetnik izvođač složenih i višeznačnih aktivnosti, kojima provocira sasvim različita polja konstituisanja javne i privatne društvene i kulturne sfere života. Pri tome, aktivizam, angažman i akcionizam nisu izvedeni u neutralnom prostoru autonomnih umetničkih

145 Videti: Aleš Erjavec, *K podobi*, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, Ljubljana, 1996. i Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocializam in retroavangarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, Študentska založba, Ljubljana, 1997.

146 Kassák az európai avantgárd mozgalmakban 1916–1928, Kassák Múzeum, Budapest, 1994. i Timothy O. Benson (ed.), *Central European Avant-Gardes: Exchange and Transformation, 1910–1930*, LACMA, Los Angeles, 2002.

institucija kao na Zapadu, već u hibridnim i ideološki prenaplaćenim i politički pre-punjenim, a u svakom slučaju konfliktnim, prostorima realnog socijalizma, poznog socijalizma i postsocijalizma i zato se približava praksama ruskog Sots Arta, mađarskog *undergro-unda* ili češkog *body arta*.¹⁴⁷

Sombatijev eksplicitni i kritični spoj avangardnog aktivizma i angažmana sa neoavangardnim akcionizmom i konceptualnom i postkonceptualnom semioumetnošću, njegova istraživanja i intervencije određuje kao postavangardni rad. S jedne strane, avangarda i neoavangarda su otvorena i dostupna baština umetnikovoj interventnoj upotrebi u novim društvenim, kulturalnim i umetničkim uslovima poznog socijalizma i postsocijalizma, a s druge strane, avangarda i neoavangarda su i mesta bitnog odskočnog napora da se prevaziđe prošlost i kanoni umerenog modernizma u realizaciji aktuelnih težnji ka fundiranju novih praksi za novo vreme.

Po Balintu Sombatiju, njegovo umetničko stvaralaštvo nije u vezi sa proizvodnjom, stvaranjem materijalnih predmeta, već ima za cilj stvaranje modela novih jezičkih sistema ili otkrivanje već postojećih, ali još nedovoljno poznatih jezičkih formi. Zato, u Sombatijevom radu centralno mesto su zauzela semiološka istraživanja na polju vizuelne umetnosti.¹⁴⁸ Ali pored pojedinačnih istraživanja semiološkog kao *znakovnog*, za njega je bitna i opšta platforma semiološkog rada u umetnosti, što znači kritičkog i proteorijskog umetničkog istraživanja funkcija i efekata znakovnosti u svakodnevnom životu, kulturi i politici. Sombatijeva zamisao semiološki orijentisane umetnosti bliska je konceptu semioumetnosti engleskog umetnika Viktora Burgina. Po Burginu semio-umetnost¹⁴⁹ (*semiotic art*) je efekat iskoraka od konceptualne analize *same* umetnosti (ili „prirode” umetničkih situacija) ka analizi i dekonstrukciji produkcije značenja u aparatusima/dispozitivima savremene potrošačke, medijske i masovne kulture. Drugim rečima, zamislima semioumetnosti izvodi se obrt od *umetnosti kao umetnosti kao umetnosti* i *art as idea as idea* (po Džozefu Košutu), a to znači od konceptualističke elitistički orijentisane metaumetnosti ili analitičke umetnosti, ka umetnosti kao *simptomu* masovne i javne kulture. Međutim,

147 Aleš Erjavec, *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, California University Press, Berkeley, 2003.

148 Bálint Szombathy, Gábor Tóth, *Physical and semiological information*, Experimental Art Publisher, Leeds, 1975; i Bálint Szombathy (ed.), *Poetical Objects of the Urbanical Environment*, Experimental Art Publisher, Leeds, 1976.

149 Victor Burgin, *Between*, Blackwell, Oxford, 1986.

njihove pozicije se bitno razlikuju po tome što Burgin posmatra i provocira subjekte masovne medijske potrošnje unutar poznog kapitalizma kasnih sedamdesetih i osamdesetih godina, a Sombati istražuje mikro/makro ideološke konstitucije upotrebe, izvođenja i potrošnje kolektivne i individualne ideologije u poznom socijalizmu i postsocijalizmu. Burginova semio-umetnost ide ka teorijskoj psihoanalizi i pitanju necelosti potrošačkog subjekta, a Sombatijeva semiološka umetnost se razvija u smeru studija ideologije i pitanju fragmentiranosti pozno- i postsocijalističkog individualnog i kolektivnog subjektiviteta u prostorima entropijskih pražnjenja Istočne Evrope, posebno u kriznim prostorima sloma druge Jugoslavije.

Sombati je u nekoliko spisa i autorskih knjiga sažeo svoja opažanja o spontano stvorenim sistemima znakova odnosno jezika nastalih u ljudskoj životnoj sredini. Karakteristično je da su se kod njega estetski činioci sve više potiskivali u pozadinu, tako da, kada je reč o estetici ili estetskom, on pod tim razume u smislu teorije informacija količinu estetske informacije, to jest, u obzir uzima kvantitativnu a ne kvalitativnu karakteristiku unutar kulturalne i društvene razmene/recepcije. Njegova aktivnost se zasniva na stavu da „umetnost nije zatvorena sfera...”. Sombati je programski ukazao na svoju semio-poziciju u tekstu *Uvod u stvaralaštvo (fragmenti iz studija 1973.)*:

Zadatak umetnika je da objavi date sadržaje svesti, to jest da stvori uslove u kojima je njegovo saopštavanje opšte-dostupno. U faze pedagoškog aspekta spadaju ‘spoznaja’, ‘izbor’, ‘pokazivanje’ i ‘izdizanje’. Prilikom rešavanja tih pedagoških zadataka od velike su pomoći (estetski) senzibilitet i (umetnička) stručnost. Estetski i umetnički termini nesumnjivo su izgubili svoj značaj, pa će biti u upotrebi samo do stvaranja novih izraza za pomenute pojmove.¹⁵⁰

On je razvijao semiološka istraživanja pokazujući kako se rekonstruišu mehanizmi proizvodnje, razmene i potrošnje značenja, smisla i vrednosti, odnosno moći i identifikacije u konkretnoj političkoj kulturi:

150 Balint Szombathy, *Uvod u stvaralaštvo (fragmenti iz studija 1973)*, objavljeno povodom izložbe grupe Bosch+Bosch, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1975.

Za mene kreativnost nije povezana sa produkcijom, stvaranjem materijalnih objekata, već kao Enco Mari, trudim se da postavim modele novih lingvističkih sistema, ili mnogo preciznije, da detektujem već postojeće ali nedovoljno poznate lingvističke forme.¹⁵¹

Da bi istražio političke moći aktuelnosti pribegavao je različitim semiološkim strategijama od vizuelne poezije¹⁵² preko procesualne umetnosti, *land art*-a i performansa do konceptualne umetnosti. Na primer, Sombati je u knjigama *Phisical and Semiological Information*¹⁵³ i *Poetical Objects of the Urbanical Environment*¹⁵⁴ sakupio fotografske radove koji dokumentuju detalje, tj. objekte-znake svakodnevice. Znakovi svakodnevice su shvaćeni, kao objekti koji lociranjem i fotografskom indeksacijom treba da se pokažu kao specifični poetski potencijali. To je bio post-dišanovski zahvat traganja za običnim, trivijalnim ili svakodnevnom, koje umetnikovom odlukom i selekcijom biva pokazano kao bitno i kao ono što ima moć umetničkog dela u kontekstu strukturacije kulture. Umetnik je svoj rad video kao direktnu intervenciju u epistemološkom polju prezentacije značenja trivijalne realnosti (zidovi: *Zidni nalazi*, 1972–78, nadgrobni krstovi: *36 Fixatives*, 1973). S druge strane su birani, zaista, trošni ili marginalni objekti. Izbor i prezentacija takvih objekata je imala i provokativnu funkciju: izazvati i usmeriti pažnju na ono nebitno iz svakodnevice. Time je učinjena konfrontacija sa umereno-modernističkim slikarstvom i fotografijom, jer su umereno modernistički umetnici bili usmereni ka lepom u pojedinačnom svakodnevice i za to pojedinačno lepo tražili izuzetnu i ka univerzalnom usmerenu *estetsku istinu* opšte ljudskog ili opšte prirodnog, na primer, funkcija mrtve prirode ili vođanskog modernističkog pejzaža. Naprotiv, Sombati jeve fotografije trivijalnih objekata svakodnevice su bile fotografije same pojedinačnosti, fragmentarnosti, izolovanosti, ne-posebnosti. Doslovne prezentnosti objekta na snimku su bile suočenje sa samim praznim i siromašnim svetom real-socijalističkih provincija. Na primer, serija fotografija *Bauhaus* (1972) je dokument foto-performansa koji je umetnik izveo na tavanu zgrade u kojoj je iznajmio sobu kada se doselio u Novi Sad. Fotografije prikazuju zapušteni, trošni i siromašni realsocijalistički prostor u kome je postavljen transparent sa velikim štampa-

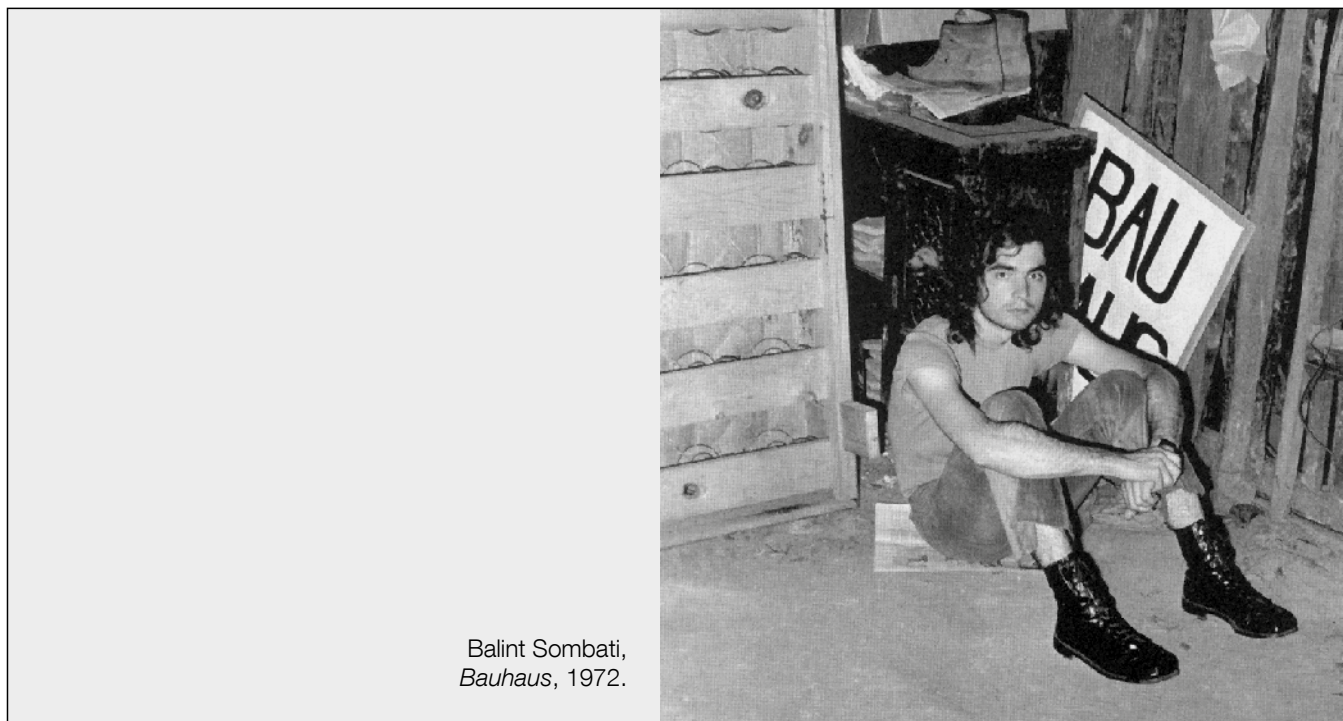
151 Balint Szombathy, 1978, 49.

152 Balint Szombathy, *Poetry – Concrete Visual Poems 1969–1979*, Forum, Novi Sad, 1981.

153 Bálint Szombathy i Gábor Tóth, *Phisical and Semiotical Information*, E. A. Publisher, Leeds, 1975.

154 Bálint Szombathy (ed.), *Poetical Objects of the Urbanical Environment*, Experimental Art Publisher, Leeds, 1976. Urađeno u saradnji sa Katalin Ladik, Francijem Zagoričnikom i Gaborom Totom.

nim slovima uređenim u reč BAUHAUS. Karakter realsocijalističkog prostora je indeksiran fotografijom maršala Josipa Broza Tita u pozadini. Ovo je egzemplaran, i verovatno jedan od najvažnijih ranih Sombatijevih radova. Jer je semiološki odnos verbalnog (fotografija ruševne sobe) i vizuelnog (reč BAUHAUS) teksta izvedena kao intertekstualni odnos konflikta ideja BAUHAUSA (geometrizam, konstruktivizam, parola: *manje je više*, ideologija novog, visoki arhitektonski i dizajnerski modernizam) i pojavnosti i izgleda realsocijalističke svakodnevice (mali pre-puni i trošni prostor). Sombati je semiološkom odnošenjem foto-slike i natpisa postavio kao problemski traumatski odnos estetskih mogućnosti realnogsocijalizma i idealiteta velikog modernizma. Može se zaključiti da je semiološki način razmišljanja Sombatija vodio od pojavnosti umetničkog dela (modernistička estetika) ka prezentovanju odnosa (objekata, tekstova, tekstova i objekata, činova i ponašanja) unutar kulture i time ga približio onom konceptu umetničkog rada, koji će u devedesetim godinama Nikolas Burio interpretirati kao „relacionu estetiku”.¹⁵⁵



Balint Sombati,
Bauhaus, 1972.

155 Nicolas Bourriaud, *Relaciona estetika* (temat), Košava br. 42–43, Vršac, 2003.

Sombatijev umetnički rad je od samog početka, od kasnih šezdesetih, imao izraženo mikro- ili makro-političko aktivističko, angažovano i akciono usmerenje na problematizaciju svakodnevice, tematizaciju političkih moći/nemoći, dominacije i marginalnosti, prvog i drugog, javnog i tajnog, nacionalnog i internacionalnog, lokalnog i globalnog, itd., odnosno, njegov rad je bio usmeren na izvođenje, prikazivanje i izražavanje razlika između političkog i ideološkog u realsocijalističkom društvu i njegovim transfiguracijama kroz osamdesete i devedesete godine.

Sombatijski sasvim *rani radovi* su serija crteža *Ugljenisanje* (flomaster na papiru, 1969–70). Ovi crteži su bili paradoksalno izrazi egzistencijalnih iskustava života mladog umetnika i traganje za neformalističkim vizuelnim izrazom, koji referira ka dadaističkim, pop ili grafit ikonama. Crteži referiraju na subotičku atmosferu kasnih šezdesetih godina, a to znači na atmosferu melanholije i depresije, samoubilačkih potencijalnosti i izgubljenosti na granici Istoka i Zapada. Reč „ugljenisanje” je uvedena kao metafora za propadanje ljudske individue, za egzistencijalnu krizu i beznađa socijalističkog perifernog modernizma.



Balint Sombati,
Bauhaus, 1972.

Sombati je načinio seriju *remakea* crteža iz serije *Ugljenisanje* trideset godina kasnije kada je napustio Srbiju i nastanio se u Mađarskoj. Serija *remake-crteža i kolaža* nazvana *Ugljenisanje – remiks (Ciklus Milenijske slike: Povratno sećanje, 1969–2003)* izlagana je u raznim gradovima Mađarske. Ovi crteži-kolaži su nastali uvođenjem ili upisivanjem citata paradigmatičkih likova srpske nacionalne i religiozne mitologije (Beli anđeo, Sv. Kuzma, Sv. Damjan, Sv. Sava, odnosno, isečci iz *Seobe Srba*) u crteže *Ugljenisanih* koji su nastali 1969–70. Ovi crteži su nosili karakteristične slogane/naslove koji se vezuju za epohu nacionalne histerije u Srbiji tokom devedesetih: *Srbija do Istre, Srbija do Kube* ili *Srbija do Tokija*. Sombatijev slogan za ovu izložbu je bio „Srbija do Srbije”, itd. Umetnik se u ovim delima služio neizvesnom i ciničkom taktikom retroavangarde, kako je postavljena delovanjem slovenačke grupe Irwin.¹⁵⁶ On je brutalno i cinički povezao ikoničke znake svojih ranih egzistencijalistički orijentisanih dela sa klišeima nacionalističke i ratne politike i mitologije devedesetih godina u Srbiji. Sombati je jedan od retkih umetnika, koji je tokom devedesetih i početkom XXI veka problematizovao i dekonstruisao epohu sloma druge Jugoslavije i konstituisanje tranzicijskih nacionalnih država.

Sombati je strip *Underground Free Press 1–2* izveo za specijalni broj beogradskog lista *Student* (1971) koji je bio posvećen *underground* kulturi. Urednici tog broja *Studenta* su bili Jovica Aćin i Milorad Vučelić, a grafički urednik Balint Sombati. Broj je zabranjen kao izraz prozapadne kontra-kulture koja je neprihvatljiva u samoupravnom društvu. Sombatijev dvodelni strip (*Underground Free Press* i *Underground Elevator*) bio je zasnovan na *antistilu* zapadnih *underground* stripova, na primer, kultnog *underground* stripa *Crumb*. Strip je izveden kao *underground* time što je postavljen dominantno vizuelnim poretkom fragmentarnih slika-obećanja erotske rok priče. Pri tome, naglašeni su kadrovi koji prikazuju muški autoerotizam. Sombati je projektovao kadrove i njihove slabo-motivisane odnose na način da njihova provokativnost u samoupravnom društvu bude naglašena i radikalizovana do šokantnog prizora. Prelazak sa crteža iz serije *Ugljenisani* na *Underground Free Press* bio je prelazak sa još-modernističkog visokog elitizma ekspresije teskobe življenja na buntovni populizam kulture mladih, *underground* taktika provokacije i atmosferu liberalne seksualnosti karakteristične za atmosferu šezdeset-osmaške nove levice.

156 Marina Gržinić, *Rekonstruirana fikcija. Novi mediji, (video) umetnost, postsocijalizam in retroavantgarda – teorija, politika, estetika 1997–1985*, ŠOU studentska založba, Ljubljana, 1997; ili Inke Arns (ed.), *Irwin Retroprincip*, Kunstlerhaus Bethanien, Berlin, 2002–2003.

Sombatijev rad se nije odvijao u pravolinijskoj formalnoj ili konceptualnoj evoluciji, već je stalno bio u anarhičnom premeštanju, napadu, povlačenju, maskiranju, ponavljanju ili inovacijskom ekscesu. On je u sasvim različitim periodima od kasnih šezdesetih do danas, ostavljao grafičke tragove (crteže, fotokopije, digitalno obrađene slike, kolaže) koji su imali reference prema aktuelnim političkim situacijama, događajima i pojavama. Ovi umetnički radovi ili anti-dela nisu imala karakter završenog komada tj. tradicionalnog umetničkog dela, već pre karakter neizvesnog značenjskog iskliznuća unutar kulturalnih simboličkih poredaka. To su dela različitih formata, oblika i prezentnosti. Umetnik je njima pokazivao kako se kao subjekt strukturira ka pojedinačnom političkom izazovu. Na primer, na faksimilu novčanice od 10 američkih dolara je intervenisao na mestu sintagme „In God We Trust” postavivši novi napis „In Art We Trust”. Novac, Bog i Umetnost su dovedene u potencijalni i višeznačni odnos. Crteži i kolaži iz serije *Art Pen* (1988–89) su vizuelni komentari političkih dešavanja i krize u drugoj Jugoslaviji, odnosno, promena političkog sistema u Mađarskoj. Kolaži iz serije *Balkanologija* (1999) nastajali su za vreme NATO bombardovanja SR Jugoslavije i odnose se na dela socrealističkih jugoslovenskih umetnika. Sombati pravi parabolu od istih, crpi ikonografiju na jedan sarkastičan, kritičan način. Raskrinkava politiku, a podjednako i samu umetnost svagdašnjeg nečovečnog totalitarnog sistema. Istovremeno koncentriše veliku dozu ironije na tragične događaje, čiji je posmatrač pa u nekom smislu žrtva (Viktim = ime glavnog junaka u romanu Vojislava Despotova *Evropa broj dva*) i sam umetnik. U tom kontekstu su nastajala i dela *Vojvođanske elegije, kolažirani crteži* (1989), *Zastave, kompjuterska grafika* (1989), *Partito glorioso, kolaž* (1996), *Listovi iz večnog kalendara, kolaž* (1997–98), *Milenijske slike: Povratno sećanje, digitalni radovi* (2000–01), *Vice Versa, digitalni otisak* (2002), *Van upotrebe, digitalni otisak* (2002), *Preklapanje I, II, III – intervencija na otisku* (2004). Sva ova dela su postala s jedne strane njegovi, gotovo, dnevnički upisi o kraju realnog socijalizma, a sa druge strane, to su nedovršeni sistemi klasifikovanja kolekcija/arhiva brisanih tragova smeše realnosti i sećanja na komunizam. Ova dela su dvostruka: istovremeno autentični dokumenti jedne političke transfiguracije i istovremeno lične, psihološki intonirane reakcije, na te promene. Na primer, u delu *Milenijske slike: bili smo heroji, digitalni radovi* (2002–04) sakupljeni su realsocijalistički dokumenti u Mađarskoj u trenucima započinjanja tranzicije. Sombati je o tom trenutku odbacivanja starog identiteta zapisao:

Kada sam prešao u Mađarsku sa zaprepašćenjem sam posmatrao u kojoj meri ljudi nastoje da se oslobode svoje istorije i materijalnih uspomena iz komunizma. U podzemnim prolazima za sitne pare su beskućnici prodavali

na primer partijske knjižice ili članske karte raznih organizacija. Mene su u tim dokumentima fascinirale markice, koje imaju neku srodnost sa ikonografijom pop arta, poseduju snažan grafički naboj. Stranice iz članskih karata sam preuzeo bez intervencija ali sam u svaku kompoziciju rukom (mišem) ucrtao krst kao simbol mementa na žrtve minulog sistema. Trenutno radim na sakupljanju sličnog materijala iz ostalih ex-socijalističkih zemalja.¹⁵⁷

Ovako postavljen umetnički rad ima sve odlike „umetnosti u doba kulture”, a to znači umetničke prakse koja indeksira i mapira brisane, naslojavane, potiskivane, skrivane i mutirane tragove kulturalnih i društvenih borbi. U tom konceptualnom okviru indeksiranja i mapiranja tragova kulture nastaju i različiti retroavangardni komadi: *Slike, kombinovane slike: Memento mori I, Memento mori II, Memento mori III* (1992) ili postsocijalistički objekt-fetiš *Suvenir* (1996).

Rad u domenima performans umetnosti je od početka bio usmeren ka problematizaciji političkog identiteta istočnoevropskog umetnika, ka prikazivanju odnosa umetnika i umetničkog dela u procepu između zapadne hegemonijske poznomodernističke kulture i istočno evropske *underground* kulture. Visoka i eksperimentalna umetnost neoavangarde i postavangarde bila je dominantna umetnost na Zapadu i, u isto vreme, bila je *underground umetnost na Istoku* u šezdesetim i sedamdesetim godinama. Sintagma *underground umetnost na Istoku* označava različite umetničke prakse i modele ponašanja, koji nisu korespondirali sa normama realsocijalističkog društva, ali ni sa vrednostima nastajućih umerenih modernizama i lokalnih nacionalnih etosa i etika u okvirima realnog socijalizma. *Underground umetnost na Istoku* bila je, pre svega, *underground umetnost* u političkom smislu, a to znači da su različite tendencije neoavangarde i postavangarde bile uspostavljane i prezentovane izvan oficijelnih državnih kulturalnih i umetničkih institucija ili, kao u slučaju SFR Jugoslavije, bile su smeštene i kontrolisane unutar *rezervata* studentskih ili omladinskih institucija kulture. U takvim kontekstima performans umetnost nije bila samo umetnička praksa, otvaranja umetničkog dela i koncepta umetnosti *živom izvođenju*, već je bila i praksa provociranja otuđenog i birokratizovanog društva realnog socijalizma na samom bihevioralnom telu (telu kao ekranu) umetnika.

Jedna od ranih Sombatijevih političkih akcija je *Akcija lepljenja poštanskih markica sa likom J. B. Tita* u časopisu *Új Symposion* (no. 75, Novi Sad, 1971) koji se tematski bavio

¹⁵⁷ Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, 7.

„izmima” u umetnosti. Časopis je štampan u tiražu od 1200 primeraka i u svaki primerak je zalepljena markica sa likom J. B. Tita. Markica je zalepljena u Sombatijev tekst o umetničkom pokretu iz istorijskih avangardi, tekst o dadi.

Sombatijev rani performans nazvan *Lenjin u Budimpešti*¹⁵⁸ (1972) jeste primer unošenja poremećaja u ideološku strukturu realsocijalističkog društva. Reč je o anonimnom fotoperformansu. Poster sa likom V. I. Lenjina, vođe sovjetske boljševičke revolucije iz 1917. godine, u realsocijalističkim državama su bili slike-fetiš ili simboli revo-lucionarnog usmerenja koji su izlagani-isticani na partijskim kongresima, državnim mitinzima i paradama uz slike lokalnih partijskih rukovodilaca i klasika marksizma Marksa i Engelsa. Sombati je poster sa Lenjinovim likom nosio kroz Budimpeštu kao reklamni poster ili poster sa protestnim parolama. Time mu je oduzimao funkciju fetiša, postavljajući ga u trivijalnu svakodnevicu realsocijalističkog života, ali istovremeno i parodirajući status robne reklame. On je bio građanin realsocijalističkog društva, koji je neovlašćeno nosio lik revolucionarnog vođe, time je ukazivao na iskliznuće iz polja kontrole. Simbol revolucije izvan polja partijske kontrole je mogao biti izazov bi-rokratskom sistemu kao i obrt ka zapadnom novolevičarenju ili ludistička igra koja je humorno, ironijski ili cinički narušavala Lenjinovu auratsku moć.

Balint Sombati je razradio *žanr* performans umetnosti koji je nazvao „foto perfor-mans”. Foto performansom se nazivaju anonimne, privatne ili javne akcije umetnika, koje nisu predviđene za publiku, sem slučajne publike, ali su predviđene za fotografsko dokumentovanje izvođenja događaja. Jedini dokument o performansu je serija fotografija ili niz sekvenci koje omogućavaju rekonstrukciju događaja. Pored foto performansa *Lenin in Budapest* tu spada i rad *Bauhaus* (1972), *Vaskrsnuće* (1973), *Sa Idom Biard u Novom Sadu – Sa Balintom Sombatijem u Parizu* (1975), *Signalizacija tela* (1973), *Srp i čekić* (1973, Firenca), *Criminale attentate* (1973, Firenca), *Kreni mojim stopama!* (1976, Amsterdam) itd.

158 Bálint Szombathy, *Lenin in Budapest* (1972.), iz Dragomir Ugren (ed.), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, 102–104.

Balint Sombati,
Lenjin u Budimpešti,
1972.



Velike teme ideologije Sombati pokazuje i iskazuje jezikom svakodnevice. Njegov performerski rad ima odlike *situacionističkih* subverzija¹⁵⁹ u tom smislu što on dekonstruiše stvarnu ili fiktionalnu auru visoke umetnosti, visoke kulture, visoke politike u realso-cijalističkom društvu i uvodi ih u svakodnevicu umetnikovog ne-ekspresivnog i često indiferentnog ponašanja. Lenjinizam, Staljinizam, totalitarizam i socijalistički realizam, te socijalistička svakodnevica i njeno hibridno siromaštvo otkrivaju se, ne na velikim metafizičkim ili herojskim temama, već na pojedinačnim apsurdnim izrazima, predsta-

159 T. McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist international – Texts and Documents*, The MIT Press, Cambridge MA, 2002.

vama, poremećajima i simbolizacijama svakodnevice. Na primer u performansu *Vaskrsnuće*, koji je izveo sa, tadašnjom suprugom, Katalin Ladik, a koji je fotografski snimao slovenački neoavangardni pesnik i umetnik Franci Zagoričnik, izabran je „prostor smrti” i ponašanje nulte razine. Sombati i Katalin Ladik su snimani u ležećem položaju na grobu ispod krsta označenog rednim brojem. Završne fotke prikazuju umetnika i umetnicu u stojećem stavu sa blago podignutom glavom i zatvorenim očima. Ova gotovo neprimetna akcija je vezana za nekoliko istovremeno delujućih simbola: za mesto smrti, za odnos smrti i života, za znak krsta i njegovog odnosa sa telom, na paradoks tela i ezoterije, itd. Pri tome to se sve dešava u prostoru realnogsocijalizma, gde krst nema metafizičku i religioznu simboličku funkciju, već je prazan/istrošen znak. S druge strane, ikonografija tela u performansu/fotografiji je kao teozofska u slikama Pita Mondriana iz njegovih ranih slika *Passion Flower Passion* (1901), *Uzdignuće* (1908) ili triptih *Evolucija* (1911). Ali, Sombati ne ulazi u područje spekulativnih prezentacija odnosa život/smrt, već ostavlja i obećava potencijalnosti koje funkcionišu, kao znaci, a ne kao pojave. Fotografije iz performansa *Signalizacija tela* su jednostavni dokumenti Sombatijevog označavanja tela. On telo postavlja kao objekt, koji treba semantički imenovati. Čin imenovanja je izveden ostavljanjem otiska pečata. Jednostavan birokratski čin pečatiranja biva izolovan i prezentovan u umetnikovoj telesnoj akciji. Slična je i serija mikro-performansa (*Srp i čekić*, *Criminale attentate*) koje dokumentuje po jedna fotografija poziranja izvedenih u Firenci u Italiji 1973. Sombati kao neko ko dolazi iz realnog državnog socijalizma sebe postavlja uz znake komunizma (srp i čekić, plakat sa parolom o atentatu) koji u italijanskom društvu imaju drugačija značenja: to su znaci anarhizma i terorizma u epohi postšezdeseto-osmaških previranja sedamdesetih godina. Izmeštanje iz konteksta i politička resemantizacija konteksta jesu mediji njegovog namerno neutralnog telesnog čina. Umetnik sebe postavlja u pozu za fotografisanje. Njegova poza je veštački naznačeni izraz nevinosti (sa opuštenim i prekrštenim rukama i malo izvijenim vratom-glavom), pri čemu on nije akter već neutralni znak političke resemantizacije. Sombati u performansima *Vaskrsnuće*, *Signalizacija tela*, *Srp i čekić* i *Criminale attentate* ili *Kreni mojim stopama!* razrađuje taktike neutralnog i ne-ekspresivnog ponašanja koje ima za cilj da koristi i retorički pojačava sam kontekst pojavljivanja tela i njegove reference ka političkim ili religioznim potencijalnostima. Zato se Sombatijevi rani performansi mogu posmatrati kao biheviornalni (*bihevioural art*), a ne kao ekspresivni *body art*. Sasvim blisko ovim performansima nastaje Sombatijeva politička poezija (oko 1976). Umetnik se služi različitim neoavan-

gardnim tehnikama (kolaž, montaža, citat, dekolaž) da bi vizuelnim sredstvima istakao paradoks ili nekonzistentnost, odnosno, retorički pojačani paradoks političkog stava. Jedan karakterističan primer je komad sa fotoportretom Mao CeTunga, preko koga je zalepljen neonacistički flajer.¹⁶⁰ Odnos levičarskog maoizma i desničarskog neonacizma su citatno-kolažno konfrontirani u sinhronijskoj pokaznosti dela. Umetnik je kao i u performansima interventni komentator koji suočava konfrontacije, kontraste i nekonzistentnosti sveta politike u poznoj hladnoratovskoj epohi. Uloga-umetnika-komentatora je inteligentno izvedena korišćenjem metajezičkih potencijala vizuelnih kolaža i montaža.



Balint Sombati,
Srp i čekić,
Firenca, 1973.

Balint Sombati u devedesetim godinama započinje novi i dramatični ciklus politički orijentisanih performansa i instalacija kojima reaguje na raspad druge Jugoslavije, nastanak novih nacionalnih država i začetak tranzicije. Njegov performerski rad za razliku od *ciničke indiferentnosti* tokom sedamdesetih godina, tada postaje ekspresivan, dramatično izazovan i šokantan. Umetnik počinje da govori u prvom licu da bi kroz svoje direktno iskustvo akcije prezentovao ključna pitanja novog doba nakon pada berlinskog zida, raspada SSSR-a i druge Jugoslavije.

160 Bálint, Szombathy. *Poetry – Konkretne vizuelne pesme 1969–1979*, Forum, Novi Sad, 1981, 112.

Balint Sombati se komentatorski i pokazno usredsređuje na teme poznog socijalizma i postsocijalizma,¹⁶¹ odnosno, na specifičnu situaciju političkog raspada Jugoslavije, intervencionističkih i građanskih ratova od ranih devedesetih, kao i na pitanje statusa i pojavnosti subjekta deteritorijalizovanih premeštanja u epohi globalizacije. On eksplicira svoju izuzetnu poziciju pripadnika Jugoslovenske kulture i onog unutrašnjeg asimetričnog Drugog: Mađara među slovenskim narodima. On kao Mađar jeste pripadnik jugoslovenske kulture koja se raspada na nacionalne kulture i nacionalne države (srpsku, crnogorsku, slovenačku, hrvatsku, bošnjačku, makedonsku), ali on jeste i onaj Drugi prema kome se nacionalni identiteti (Srba, Hrvata, Slovenaca, Muslimana, itd) moraju odnositi kao prema izvesnom spoljašnjem, ali bliskom i prisutnom glasu.

Sombati u instalacijama i postavkama *Balkanski dijalog*, *Dalekogled*, *Kofer*, *Yugoslav Story*, *Raskršća* i *Sastajalište* radi sa konkretnim i doslovnim tragovima realsocijalističke kulture: portret predsednika Jugoslavije Josipa Broza Tita, puška, meci, kukuruz, obučarski alat, table sa natpisima krajnjih voznih stanica u bivšoj Jugoslaviji, plastični vojnici, video monitori koji emituju satelitski prenesen politički program srpske i hrvatske nacionalne televizije, itd. To nisu nevini redimejdipostdišanovskog elitizma u umetnosti posle 1968, već sirovi i brutalni tragovi građanskog/intervencionističkog rata, države u raspadu, stvaranja etnički čistih teritorija i kulturnih zatvaranja nacionalnih kultura. Sombati tematizuje trenutak kada se jedna istorija dovodi do kraja u svom makro-političkom, umetničkom, kulturnom, nacionalnom, etičkom i geografskom smislu.¹⁶²

Na primer, u instalaciji *Balkanski dijalog* (Bauhaus, Dessau, 1995) postavlja dva televizijska aparata jedna nasuprot drugog. Preko direktne satelitske veze na jednom se prati program Srpske radio televizije, a na drugom Hrvatske radio televizije. Na televizorima su postavljene fotografije Slobodana Miloševića, političkog vođe Srbije, i Franje Tuđmana, političkog vođe Hrvatske. Između televizora je postavljeno obostrano/dvostruko ogledalo, nacionalne zastave tih država i plastični vojnici. Sombati zapisuje:

161 Miško Šuvaković, *Umetnost postsocijalizma – Epoha entropije i brisani sablasni tragovi – Balint Szombathy*, iz Dragomir Ugren (ed.), *Centralnoevropski aspekti vojvodanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, 183–184.

162 Miško Šuvaković, *Bálint Szombathy*, u Aleš Erjavec (ed.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition – Politicized Art under Late Socialism*, University of California Press, Berkeley, 2003, 116–120.

Postavljeni su frontalno ali zbog ogledala svi vide svoju sopstvenu sliku. Dijalog je zbog toga samo prividan, svaki tera svoju priču ne obraćajući pažnju na drugoga.¹⁶³

Sombati delo *Dalekogled* (CZKD – Paviljon Veljković, izložba: *Scene pogleda*, Beograd, 1995) izvodi kao instalaciju sa dugačkim merdevinama, koje se podižu od poda do malog prozorčića na vrhu veoma visoke prostorije. Krajeve merdevina stavlja u vojničke čizme, koje stoje na podu. O merdevine je okačio više dvogleda. Po zidu su postavljene table sa vagona sa imenima nekih gradova bivše Jugoslavije. Naziv potiče iz spoja hrvatske reči „dalekozor” i srpske reči „dvogled”. Rad je sceničan mada statičan i beketovski prazan. Postavljen je kao scena za nemogući/neostvarivi događaj:

Ne vredi ni dvogled kada si zatvoren u sebe, iz malog prozora ne možeš videti daleko.¹⁶⁴

Instalacija je, zaista, prava vitgenštajnovska *jezička igra* sa dišanovskim redimejdima, koji nemaju autonomno umetnički analitički problem, već su vitgenštajnovske filozofske i dišanovske umetničke taktike upotrebljene za pokretanje sceničnog diskursa o političkoj traumi ex-Jugoslovenske klaustrofobičnosti. Reč je o nemogućoj političkoj, ali ljudskoj komunikaciji. Zatim, Sombati u objektu *Kofer* (1997) tematizuje odlazak, suočenje sa napuštanjem, krajem jednog sveta. Prostori bivše Jugoslavije su prostori napuštanja (izbeglice, emigranti, apatridi). Rad je realizovan tako što je u kofer spakovana zastava Jugoslavije, pletena putna torba sa narodnim motivima sa Balkana, naslovnica novine *Politika* sa obaveštenjem o smrti predsednika SFRJ Josipa Broza Tita, sekira, savijena karta Jugoslavije i registarska tablica sa traktora iz Gospića nađena na Mostu slobode prilikom prelaska izbeglica iz Krajine kroz Srem u Bačku. Sombati je izveo proces kodiranja postsocijalizma u nekadašnjoj Jugoslaviji upotrebom objekata, koji funkcionišu kao kodovi jedne *objektne memorije*: sećanja na kraj. Uznemirujuća sećanja su centralna tema ovog dela. Sličnom procedurom objektnog kodiranja prostorne scene ili mape sećanja na državu i sistem multi-kultura u nestajanju je realizovao instalacijama *Yugoslav Story* (izložba *Diskretni modernizam*, Galerija „Zlatno oko” 1996) i *Sastajalište* (Memorijal

163 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969-2004*, 40.

164 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969-2004*, 40.

Nadežde Petrović, Čačak, 1998). Instalacija *Raskršća* (izložba *Prestupničke forme*, Konkordija, Vršac, 1998) je trag trošnosti – i tu Sombati na veoma lucidan način dolazi do *antiform* taktika koje su u isto vreme koristili novi britanski umetnici devedesetih (Sara Lukas i braća Čepmen). Ali dok su oni dekonstruisali mitologiju realnosti britanskog neoliberalnog i klasnog društva, Sombati je provocirao trošnosti/entropičnosti postsocijalizma na Balkanu. Izložio je odela, kravate, kofer sa ozvučenjem (čuje se tekst lekcije hrvatskog jezika za strane turiste), ostaci metaka na zidovima, prljavština i nered kao na nekakvom ratnom terenu. Sombati je povodom ovog dela zapisao:

U geografskom prostoru koji je uvek bio raskršće raznih etničkih i kulturnih strujanja, na završetku XX veka, opet smo svedoci tragičnih potresa i društvenih previranja. U nemogućnosti uspostavljanja civilizovane ljudske komunikacije govor odjednom menja svoju narav i tako, na primer, metak postaje njegovo esencijalno sredstvo. Metak stupa u funkciju elementarnog govora i raspoznavanja, ona postaje sredstvo komunikacije to jest vrsta govora. Instalacija kao umetnički žanr, po mom shvatanju, ne trpi veštačke efekte. Ona nije pozorišna scenografija nego sadrži realne materijalne elemente, svoje rekvizite crpi iz stvarnog života, jer je jedino na taj način stvarna i istinita. U instalaciji *Raskršća* artificijelni momenti se potiskuju na minimalnu prisutnost, estetika gubi svoju tradicionalnu vrednost, sve je stvarno kao i u životu. Rad je memento svim stradalnicima istorijskih tragedija.¹⁶⁵

Evidencija partikularnog i univerzalnog zla, istorijskih i geografskih konflikta, artificijelnog i realnog, nužnog i arbitrarnog, nasilnika i žrtve, itd. onaj je skup koncepata, koji kroz instalacije postaju čulni događaji od kojih se očekuje telesna, ali i moralna, ali i intelektualna, ali i politička, i, svakako, simbolička afektacija.¹⁶⁶ Sombati je radio na prostorima koji deluju, čije delovanje kroz događaj suočenja posmatrača i konfiguracije objekata ima konsekvence na njegov doživljaj/razumevanje aktuelne politike tranzicijske Jugoslavije.

165 Prema rukopisu *Szombathy Art – Umetnička dokumentacija 1969–2004*, 42.

166 Videti o novoj teoriji ekspresije Brian Massumi (ed.), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London, 2002.

Projekt *Zastave* (Ludoško jezero kraj Subotice, 1972) nastao je izlaganjem različitih zastava u slobodnom prostoru. Reč je o intervencijama u slobodnom prostoru, a to znači o postavljanju uzoraka jugoslovenske zastave u prirodnim (Glavica na Fruškoj Gori, 1972) ili urbanim (mesto: Hajdukovo, 1972) eksterijerima. Ovaj rad je poslužio kao polazište za istoimene performanse iz 1993. i 1995. Kasnije, 1993. godine, proces je razvijen od intervencije u prostoru u performans. Izlaganje jugoslovenske zastave ukazuje na dramatično *brisanje traga* o kome Žak Derida u domenu filozofije i semiologije tako ubedljivo govori.¹⁶⁷ Zastava izlagana 1972. politička je igra sa državnim, zakonom zaštićenim, znakom. To je u ekspresivnom smislu neutralna mikroprovokacija unutar realnog socijalizma. Zastava izlagana 1993. je brisani trag političkog simbola koji sada pripada istoriji, koji nema svoju aktuelnu političku denotaciju i koja je osnova za dramatični i ekspresivni performans. Performansi koje izvodi tokom devedesetih godina su događaji u kojima se uspostavlja pokušaj prekidanja mimetičkog i mimikrijskog rada sa simbolima: simbol, brisani simbol, trag, oživljeni simbol. Performans *Zastave 1* (Galerija Most, Novi Sad, 1993. dokumentovana video snimkom) je provocirana tada aktuelnim društveno-političkim zbivanjima kroz metamorfozu zastave titoističke samoupravne druge Jugoslavije. Pored njega učestvuju: Igor Bartolec, Kalman Jodal, Sava Kuzmanov i Severin Trifunović. Izvođači izvode telesne pokrete karakteristične za izvođenje na socijalističkim sletovima. Oni u vis dižu usijane pegle, kako kaže Sombati, simbole samogorećeg umetnika. Sombati vrelom peglom buši veliku zastavu kroz petokraku. Medicinska sestra mu vadi krv u epruvetu koju on prosi-pa na Bosnu na velikoj mapi Evrope. Čitaju se stihovi o zastavi raznih pesnika. Publici se dele partijske značke kao simboli prošlog sistema. Sombati druge izvođače udara sa probušenom zastavom. Performans *Zastave II*¹⁶⁸ (Galerija „Zlatno oko”, Novi Sad, 1995. dokumentovan video snimkom i foto aparatom) tematizovanje je nealegorijsko (doslovno telesno) i alegorijsko (preopterećeno simbolima) raspada druge Jugoslavije. Sombati u mačevalačkoj belo uniformi leži na bolničkom krevetu. Iz njegove leve ruke kaplje krv na listove Ustava SFRJ iz 1974. U ispruženoj desnoj ruci drži dugačka klješta kojima dodiruje metalni reljef na kome je prikazano lice Josipa Broza Tita. Reljef leži na nakovnju. Pored nakovnja stoji čovek u potpuno crnom odelu, sa crnom terorističkom maskom. On u ritmu

167 Jacques Derrida, *Freud et la scène de l'écriture*, iz *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967, 293–340.

168 Bálint Szombathy, *Zastave II* (1992), iz Dragomir Ugren (ed.), *Centralnoevropski aspekti vojvođanskih avangardi 1920–2000. Granični fenomeni, fenomeni granica*, Muzej savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 2002, 186–187.

muzike udara maljem po nakovnju, tj. po licu Josipa Broza Tita. Neprestano i naizmenično čuju se odlomci kompozicije *Država* grupe Lajbah (Laibach) i kompozicije *Druže Tito mi ti se kunemo* koju izvodi Zdravko Čolić. Sombati konstruiše i izvodi neku vrstu postsocijalističkog tragičkog spektakla. On istovremeno konstruiše i dekonstruiše alegorijske slike koje referiraju raspadu SFRJ-a. Njegovo izvođenje je ekspresivno na način u kome se pasivno telesno i ekstatičko simboličko konfrontiraju na samom telu umetnika. Performans je izvedeni simulakrum sa konkretnom datošću i prisutnošću u svetu koji *prodire* naslagama simboličkih – metaforičnih i alegorijskih – političkih značenja. Sombati, zato, kaže:

U performansu je sve kao u životu jedan prema jedan, i u smislu korišćenja materijala i rekvizita, nož je nož i ako sečem onda zaista sečem, a ako je krv onda je prava krv a ne boja. Nema trikova. Ne mogu da lažem.¹⁶⁹

Umetnik izlaže svoje telo, kao objekt, u prostoru koji ispunjavaju brisani i aktuelizovani tragovi istovremeno i popularne i visoke kulture realsocijalizma i države Jugoslavije. Nekadašnja država postoji samo kao *brisani trag* unutar aktuelne traume i traumatskog potiskivanja i ispoljavanja istine koja izmiče mada je na otvorenom telu koje krvari pokazana. Ovaj rad kao da demonstrira pokaznu nekazivost istine ili, lakanovski rečeno: nemogućeg Realnog. Potisnuto, obrisano, prisutno, skriveno i evocirano se brutalno suočavaju i retorički prenaplaćavaju laganim oticanjem krvi povezanim sa udarima malja. Sombati na način retroavangarde priziva istrošenosti simbola i mitova realnog socijalizma (na primer, ukazivanje na mitove o radničkom poreklu predsednika i maršala druge Jugoslavije Josipa Broza Tita ili ukazivanje na traumatičnu poziciju SFRJ *Ustava* iz 1974. u nastajanju antijugoslovenskog političkog mnjenja u miloševićevskoj Srbiji ili konfrontiranje pro-titoističke pesme *Druže Tito mi ti se kunemo* u njenom popularnom ili pop-soc-estetizovanom izvođenju nakon Tita (sa inicijalno postsocijalističkim *hard* diskursom industrijskog roka Laibaha koji je anticipirao nastupajuću epohu nacionalnih država). Ovo Sombatijevo delo je, svakako, jedno od najznačajnijih postmodernih i postsocijalističkih spektakularnih suočenja sa užasima raspada SFRJ-a kroz provokativno i direktno prezentovano iskustvo samog umetnika koji preuzima odgovornost da svojim telom i svojom empirijom rekreira „užase rata” za sve nas – ma ko to, kada i gde bio.

169 Bálint Szombathy, u Majda Adlešić, *Krv a ne boja: razgovor sa Balintom Szombathyjem*, iz Sava Stepanov (ed.), *PerformaNS* 95, Zlatno Oko, Novi Sad, 1995, 7.

Početak devedesetih, u jednom trenutku, jednom sasvim *određenom trenutku Zapadne istorije* – nakon raspada realnog socijalizma (istočnog bloka) – došlo je do rekonstituisanja političke i kulturalne funkcije umetnosti. Umetnost je ponovo postala *stvar kulture* sa sasvim određenim konstitutivnim ili nadgrađenim funkcijama posredovanja pozitivnog društvenog interesa u smislu javne ili opšte politike i etike. Nova umetnost devedesetih *zadobija društvene funkcije* (funkcija kulture i praktične politike) posredovanja između *mogućih svetova* (centra, razlikujućih margina, tranzicijskih formacija, kriznih žarišta, lokalnih a konfrontiranih mikro-kultura) i stvaranja atmosfere *očekivane političke korektnosti* u Evropi bez totalitarnih podela.

Formalne-oblikovne *formulacije slikarstva i skulpture* kakve su nastale u modernizmu bivaju zamenjene *formulacijama otvorenog informacijskog dela* (video, instalacija, fotografija, net-slika, net-interaktivno delo, lingvističko-vizuelni intertekst). *Otvoreno informacijsko delo* zastupa *brisani trag kulture* specifičnog mesta (regije, grada, ulice, stana, ljudskog tela ili geografskog makro-prostora). Delo jeste *upis* naslojenih i selekcionisanih *tragova kulture* „od” nekakvog lociranog specifičnog mesta i *životne* situacije. Ontologija i morfologija ovih savremenih dela nije *autonoma estetska forma* i *pojava čulne forme*, već je uslovljena nestabilnom i prilagodljivom:

- (a) pojavnošću *informacije* (materijalni, a to znači novi ili elektronski medijski oblici prezentacije informacije),
- (b) strukturalnom funkcionalnošću unutar konkretnog geografskog ili mikro-kulturalnog *konteksta* (očekivanjem konkretnih efekata na konkretnu mikro- ili makro-kulturu), i
- (c) logikom *naracije* (izvesnim pripovednim poretom koji govori, na primer, o konstituciji, funkcijama, efektima ili transformacijama specifičnog rasnog, etničkog, klasnog, rodnog, generacijskog, profesionalnog ili nekog drugog svakodnevnog identiteta).

U konceptualnom poretku artikulacije značenja (stava, gledišta i izraza dominantnih ili marginalnih društvenih vrednosti). To je umetnost načinjena „od” pripovednih, prikazanih i premeštenih *tragova*, fragmenata i *efekata* konkretne svakodnevne kulture kao životne forme savremenog čoveka. Drugim rečima:

- (i) dok su tradicionalni slikarski buržoaski realizmi XIX ili socijalno kritički realizmi XX veka¹⁷⁰ težili ikoničkom-vernem ili optimalnom vizuelnom prikazivanju prirodnog i društvenog sveta izvan umetnosti,
- (ii) dok su avangardni i neoavangardni anti-ili-postslikarski realizmi¹⁷¹ (konkretizam, novi realizam, neo dada, *pop art*, *arte povera*) težili doslovnom postdišanovskom premeštanju objekata sveta van-umetnosti u izuzetni i kritički svet umetnosti,
- (iii) simulacijski i medijski realizam na kraju devedesetih je nastao kao medijsko predočavanje stvarnih ili fikcionalnih informacija i njihovih brisanih i premeštanih tragova u odnosu slike i reči u konstituisanju društvene ideologije globalizma, odnosno, *post-konfliktnog drugog* (postkomunističkog) ili *trećeg* (postkolonijalnog) sveta¹⁷² i tu se otkrivaju, upravo, umetnošću dramatični konflikti i negativne dijalektike koje ne ispuštaju strukturiranje društvenog subjekta.

Balint Sombati je u radu od kraja šezdesetih do danas na sredini prve decenije XXI veka prošao kroz različite i dramatične strategije i taktike avangardi, neoavangardi, konceptualne umetnosti i postavangarde, ali pri tome, on je bio umetnik koji je uvek *umetničkim jezicima* aktuelnosti reagovao na biopolitičke tehnologije regulacije i deregulacije vladajućih politika od realnog i samoupravnog socijalizma preko poznog socijalizma i postsocijalizma do aktuelne tranzicije u kontekstu dešavajućeg globalizma. Sombati je umetnik, koji je na izuzetno suptilan način, povezivao intuitivne reakcije sa promišljenim

170 Nigel Blake, Francis Frascina, *Modern Practices of Art and Modernity*, iz Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamara Garb, Charles Harrison, *Modernity and Modernism – French Painting in the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven, 1993, 50–140; Paul Wood, *Realisms and Realities*, iz Briony Fer, David Batchelor, Paul Wood, *Realism, Rationalism, Surrealism – Art between the Wars*, Yale University Press, New Haven, 1993, 251–333; i Charles Harrison, Fred Orton, *Introduction: Modernism, Explanation and Knowledge*, iz *Modernism, Criticism, Realism*, Harper and Row, London, 1984, xi–xxviii.

171 Na primer, Benjamin H.D. Buchloch, *Plenty or Nothing: From Yves Klein's Le Vide to Arman's Le Plein* (1998) ili *Readymade, Photography and Painting in the Painting of Gerhard Richter* (1977), iz *Neo-Avantgarde and Culture Industry – Essays on European and Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, The MIT Press, Cambridge Mass, 2000, 257–283 i 365–403.

172 Videti kataloge izložbi: *After the Wall*, Moderna Musset, Stockholm, 1999; *Manifesta 1* (1996), *Manifesta 2* (1998), *Manifesta 3* (2000), *Manifesta 4* (2002.), ili *Milano Europa 2000 – The End of the Century. The Seeds of the Future*, Electa, 2001.

konceptualizacijama u uspostavljanju i izvođenju svojih dela. Njegovo stvaralaštvo je u potpunosti nastalo na postdišanovskoj i, svakako, postkašakovskoj tradiciji umetnika kao aktera koji prepoznaje i reaguje na svet samim pojavnostima tog sveta u njihovim transfiguracijama prema potencijalnostima aktuelnih umetničkih praksi. On je na kritički način istraživao umetničke produkcije posle slikarstva – jedna od bitnih i prepoznatljivih izuzetnosti njegovog rada je činjenica da nikada nije slikao. Sombati je pravi i jedinstveni umetnik nakon slikarstva. Zato, on blisko umetnicima italijanske siromašne umetnosti (*arte povere*) jeste umetnik nomad, koga ne determiniše posebni medij, već koji barata različitim medijima realizujući svoje interese i konceptualne zahteve. Sombati je i politički umetnik, koji nije bio umetnik u politici ili u službi politike, već umetnik koji je veliku ili malu ličnu, lokalnu, internacionalnu ili globalnu politiku koristio kao instrument svojih umetničkih, ali i životnih konflikta, traganja i reakcija. Njegov umetnički rad je, zaista, na dosledan način sprovodio ono što je prepoznato i interpretirano kao „relaciona estetika”, a to znači kao istraživanje složenih svetova vizuelnog, pojavnog, objektnog, medijskog i konceptualnog u savremenoj kulturi i društvu. Takođe, ono što Sombatijev rad određuje po svim registrima njegovog stvaranja i čini ga, zaista, izuzetnom autorskom figurom, na vojvođanskoj, srpskoj, ex-jugoslovenskim, mađarskoj i istočnoevropskim umetničkim scenama, jeste njegova uključenost u složene politike strukturacija i restrukturacija društvenih, kulturalnih i umetničkih procesa realnog/samoupravnog socijalizma, poznog socijalizma, postsocijalizma i tranzicijske epohe globalizma na istoku i jugoistoku Evrope. Njegov pozni rad od kasnih 80-ih do danas je rad kojim se prezentuje moć umetnosti u političkom i etičkom suočenju sa društvenim mašinama moći. I on je svojim delom veoma blizak slovenačkom pokretu NSK (*Neu Slowenische Kunst*), postsovjetskim umetnicima Sots Arta i perestrojka umetnosti, odnosno, hibridnim produkcijama savremenog umetnika u doba kulture. Sombatijeva umetnička praksa je i danas posle gotovo četrdeset godina delovanja još izazovna i još provokativna, kako u odnosu na umetnost tako i u odnosu na politiku sveta, koji se menja pred nama i sa nama. Suočenje sa tim promenama, fluksevima svetskih mašina, središnji je problem Sombatijeve umetnosti.

8

Logika *Rekvijema*: muzika i smrt

Bio sam Hamlet.
Danski ili bilo koji dvor.
Bila sam Roza Luksenburg.
Berlinski narativi o smrti.
Akteri/Akterke: Roza Luksemburg, Hamlet, Bertold Brecht, Kurt Veil,
Autopsija, Mocart, Miloš Forman, Salijeri, Klajn, Džerman, Ofelija.
Jutro više neće svitati.¹⁷³
Berlinski rekvijem.
(*Das Berliner Requiem*)
Berlinski rekvijem.
(*The Berlin Requiem*)

(Telo, pismo, ime i smrt)
Ipak, večeras neću govoriti o „mašinama”.
Ne, neću govoriti ni o leptirima, larvama, cvetovima, polenu, zujanju, opojnom mirisu i hladovini.
Smrt jeste sasvim određena
i
obećavajuća tema.
Rekvijem je muzika za mrtve: *Requiem aeternam dona eis, Domine*.
O smrti se može reći mnogo toga.
Može se govoriti i govoriti...
pozivanjem na „dobru” literaturu i na brojne „sasvim razrađene” primere.
Veština predočavanja smrti u apstrakcijama.
Ne, ne želim da smrt predočim kao apstrakciju.
Tražiću potporu u sasvim različitim,
ali konkretnim iskustvima:
iskustvu bolesti, iskustvu bolnice, iskustvu rova, iskustvu ulice,
iskustvu egzekucije, iskustvu starosti, iskustvu adolescentskog straha,

173 Heiner Müller, „Hamletmašina”, *Prolog* br.1, Zagreb, 1985, 87.

iskustvu nemogućnosti da se želi želja za životom.
Ali, i u iskustvu – estetskom i erotizovanom iskustvu gledanja slike,
slušanja muzike ili čitanja romana.
Miloš Forman je sasvim sigurno u Mocartovom „filmskom rekvijemu” akumulirao
afekte obećanja smrti: Mocart-smrt-Salijeri.¹
Obećanje smrti je simbolički predloženo telom zavijenim u crni plašt sa glavom sa dva
lica.
Funkcija maske, kao trag baroknog dramatičnog (prenapregnutog) obećanja smrti.
Aktant smrti.
Maska se ukazuje glasnikom smrti ili postavljanjem znaku ime smrti.

Uglavnom se smrt proizvodi.

Istoričar slikarstva Luj Maren vraća našu pažnju na
portrete u doba Port Rojale.

U pitanju je izvesna „lokacija” epistemoloških učinaka:
samo-refleksije (zaleđenog znanja o sebi).

Maren ukazuje na semiološki poredak slikane figure sveca: „....figura živog stvorenja
kao mrtvog bića, dvostrukost koja nije predstava modela,
već predstava predstave, zamena označitelja
među

kojima svaki označitelj igra ulogu označenog za označitelj koji mu prethodi u ovom lancu
zamena.”

Od stvorenja do *bića*.
Posmrtna maska zaustavlja
živi izraz lica i pružajući otpor smrti obećava privid večnosti
(zamrznutog, izlivenog trajanja).
Izraz lica postaje čvrsti objekt koji zastupa smrt.
Govoru o večnostipotrebno je da smrt bude objekt
(na primer, maska ili ukočeno telo sveca).
Maska se pojavljuje neočekivano,
kao iznenadno prisećanje,

sećanje na zaboravljeno lice:
na grimasu. Na nju. Sećamo se Roze Luksenburg.
slom *Spartakusbund-a*.
Njeno telo je bačeno Landver kanal, Berlin.
Njeno telo je bilo u kanalu – verovatno – od 15. januara kada je ubijena do 1. jula kada je
pronađeno.

(Govor i govor o smrti, plavo)

Mnogi su govorili i pisali o smrti.
Ali, nema iskustva smrti – postoje samo odlaganja brisanih (izbledelih) tragova umiranja.
Čitao sam o smrti.
Gledao sam umiranje.
Čitao sam sasvim različite opise umiranja:
u postelji, na konju, u pećini, na krstu, u majčinim rukama,
u pustinji, na pozornici, na stratištu, u kanalu, na filmskom platnu,
od metka, na bojnopolju,
među nogama ljubavnice/ljubavnika, na ulici, u stanu, na stepeništu,
kroz hodnik, u podrumu, u kanalizaciji, od otrova, u predsedničkoj palati,
u katedrali, od mača,
na prestolu, u zatvoru, u bolnici, od bolesti, u kasarni,
u prirodi, na planinskim liticama, u morskim dubinama,
od udara groma, u Veneciji, u brzacima reka,
na proplanku, od bolesti, u šumi, u naručiju voljene/voljenog,
od srčanog udara, pored najvećih neprijatelja, usred epidemije,
na gubilištu, u bombardovanom gradu, od zime, od vatre,
od gušenja, u gradu koji iz „okružja” granatiraju,
u ponoru, pored prijatelja i sledbenika, u Berlinu, od virusa,
u tišini i usamljenosti, u živom blatu, u automobilu,
od krvarenja, na đubrištu, u razjapljenim čeljustima zveri...
od... od... ugriza ili prostrelnih rana ili od samog tela koje te je izdalo.
Iskustvo smrti je neka vrsta uvek posrednog i posredovanog estetskog iskustva.
Čulni doživljaj slike, zvuka, ...
Čudesnim obrtom se *kosmičko plavo* slikara Iva Klajna preobrati u „poslednje plavo”

umirućeg režisera i slikara Dereka Džermana.
Nadčulno plavo Klajna je na kraju moralo
da se upiše u bolno i grčevito nestajuće-čulno-plavo Džermana:
„Moja retina je udaljena planeta. Ja igram po ovom scenariju poslednjih šest godina. ...
Moje viđenje se neće nikada povratiti. ...Virus *napada*, ja sada nemam prijatelja.
Gubim pogled... Neću dobiti bitku sa virusom. ...Bespomoćan sam. Ne mogu ga videti.
Samo zvuk. U pandemoniumu slika ja ti prikazujem univerzum plavog.”⁶
Suočenje sa čulnim se odigralo u trenutku gubitka *moći* čula.
Oko prepoznaje još samo boju – plavo.
Ekonomija bola. Ekonomija boje ili zvukova bez porekla, bez izvora i bez ponora.
Granica čulnog – umirućeg.

Muzika je danas objava smrti koja probada. (Autopsia)

Autopsia prepoznaje masku smrti.

(Negacije, vreme, problemi simbolizacije)

Govor o smrti ne prestaje.

Govor lako prerasta u blebetanje...

Jozef Bojs:

Da, smrt pripada životu, znaš. U duhovnom smislu život nije moguć bez smrti. To je ponovo ista vrsta mistike, ali to nije mistifikacija, jer ovu mistiku svako iskusi. Svako može da ogleda ovaj odnos snaga. Tako da je to ponovo u vezi sa odnosom snaga i energija u svetu. Ali ljudi moraju da imaju i razviju drugu vrstu shvatanja osim materijalističkog, koje jedino traženje snaga koje čovek može da iskoristi iskorištavajući i umanjujući razumevanje energija.

Ali, sama smrt ne govori?!

Šta znači sintagma „sama smrt”? Kako smrt može biti sama?

Usamljena smrt, ili

smrt u samoći?

Bez boje i bez zvuka... bez dodira...

...trenutak smrti, jeste izmaknuto

traumatično *Realno* koje ne može biti simbolizovano ni predloženo... Frojd i Lakan bili su tu sasvim jasni.

Iskustvo smrti je nemoguće-iskustvo, nekakvo jezgro oko koga kruže obrisani ili prebrisani tragovi živih.

Kao da postoji iskustvo života u odnosu na umiranje.

Smrt ne izmiče. Smrt se ne približava.

Ona se desi. Prekid. Potpuna anestezija. Isključenje.

Pokušavam da mislim o *njoj* zdravorazumski.

Bez iskustva.

Estetsko iskustvo smrti je iskustvo predočavanja smrti.

Ples veštica oko svetla – šta se može znati o d(D)rugom, vešticama ili smrti?

Tama. Potpuna tama, bez mogućnosti da neko upali svetlo.

Reč tama u odnosu na reč smrtjeste metafora – podloga za rad i red alegorije.

O smrti se može govoriti jezikom.

Jezik o smrti privlači glasove. Mnoštvo glasova, brujanje...*Rekvijem*.

Rekvijem postaje alegorijska mašina smrti.

Jezik je oko smrti, ali jeste izvan smrti.

Jezik je uvek izvan...

U smrti ništa nije „jeste”. Nema ontologije.

Smrt izmiče ontološkoj indeksaciji.

Pozivanje na ne-biće je samo „zamajavanje”.

Prisila jezika... Nemogućnost smrti da govori. O smrti se može govoriti, ali govor nije „od” smrti...

Ponavljjanje bacanja kockica. Slučaj?

... Malarneovo bacanje kocke ili očekivanje neočekivanog...

Ništa! U smrti se ne može identifikovati i opisati „ništa”. U smrti nema pojmova.

Nemam svesti koja bi bila drugo mrtvom telu. Svest izvan tela? Privid.

Tautologija. Rečeno sasvim liči na tautologiju, ali u smrti nema tautologije. Tautologija bi se morala misliti, a u smrti nema ko da misli i nema šta da se misli.

Nema nekog. Nema mišljenja. Nema gde. Nema kada. Nema šta.

Ove reči (neko, mišljenje, gde, kada, šta) su zamke za nas.

Razlikuju se reč „smrt” i reč „umiranje”.
Patnja i uživanje su sasvim bliski u blizini smrti – vremena koga tada ili sada ima previše.
Svaka smrt koja se vidi ili pojmi je lažna u onom smislu u kome je umetnost „lažna”.
Smrt je nevidljiva i nepojmljiva.
Jezik ipak ima granice. Ne može se govoriti o onome iza granica.
Postoji smrt drugog.
Svest o smrti je „uvek” i „jedino” izvan smrti – izvan...
Transcedencija: smrt je izvor.

Ništa.
Ipak je reč o mašinama.

*U morskom dubinama. Ofelija u invalidskim kolicima. Ribe krhotine leševi i delovi leševa plutaju
naokolo.¹⁷⁴*

Fascinacija *Hamletom*, *Mašinama*, odsutnim.

Geneza nekropolitike naspram metafizike smrti,

Komentar uz 8 : Autopsia



174 Heiner Müller, „Hamletmašina”, *Prolog* br.1, Zagreb, 1985, 92.

Čitajući izvesne i neizvesne interpretacije¹⁷⁵ delovanja *Autopsie* iznenadilo me je da svi pisci o *Autopsi-i* pišu jezikom koji podseća na *tvrdi* diskurs *Autopsie*. Nema istorizacije, tek nesigurna kontekstualizacije, zatim, aproprijacija diskursa *grupe*, preuzimanje retoričkih figura i simulakrumskih fikcionalnih sugestija sublimnog jezika posle moderne itd. *Autopsia*, zato, izgleda nedodiriva, dovoljno hermetična da izbegne interpretativne kliše-e i žargone, ostajući sopstveni žargon u diskursima koji dolaze kao retrospektivne refleksije. Reč je o konstruktumu umetničke grupe/platforme kao modaliteta *generalnog intelekta* (Marks) ili *svet-skog duha* (Hegel).

Neprobojnost diskursa *Autopsie* me je privukla.

Reč je o označiteljskom otporu fikcionalizaciji subjekta unutar umetničke proizvodnje. Otpor izgovaranju, zapisivanju, prikazivanju i izražavanju identiteta „kolektivnog” subjekta. Reč je o diskurzivnom omotaču. Označiteljski poredak, koji prethodi jeziku, pruža otpor uobličanju figure, koju će čitalac, gledalac ili slušalac pročitati, videti ili čuti kao JA-autora, JA-stvaraoca ili JA-izvršioca. *Autopsia* se pre može zamisliti kao znak nego kao lik/karakter. Faktografija, istoriografija diskursa o umetniku/umetnicima nije potvrda *bića* kao *ono-ga što jeste*, već trag nemoći hipoteze da dokaže, ili, barem, da pokaže da postoji to JA (ja od *bića*). Ne možemo zamisliti likove/karaktere kao što su Homer, Fidijs, Platon, Šekspir, Bah i dr. bez nepotrebnog apstrahovanja. Ako ne možemo sa sigurnošću znati da li postoji TU i SADA hipoteza identiteta od *bića*, možemo sa retoričkom ili hakerskom sigurnošću prebirati i birati po hipotezama tj. tekstovima različitog medijskog/posredničkog porekla.

U jednom intervjuu, davno, Rolan Bart je izgovorio:

Recimo da nijedno lice iz Stendalovih romana *Parmskokartuzijanski samostan* i *Crveno i crno* nije nalik na Stendala. Uopšteno, autori su sramežljive i povučene osobe koje indirektno žive u avanturama svojih junaka. To znači da ih čine što različitijim od sebe, posebno ako su akcije senzacionalne ili erotične. Ne mogu se skrivati iza nestvarnih lica, jer ih nikada nisam izmišljao. Bez sumnje moja su iskustva u svetu reči i jezika moja, ali moje ja u privatnom životu potpuno je drugačije.¹⁷⁶

175 Vladimir Mattoni, „Auto opsis”, iz *Autopsia*, Mazej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012, 7–13; ili Dejan Sretenović, „Autopsia ili o smrti i izbavljenju”, iz *Autopsia. Ogledi uništenja / Mirror of Destruction*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 11. 03–11. 04. 2010, n. n.

176 Roland Barthes

Razlikovanjem subjekta egzistencije i hipoteze subjekta u umetničkom delu – muzičkom, grafičkom, filmskog, izvedbenom – otkriva se logika ili procedura ili sintaksa produkcije dela: pisanja, dizajniranja, komponovanja, sviranja, snimanja. Ako je delo-medijski tekst, tada je tekst mnogostrukost posredovanja, koja izmiče autorskom izvoru i opstoji kroz upijanje jednog teksta u drugim tekstovima. Princip promiskuitetnosti medijskih tekstova je bliži praksi *Autopsie*, nego izražajnosti medijsko-tekstualne subjektivizacije stvaraoaca. Mnogostruka pisanja/posredovanja su izvedena iz raznih geografskih i istorijskih kultura, te ulaze u međusobne odnose dijaloga, parodije, osporavanja, no postoji i jedno mesto, gde ta mnogostrukost nalazi svoje žarište, a to je mesto čitalac, slušalac, gledalac, pa i interpretator. Reč je o ospoljenom fokusiranju dela u bezbrojnim tačkama koje nastanjuju ili trenutno zaposedaju recipijenti.

Neprobojnost diskursa *Autopsie* je fascinacijski delotvorna.

Autopsia nudi sebe kao *subjekt dela* i kao *efekat dela*. Pokazuje *ideju* tj. *stav* dela, mada to „sebe” skriva u sopstvenom medijsko-tekstualnom radu između muzike, grafizma, pokretnih slika i kulturalnog preoznačavanja, koje vodi mitskom narativu analognom narativima elitne umetnosti o izuzetnom *jezgru* stvaranja. Medijsko-tekstualni rad *Autopsie* je putokaz ka postmedijskim praksama – Vladimir Mattioni je postmedijski karakter *autopsije* prepoznao i iskazao sledećom konstatacijom:

Autopsia deluje u području umetnosti produkcijom koja je van standardnih medijskih odrednica mada insistira na preciznoj medijskoj artikulaciji svakog svog proizvoda.¹⁷⁷

Izuzetnost *jezgra* stvaranja se naslućuje u, gotovo, svakom njihovom delu – pre svega muzičkim delima – mada se ne da direktno čulno identifikovati i prisvojiti. *Jezgro* je aktuelno odsutno, mada potencijalno obećano kao prisutnost.

Izvođenje postmodernističkog umetničkog dela ili medijskog-teksta je neka vrsta *jezičke igre* unutar afektivnog polja medijskih, produkcijskih/postprodukcijskih, učinaka *Autop-*

¹⁷⁷ Vladimir Mattioni, „Partiture Autopsiae”, iz, „Tema broja: Moderna i postmoderna”, *Theoria. Časopis Filozofskog društva Srbije* br. 3–4, Beograd, 1986, 134.



sie. Jezička igra je *igra* u smislu lingvističke ili kockarske, odnosno, društvene igre, a ne u smislu i funkciji *ludizma* tj. jezika u funkciji ljudske razigranosti i ostvarivosti igrom u svetu oslobođenja. *Jezička igra* je životna aktivnost iz koje nastaje delovanje i zatim iz rada delo koji je istovremeno i stav o oblicima života i oblicima smrti. *Autopsia* je – rano – intuitivno predočila taktike biopolitike – disciplinovati život; i taktike nekropolitike – biti redisciplinovan od smrti. Videti tekst „Naš cilj je smrt”:¹⁷⁸

178 Autopsia, „Naš Cilj Je Smrt”, iz *Autopsia. Ogledi uništenja / Mirror of Destruction*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 11. 03-11. 04. 2010, n. n.

naša kičma je tvrđa
od sečiva sekire
naša slabost je jača
od dželatovog teškog mača
naša je zora dublja
od njihove okrvavljene večeri
mi ne mrzimo ništa što postoji
čak ni smrt
patnju i umiranje
ne stratište naše duše
naš cilj je smrt
naše verovanje
verovanje je u ono što izumire
sve zaludne senke mogu nestati
a crna zvezda sija kroz
večno srce ljubavi

U postmodernom *medijskom tekstu* autorefleksivni ili metarefleksivni aspekti samoposmatranja i samoizjašnjavanja postaju operativni retorički indeksi ukazivanja, upotrebe, imenovanja i preimenovanja otvorene, trenutne i promenljive hipoteze subjekta koji se odigrava između pojedinačnog ili kolektivnog „ja” i/ili „mi”. Misterije individuum a i projekcije totalnog, neprozirnog, kolektiva. Glas umetnika jeste proizvedeni *glas* hipotetičkih mekih ili, zatim, u retropraksama tvrdih identiteta. Izrečeno JA ili MI ne postoji kao jedno prethodeće organsko jedinstveno ja/mi, već kao gotovo mehanička proizvodnja mogućih *algoritamskih* hipoteza: slika-formula, kôdova za formule, akustičkih afekata izvedenih iz formula, grafičkih *ikona* na mestu formula. Gotovo mehanička proizvodnja je na mestu projektovanog tajnog *identiteta*. Pri tome, u pitanju je više od jedne hipoteze, od jednog ja ili mi. Zato, kontradikcije i antagonizmi bivaju deo svakog iskaza i tvrđenja – retoričkog udara na slušaoca, čitaoca ili gledaoca. Pojam *proizvodnje* – produkcije, postprodukcije – preuzima različite funkcionalne oblike od *dinamičke ontologije* (promenljivog, u promeni pokrenutog identiteta, ekspanzivnog identiteta, ali ne i *anti-identiteta*) preko transfiguracije (identiteta bez ontološkog određenja, odnosno, identitet je figura, kao efekat rada mašina, metafora šahovske samopokrenute figure, koja dobija svoja značenja, smisao i vrednosti zavisno od mesta na mapi društvenih,

kulturalnih i umetničkih kontekstualizacija) do potrošnje. Identitet je potencijalno beskrajna deoba, raspodela i potrošnja koherentnog egzistencijalnog identiteta u društvenoj razmeni vrednosti, pri tome kriterijumi deobe su simulakrumski postavljeni kao psihološki, etnički, rasni, religiozni, polni, profesionalni, ideološki, proizvodni, potrošački i fantazmatski učinci.

Postoji i jedna metaforična, gotovo alegorijska, upotreba pojma *performans*, koja duguje sećanju na pseudofilozofske izvedbe Fridriha Ničea: reč je o *teatralizaciji filozofije*¹⁷⁹ ili o filozofskom performansu, kao efektu, koji oduzima smisao sistemskim rešenjima velike filozofije ili nadređene makropolitike.

Teatralizacija filozofije, na primer, prema Peteru Sloterdajku dešava se sa Fridrihom Ničoom i označava kraj filozofske *metafizke* – tj. postavljanja pitanja o pitanja istini – postajući retorika ili jezička igra ili pitanje tela u polju sublimnih atrakcija, koje duguju kriznim uzletima *poznog romantizma* i njegove prerade u savremenosti. Reč je o upotrebama vagnerovske projekcije fundamentalnog izvora plemena, Bergmanovog iskliznuća iz svakodnevice u otuđujuću mit-sku prazninu nedokučivog *jastva*, fon Trirove fikcionalizacija melanholije u trenutku kraja liberalnog sveta ili Zornovoj beskrajnoj – varijacijskoj – *Masadi*, odnosno, o politici vidljivosti/čujnosti totalitarizma kod Laibaha. U pojedinim grafičkim ili muzičkim rešenjima *Autopsia*, kao da postavlja *mentalne reprezentacije* dijagrama i algoritama u koje utiču simbolička i afektivna očekivanja od umetničkog dela. Ovi nevidljivi i nečujni dijagrami i *podkožni* algoritmi su način delovanja na realno društveno okruženje. Delovati na realno?! Ezoterična filozofija tradicije i autonomna filozofija moderne u poznom vremenu postaju egzoterične filozofske igracke masovnog i medijskog uživanja smisla. Istovremeno tu postoji Tajna i – vitgenštajnovski: „Nema tajne!”, pošto je reč o praznom koje traži svoj oblik: dijagram ili algoritam koji zatim treba dovesti do čulnosti: do grafičke ili muzičke kompozicije, odnosno, medijskog performansa.

Karakter grupe

Autopsia se može identifikovati kao umetnička grupa, a to znači kao zajednica više različitih pojedinaca-umetnika koji zajednički rade, proizvode i deluju u otvorenom i neodređenom polju umetnosti. Pojam grupe je nejasan i može biti interpretivno vođen između odrednica tima, kolektiva, samo-organizovane zajednice, ali i u apstraktnijem smislu para-

179 Peter Sloterdajk

digme ili platforme. Grupe unutar moderne umetnosti bile su, najčešće, samo-organizovane zajednice umetnika-individualaca. Težile su dijalektičkom odnosu individue i kolektiva u produkciji nove umetnosti i novog sveta. Postmoderne grupe su bile vođene *politikama razlika* unutar spektakularizacije svakodnevice i retoričkog kretanja u liminalnim zonama između privatnog i javnog na *sceni* ili *ekranu*. Postmoderne grupe su hibridne zajednice čiji modaliteti delovanja i ponašanja bivaju između visoke i popularne kulture. Reč je logici spektakularizacije kolektiva. Savremene grupe su slične političkim/aktivističkim ili korporacijskim, istraživačkim ili agencijskim timovima koji postavljaju, rešavaju i izvode efekte/atrakcije/afekte unutar kritike i subverzije krizne pojavnosti totalizujućeg kapitalizma.

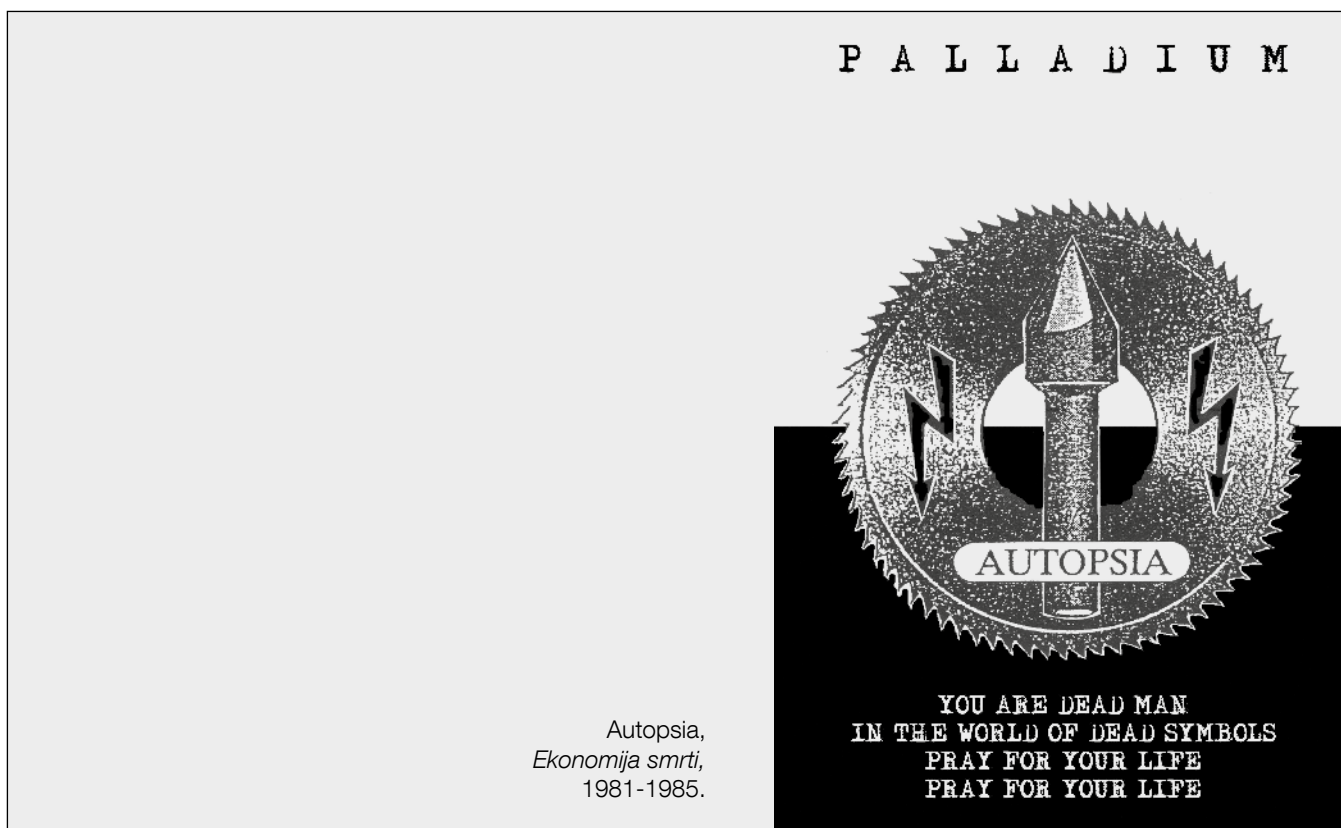
Neke grupe unutar moderne, postmoderne ili savremenosti imaju karakter anomalisjske pojave: netransparentne su i refleksiji nepodložne. Ne može se reći ništa o njihovom članstvu, načelima organizovanja i o pragmatičkim funkcijama unutar umetnosti, kulture i društva. Takve grupe rade sa *miksom* fikcije i nefikcije. Drugim rečima nismo sigurni da li su takve stvarne grupe/platforme ili fiktionalne projekcija zajednice, koja se identifikuje kao platforma. A platforma jeste *telo bez organa* – reč je o spoljašnjem omotaču koji nema ili nepokazuje svoje unutrašnje procese, radnje, delatnosti i strukturalne intersubjektivne odnose. Grupa/platforma je zamišljena i uvedena u stvarni svet, kao „proizvod”, koji prema odzivima sveta pokazuje sebe kao složenu i saučesničku praksu, mada za to nema posebnih argumenata ili dokaza.

Atlas grupa, na primer, postojala je kao projekt jednog umetnika koji nagoveštava potencijalnosti fiktionalizovanog grupnog istraživačkog rada u polju kulturalne i društvene memorije koja se odnosi na libanski građanski rat. Po Piteru Osbornu reč je o praktikovanju fiktionalizacije:

Fiktionalizacija radi na dva nivoa ovde i preuzima dva glavna oblika: fiktionalizaciju umetničkog autoriteta ili, ono što, prilagođavajući Fukoa, možemo nazvati ‘umetničkom funkcijom’, te fiktionalizaciju oblika dokumentarnosti, u posebnom slučaju, arhiva.¹⁸⁰

180 Uporediti sa Peter Osborne, „The fiction of the contemporary”, iz *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, Verso, London, 2013, 33.

Grupa *Autopsia* je od samog početka radila sa fikcionalnom strukturom grupe preobražavajući zajednički rad u *produktivnu platformu* koja ne pokazuje svoje unutrašnje organe. Time se *Autopsia*, kao delatna platforma, zasnivala na dva bitna režima delovanja: (1) na režimu konstrukcije analognog kulturalnog mita o *Autopsii* kao *funkciji autora*, a ne personalizovanom autorskom timu, koji se služi stvarnim imenima, i (2) na režimu impersonalnog rada – funkcija autora je kulturalni mehanizam, a ne reprezentacija izvorne subjektivnosti. Imenica *Autopsia*, zato, nije brend ili *lažno ime* (pseudonim), već konstrukcija „funkcije platforme”, koja preuzima i fikcionalizuje individualne-autorske funkcije u polju umetničkih delatnosti.



Vladimir Mationi je funkcionalni i izvedbeni status autor/grupa: *Autopsia* opisao sledećom konstrukcijom:

U ovoj konstelaciji nestaje i personalitet umetnika, delo je autorizovano od strane grupe, ili pseudo-grupe, čime se difuznost delovanja potencira. Grupa se ne okuplja da bi kroz skupnost promovirala pojedinačne projekte niti da bi osnažila pozicije pojedinca. Ona je imanentna samom konceptu iza koga stoji vodeća ličnost, dok se ostali članovi pridružuju kao saradnici.¹⁸¹

Kontekst platforme u vremenu i prostoru

Za postmodernu kulturu karakteristični su *kratki spojevi* ili *koridori* između elitne/hermetične *umetnosti* i totalizujuće/masovne *kulture*. Postoje *vektorska* kretanja kojima se umetnost preobražava u kulturu: produkcija, razmena, potrošnja, subjektivizacija i uživanje smisla umetnosti. Postoje *vektorska* kretanja kojima se kultura inkorporira u umetnost kao kopija, citat, kolaž, montaža, parafraza, simulacija, redimejd, transfiguracija, transformacija, intertekstualnost i aproprijacija. Između umetnosti i kulture, danas – kao da – postoje prozirne (vidi se kroz), meke (oblikuju se) i propusne (prenosi se kroz ili preko) granice. Približavanje granici kao da je sugerisalo osećaj, *da je kraj blizu* (*the end is near*)¹⁸²

Umetnost posle moderne preuzima funkcije *simptoma* u odnosu na dominantnu ideologiju i njoj odgovarajuću kulturu, u formalnom smislu umetnost razotkriva simboličku neprirodnost kulture. Simptom umetnosti postaje proizvod *mašinazavodjenja* – nasuprot – ideološkog pritiska u kulturi. Odnosno, simptom postaje oblik samoreprodukcije kulture, odnosno, prikazivanje prikazanog, proizvođenje proizvedenog, *reciklaža ekstatičke potrošnje* i simulacija želje na mestu kritičke intencije. Umetnost se, zato, pokazuje radom/delovanjem kulture kao organizma i/ili mašine. Umetnost, time, postaje kulturalni i, svakako, društveni otpor *lakom* ili *pravoliniskom* prenosu funkcija umetnosti u funkcije kulture – *reciklaža* ili *revizija* ili korekcija ideje tj. mita o autonomiji umetnosti, originalnosti i jakom subjektu-izvoru umetnosti. Navedene skice i modeli interpretacije ukazuju na paradoksalne odnose metafizičke *dubine* i ideološke *površine*, odnosno, na neočekivanu razmenljivost *uloga*: prazne ideologije i prazne metafizike, umetnosti i kulture, prirodnog

181 Vladimir Mattioni, „Partiture Autopsiae”, iz, „Tema broja: Moderna i postmoderna”, *Theoria. Časopis Filozofskog društva Srbije* br. 3–v4, Beograd, 1986, 133.

182 Uporediti sa *This Will Have Been: Art, Love & Politics in the 1980s*, Museum of Contemporary Art Chicago, Yale University Press, New Haven, 2012, 49.

i veštačkog, materijalnog i duhovnog, fikcije i realnosti, ekrana i perspektive, kapitala i informacije, zavođenja i kritike, želje i nužnosti, arhiva i istorije, mrežne povezanosti i ekranske otuđenosti, kulturne hegemonije centra i periferne paranoične ekskluzivnosti, estetike i etike, konzervativizma i pornografije, itd. Umetnost nije nešto što prethodi kulturi, kako su pojedini istoričari avangarde želeli da pokažu, tematizujući tu fascinantnu *prethodnicu moderne*, ali umetnost nije ni naknadna reinterpretracija i revizija istorijskih činjenica, koje se reaktuelizuju i imenuju radom kulture, kako su neki postmodernisti želeli da fetišizuju kontekst i kulturu u odnosu na umetnost. Umetnost i kultura nastaju u neizvesnom prepletu interaktivnih uzrokovanja, koja stvaraju efekte prisutnosti ili odsutnosti, legitimnosti ili prestupa, odnosno, neidiličnog prepleta (tkanje = textus, medijski tekst) umetnosti i kulture.

Za razliku od dominirajućih postmodernih strategija u osamdesetim godinama, *Autopsia* je u složenost potencijalnosti svakodnevice uvela *zamrzavajuće* efekte otuđenja. Biti otuđen od života, ali i od otuđujućih funkcija simptoma. Dvostrukost otuđenja je bila sve bitnija kako se iz društva disciplinovanja (modernizam) prelazilo u društvo kontrole (postmodernizam) i iz društva nadzora/kontrole prelazilo u društvo totalizujuće tranzicije (neodređena savremenost).

Grupa *Autopsia* se samo kontekstualizovala referirajući na razliku – *petlju razlika* – između modernizma i postmodernizma:

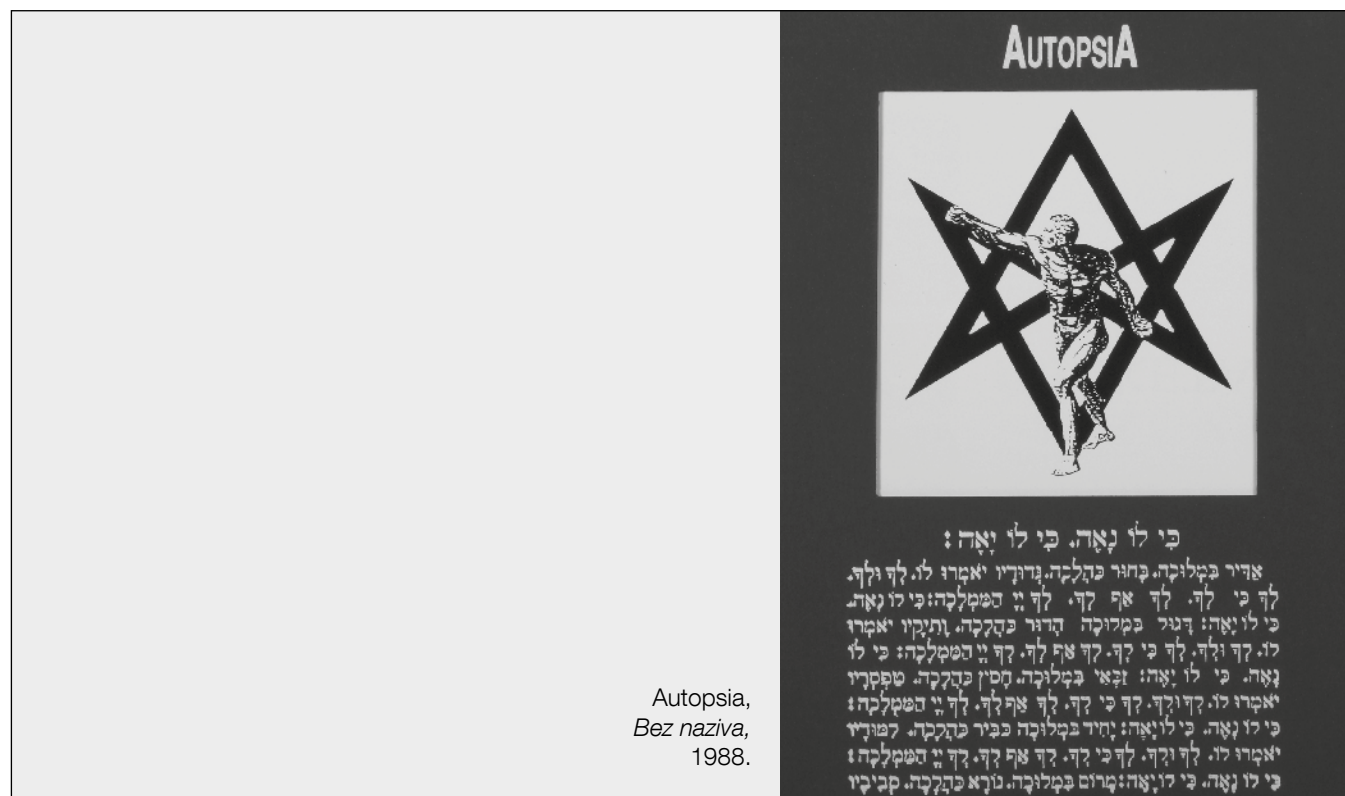
Autopsia doživljava modernizam kao historicizam. *Autopsia* je nastala kao postmoderni projekt na stajalištima koja su radikalni otkloni od modernizma. Ali, *Autopsia* koristi modernizam da bi pokazala kako pripada povijesti i kako iz povijesti crpi onaj smisao koji se ne da etiketirati historijskim razdobljima.¹⁸³

Nastanak *Autopsie* je povezan sa „postmodernim obrtom”, mada, glas-platforme *Autopsia* taj istorijski trenutak želi da de-dijahronizuje i pokaže ga kao transistorijsku situaciju „generalnog intelekta”, koji traži svoje geografske lokacije: Ruma, London, Prag – tj. Jugoslavija, Britanija, Češka ili Srednja Evropa. Pri tome, geografske lokacije nisu loka-

183 Roland Orcsik, „Nachtmusik / Dijalog sa Autopsiom”, *Tema* br, 3–4, Zagreb, 2008, 51.

cije država već kontekstualizujućih kulturalnih atmosfera ili ekologija. Priroda ekološkog ili atmosferskog se odriče postmodernog retronacionalizma, što se da naslutiti u izjavi:

Autopsia nema domovinu. Ona nema nikakvo mjesto niti sistem izvan nje same. Sve društvene relacije u kojima autopsija operira mogu biti bilo gdje u svijetu. Dom *Autopsie* jeste svijet. Domovina je fikcijski pojam. *Autopsia* operira u stvarnosti, izvan 'domovina'. Ona domovinu može proizvesti, ali joj ne može pripadati. Domovina je projekt, apstraktni pojam koji nema veze sa zavičajnošću. Tek je zavičaj mjesto za svijet individualiteta, on nije apstraktna tvorevina. Individualno iskustvo svijeta nedeljivo je s drugim.¹⁸⁴



184 Roland Orsick, „Nachtmusik / Dijalog sa Autopsiom”, *Tema* br, 3–4, Zagreb, 2008, 52.

Pri tome, pozicioniranje postmoderne platforme nije „stvar” smeštanja na određenu geografsku lokaciju, već apstrahovanje imanencije platforme, koja se odnosi prema sebi sa relativnim referencama prema promenljivom kulturalnom identitetu i njegovim snopovima ideologija. Zato, nova geografija postmoderne i savremenosti nije više stvar određenog mesta – lokaliteta, već kontekstualizacije transteritorijalizovanog identiteta, koji unutar imanencija proizvodi geo-transcedencije. Na primer, proglasiti grad Prag „duhovnom centralom sveta” ima više veze sa kulturalnim atmosferama i apstraktnim aurama identifikacije „evrope-između” (*in-between*), nego sa geo-urbanističkim topologijama i državotvornom osmišljenošću bivanja *tu* i *tada*. Prag je mitska konstrukcija a ne zavičaj.

Logika deteritorijalizacije i desinhronizacije *jastva Autopsije* kao proizvodne platforme je primenjena i na pojedinačna muzička dela. Na primer – CD „Karl Rossmann Fragments” (1974/2009) počiva na neredu fragmenata – zvukova, šumova – kojima se muzika demuzikalizuje i time postavlja kao transmuzika u odnosu na imanenciju klasične ili umetničke muzike zapada. Nije reč o komponovanju već proizvođenju:

Fragmenti su položeni, smešteni, aranžirani na toliko različitim mestima da je nemoguće utvrditi njihov *locus communis*.¹⁸⁵

Reč je o odustajanju od organskog u ime enciklopedijskog/arhivskog – a to znači, prisvajanih i nanošenih tragova, brisanih tragova ili citiranih tragova u procesu potrošnje u odnosu na izvorno telo, koje ostavlja audio-trag, koji će biti suodnošen sa drugim tragovima, dok ne bude obrisani, prekriven ili novim kontekstualizacijama/dekontekstualizacijama izmenjen u potpunosti. Oni nisu pravili razliku između istorijskih izvora zvukova: muzike ili antimuzike, umetničke ili popularne muzike, šuma ili tona. *Autopsia* je na početku svog rada direktno intervenisala na audio-materijalu.¹⁸⁶ Bila je u kontraverznom odnosu sa *soundartom*, ali i sa tehnomuzikom. Njen post-karakter muzičkog ili zvučnog rada je postdodekafoni: prisvajanje zvukova, ritmičke strukture, zone između šuma i tona itd. To znači da je sve bilo podložno preuzimanju, fragmentiranju i rekombinovanju, čime se ne postiže nova celina već *propust celovitosti*. Zato, *Autopsiu* zanima ono što je

185 Programska knjižica CD-a *Karl Rossmann Fragments*, K. Rossmann Archives ‘ Illuminating Technologies Prague, 2009.

186 Vladimir Mattoni, „Illuminating Technologie”, iz *Autopsia*, Mazej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2012, 67.

„isključeno”¹⁸⁷. To znači ono što nedostaje u smisaonom *zvučnom spektru*. Nije više reč o jeziku znaka već o znacima zvukova, koji ne podležu principu celine ili oblika, već su podložni otuđujućoj fragmentaciji – uporediti sa zvučanjem: CD-a: *Death is The Mother of Beauty* (1989), *Requiem Pour Un Empire* (1991), *Humanity Is The Devil 1604-1994* (1995), *The Berlin requiem* (2006), *Silently The Wolves are Watching* (2007), *Weltuntergang* (2011) itd. Zvučanje je ono što obećava besformnost zvučnog ispunjavanja prostora i vremena. Besformnost ovde znači pre *impuls*¹⁸⁸ nego destrukciju muzičkih oblika. Oblici se pretapaju u fraze. Fraze postaju impulsi. A impulsi nose afektivnost – tj. trenutni intezitet dejstva. Impuls nije *realni objekt*¹⁸⁹, već učinak nečeg, što je moglo postati objektom mada je u svojoj prolaznosti potrošeno u trenutku pred-objektnosti kada postoji samo udar.

Kontekstualno govoreći – *Autopsia* ima izvesne potencijalne ili aktuelne odnose sa ideologijom retroavangarde NSK-a (*Neue Slowenische Kunst*) sa kojom je savremenik, mada se sama odriče ideologije u ime apsolutnog otuđenja. NSK otuđenje vidi kao efekat ideologije i njene neograničene potrošnje/upotrebe ili manipulacije koja ne može stići do praznine. *Autopsia* konačni gubitak ideologije vidi kao proizvodnju *imanencije same Autopsije* u deteritorijalizovanom i dedijahronizovanom otuđenju, koje je neupitno i time neproverljivo:

Budući da se poruke više ne dadu provjeravati, može im se samo vjerovati.
Istina je izgubila smisao, ostalo je samo vjerovanje, čista vjera bez religija i ideologija.¹⁹⁰

Čista vera je afekt – intezitet dejstva – koji ne donosi poruku već punktuiranje, doticanje, prelaženje površine tela. Muzika im je zato bitna i centralna praksa. Muzika je uvek bila otuđena proizvodnja afekta, a muzika *Autopsie* treba da bude pojačana proizvodnja afekata, koji se ne mogu hijerarhizovati i podrediti autoritetu države, vladara, vođe ili umetnika žreca. Muzika nije *smisao* već intezitet dejstva tj. udara o individualno ili kolektivno telo kojim se dokazuje odsutnost smisla.

187 Roland Orscik, „Nachtmusik / Dijalog sa Autopsiom”, *Tema* br, 3–4, Zagreb, 2008, 55.

188 Rosalind E. Krauss

189 Uporedi sa Ksenija Stevanović, „Autopsija ili o brisanju muzikalnosti”, iz *Autopsia. Ogledi uništenja / Mirror of Destruction*, Salon Muzeja savremene umetnosti, Beograd, 11. 03–11. 04. 2010, n. n.

190 Roland Orscik, „Nachtmusik / Dijalog sa Autopsiom”, *Tema* br, 3–4, Zagreb, 2008, 54.

To da nema hijerarhije¹⁹¹, da nema – time ni – autoriteta, analogija je slikarskim projektima umetničkog para Verbumprogram. Verbumprogram, neosporno bliska grupacija *Autopsiji*, mondrijanovski razvija raster sheme u kontekstu neo-geo slikarstva. Ovim shemama se poništava strukturalna potencijalnost hijerarhije i obećava beskrajno modularno-širenje slučajno ili namerno postavljene „matrice” u celini sveta. Verbumprogram program, međutim, nije eksplicirao svoj antihijarhijski stav – dok *Autopsija* nepostojanje autoriteta u poljima mnogostrukih odsutnosti hijerarhije vidi kao deo svoje eksplisitne ontologije.

Projekti *Autopsie*, zato, nisu koncipirani kao serije¹⁹² projekata ili ideja ili umetničkih produkcija, već kao heterogena polja bez definisanog mesta i vremena. Može se kretati u različitim pravcima ili može se nekretati ostajući na mestu, koje izgleda kao iluzija mirovanja, usredsređenosti ili sinteze. Njihove produkcije žive u mitologiji afekta, a ne u semiotici raspoređenih znakova, koji treba da omoguće komunikaciju. Kada se priziva medijski tekst – nije tu da bi bio prolaz ka značenju/smislu tj. razumevanju, već ka otvaranju afektivnog udara kome značenje/smisao nisu potrebni. Nije reč o konvencijama umetničkog dela, već o posledicama medijske izvedbe dela, koja suočava sa paradoksalnošću odnose upravljanja životom i upravljanja smrću.¹⁹³

191 Roland Orscik, „Nachtmusik / Dijalog sa Autopsiom”, *Tema* br, 3–4, Zagreb, 2008, 55.

192 Roland Orscik, „Nachtmusik / Dijalog sa Autopsiom”, *Tema* br, 3–4, Zagreb, 2008, 56.

193 Autopsia, „SMRT (je majka lepopte) / Razgovor”, iz „Elektronska kosmologija” (temat), *Delo* br. 12, Beograd, 1988, 172.

Govoriti istovremeno na više tuđih jezika: imanentne razlike

Dimitrija Bašičevića sam sreo samo jednom. Bilo je to u Galeriji Nova oko 18.25 časa-va 16. aprila 1976. godine. Došao je sa prijateljima iz Gorgone. Došao je, zapravo, sam ali oni su tu već bili. Knifer je ćaskao i uživao da se družimo, govorio je o monotonim pokretima. Seder je tražio objašnjenja i ispitivao oko svakom izloženom radu. Bek se raspitivao o beograđanima. Putar je bio nervozan i spominjao je šta ga još čeka da uradi do sledećeg jutra. Pisao je za *Spot*. Dimitrije se kretao ubrzano, sa oštrim koracima, bez emocija. Posmataro sam ga ispod oka. Izgledalo je da nešto traži. Povremeno bi pogledao nas mlađe, a mi smo skretali pogled. Bila je to igra pogledima, koja je u nekoj francuskoj istoriji umetnosti nazvana – pogledi Rafaelovih dama/madona ili toskanskih devojaka. Nijedan pogled nije bio direktan. Putanje pogleda su bile dijagonalne. Činilo se da nam se primiče, a da se svako od nas ponaosob odmiče. Kada bi uspeo nekom od nas da uhvati pogled, izrekao bi komentar. Oštar, jednak i nepodnošljivo direktan. Nije ispitivao, komentarisao je. Komentar je bio neka vrsta pitanja, ciničkog otklona od zadatosti naših vizuelizacija i grčevita takmičarska igra skrivanja i otkrivanja inteligencije, koja je lebdela između sagovornika. Inteligencija je ovde bila mera za brzinu izbegavanja zajedljivog iskaza i pristajanja na dalji dijalog, koji je umesto odgovora nudio – invertovane odgovore, zapravo, pitanja koja su izgledala kao odgovori da bi se pokazala kao pitanja radi komentara. Bio je siguran u sebe. Bio je nesiguran u nas. Tada sam govorio mnogo o sintaksi. On nije bio sklon sintaksi, već vidljivosti jezika. Vidljivo-
sti skrivenih značenja u jezicima. Naprotiv, ja sam *klizio* u ono izavidljivog – istraživao sam formacije i transformacije oblika i značenja u formativnim strukturama. Iznenada je počeo da govori dovoljno glasno da ga svi u Galeriji čuju. Govorio je mešavinom srpskog-prečanskog, hrvatskog-zagrebačkog, hrvatsko-srpskog, te je ubacivao reči na francuskom, nemačkom, ređe engleskom jeziku. Ubrzavao je govor i usporavao je reči. Bilo je to sasvim afektivno stanje postavljeno jezikom. Mojoj teoriji sintakse je, odmah, suprotstavio Frojda sa *idejom* o osećaju krivice. Tada, ja nisam uopšte razmišljao o krivici. Bio sam ona osoba koja ne čini zlodela, greške ili iskliznuća. Želeo je da me ubedi da nije tako i da moja krivica upravo leži u pogrešno primenjenom pojmu sintakse. Insistirao je na funkcijama. Ubrzo sam shvatio da on nije frojdista, da mu Frojd služi samo kao šamanu štap da dodirne zle duhove, koji treba da me destabilišu. Bio

sam toliko naivan, tada, da nisam verovao u *zle duhove*. To sam mu i rekao. Bio sam iskren. On je rekao, citirajući Maljeviča, umetnost ne zanima iskrenost već istina. Ali koja istina? pitao sam ponavljajući i prevrćući reči

Ali koja istina?

Ali istina koja?

koja Ali istina?

koja istina Ali?

istina koja Ali?

istina Ali koja?

anitsi ajoj ilA?

ajok anitsi ilA?

anitsi ilA ajok?

ilA ajok anitsi?

ilA ajok anitsi?

ajok ilA anitsi?

Moju teoriju sintakse je odbacio u ime istine o kvantumu. Želeo sam da pokažem da se i njegova teorija kvantuma i moja teorija sintakse grade oko tačaka prekida, diskontinuiteta, rupa u svesti, tamo gde mišljenje nije više celoviti tok *ideja*, već skok od kamena do kamena, kao kada se prelazi plitki potok sa razbacanim komadima kamena, oblucima, stenama. To je bio neuspešan pokušaj građenja i razgrađivanja struktura. Insistirao je na česticama energije. Mučilo ga je Frojdovo napuštanje fiziologije. Ta prazna mesta kod Frojda su ga iritirala. Onda sam dolio „ulje na vatru” insistirajući da je Frojd sve iskonstruisao. Da nema nesvesnog bez psihoanalize. On je želeo povratak bazičnom materijalizmu. Insistirao je na tome, da je krajnja konsekvencija Frojdovog učenja o snovima to da je čovek podeljena ličnost: „Dvostruka ličnost. Dva čoveka u jednom”. Naglasio je da on to dobro zna i da je razlika između Dimitrija i Mangelosa nepremostiva.

Pitao me je o moralu? Govorio sam o etici. Ispravljao me je da moral i etika nisu isto. Branio sam *političko* iza morala i etike. To ga je stvarno ljutilo. Nervirao ga je moj konstruktivizam. Spomenuo je motiv greha i njegovu ulogu u moraliziranju svesti. Tu smo se složili. Tražio je daprihvati razliku između kriminalca i sudije. Pitao sam ga – parafrazirajući pesmicu iz filma *WR* – a ko će suditi sudijama. Bio je stvarno ljut. Osećao sam

stvarno strah. Bio je opasan. Najopasniji čovek, koga sam ikada sreo. Počeo sam da se povlačim. Sledio me je – sve dok nisam leđima dodirnuo zid. Insistirao je da se izjasnim o „istočnom grehu”. Ali tada me izvorni greh nije zanimao. Za mene je to bila tačka na kojoj započinje korupcija svake Crkve. A onda je govorio instinktima, instinkt... „Dođavola, gde ti je instinkt?” Odgovorio sam ne bez doze usplahirenosti: u sintaksi. On je dodao – tada se složio samnom: u individualnoj modifikaciji svesti (mišljenja).

bit. bitak.
jezgra filozofskog mišljenja
nešto kao jezgra atoma u fizici.

Bio je čovek svog vremena. Imao je poverenja u prirodne nauke. Bio sam dete svog vremena, u sivim sedamdesetim, već više nisam mogao da se oslanjam na prirodno znanstvene nauke, sumnjao sam u njihove izvesnosti. Naprotiv, on je bio sklon da u *njima* pronalazi izvesnost. Barem zrno izvesnosti koja se nije mogla naći u *mnogostrukosti jezika* koji su se služili njime:

paysage de la mort
paysage de la guerre
paysage de la deuxième guerre mondiale
paysage du plusqamparfait
paysage of jighoura
paysage of al capone
tabula rasa
pythagora
pitagora
alfabet
négation de la peinture
le livre noir
le livre rouge
paysages des mots
der hand
la main
der tod

l'amour
gottschalksbuch
mutabor
gottschalk
timchel
iže
jighoura
fata morgana
el cidth
théorie des conventions
non credo
.....

Pokušali smo da razgovaramo o Fluseru. Nije bliže poznavao njegove spise. Rekao je ozbiljno, streljajući me pogledom, pa ti si konstruktivista – iskonstruiši dijalog između mene i njega.¹⁹⁴ Trebalo mi je mnogo, mnogo vremena da to uradim. To tek sada izvodim konstrukcije njihovog dijaloga – ipak, pre svega, mojim jezikom.

Mangelos: Način sistema govora je u sistemu mišljenja. Homonimi upotrebe istog termina za oznaku više različitih značenja i upotreba SINONIMA onemogućuje jasnoću mišljenja.

Fluser: Pred-moderni čovek je živio u slikovnom svetu, koji predstavlja svet. Mi živimo u slikovnom svetu, koji pokušava prikazati teorije o „svetu”. To je revolucionarno nov položaj.

Mangelos: Na kraju to je takođe osnovna dilema životnog principa. Ista osovina, ista mehanika, ista dilema. Tu je original koji je posuđen pravilima igara: dilema pobeđe i poraza. Važeća za sve individualne egzistencije i sve društvene egzistencije.

Fluser: Niste svesni da tehno-slike ne zahtevaju niti imaginaciju niti koncepte u tradicionalnom smislu, nego drugi i do sada nepoznati način dešifrovanja koji ćemo u ovom radu nazvati *tehnoimaginacija*.

194 Wilem Flusser, „Kodificirani svet”, iz Janez Strehovec (ed.), *Vilém Flusser: Digitalni videz*, Študentska založba, Ljubljana, 2000, 9–15; Vilem Fluser, „Dešifrovanje pojedinih tehno-slika”, iz *Komunikologija*, FMK, Beograd, 2015, 163–190; Dimitrije Mića Bašičević, „aprilske teze – uvod pri kraju poslednjeg stoljeća umjetnosti”, iz *Fotografija i umetnost*, V. Bašičević, Novi Sad, 1996, 16–26; Rukopisi mangelosa, neobjavljenom (F7).

Mangelos: Karakter kriterijuma je promenjen sa pozicija vrednovanja dela, na poziciju vrednovanja rada. Mašina je revolucionisala ljudski rad mehanizirajući ga. Prouzrokovala je mnogobrojne posledice od nivoa samog rada do nivoa svesti.

Fluser: Naravno da je to nepodnošljiva situacija. Ne možemo se pomiriti s time da smo programirani a da o tome nemamo svest, to jest da smo nesvesno programirani, te i da ... sklop aparat-operator, koji nas programira, takođe funkcioniše nesvesno, to jest besvesti.

Mangelos: Reč je o dispozitivu ili, ako Vam se više dopada: aparatusu.

Fluser: Mislite da je stvar složenija? I ja mislim, ali pokušavam da izvedem model te složenosti na očigledan način. Stoga moramo pronaći nove metode koje će nam omogućiti dešifrovanje masovnih tehno-slika, to jest metode koje omogućavaju da tehnoimaginacija funkcioniše u svakodnevnom životu.

Mangelos: Neka on – *tu misli na mena pisca koji konstruiše ovaj dijalog* – uvede sada glas Mišela F.

Mišel F: Ono što želim da iznesem sa tim terminom je, prvo, potpuno heterogeni skup koga čine diskurs, institucije, arhitektonski oblici, regulacione odluke, zakoni, administrativne mere, naučni iskazi, filozofske, moralne i filantropske propozicije – ukratko sve ono što je rečeno i nerečeno. Ovo su elementi dispozitiva. Dispozitiv je sistem odnosa koji može biti uspostavljen između ovih elemenata. Drugo, ono što pokušavam da identifikujem u ovom dispozitivu je upravo veza koja može postojati između ovih heterogenih elemenata. Tako, pojedinačni dispozitiv može figurisati jednom kao program institucije, a drugi put može funkcionisati kao sredstvo prosuđivanja ili maskiranja prakse koja sama ostaje tiha, ili kao sekundarna reinterpetacija ove prakse, otvorena za novo polje racionalnosti. Ukratko, između ovih elemenata, bilo diskurzivnih ili nediskurzivnih, postoji nekakva međuigra pomeranja pozicija i modifikovanja funkcija koje mogu veoma mnogo varirati. Treće, ja razumem pod terminom *dispozitiv* vrstu, reći ćemo, formacije koja ima glavnu funkciju u datom istorijskom trenutku da odgovori na jednu *hitnu potrebu*. Dispozitiv ima dominantnu stratešku funkciju.¹⁹⁵

Fluser: Ako поближе pogledamo ta pitanja, pašće nam u oči da se ona kreću sasvim specifičnim putevima, naime, u četiri dimenzije prostor-vremena.

195 Michel Foucault u razgovoru sa Alain Grosrichardom, Gerard Wajemanom, Jacques-Alain Millerom, Guy Le Gaufeyom, Dominique Celasom, Gerardom Millerom, Catherine Millot, Jocečyne Livi, Judith Miller: „The Confession of the Flesh”, iz *Power Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972–1977*, New York: Pantheon Books, 1980, 194–196.

Mangelos: mašinski proizvedena slika otvorila je novu problematiku u umetnosti i oko nje. Zahtevajući nove definicije mašinski proizvedena slika postavila je kao zahtev društvu za nove definicije kulture i drukčije strukturiranje takozvanog kulturnog života indici-
rajući konture sasvim nove civilizacije.

Fluser: Hoćete reći da nije stvar samu tehničkoj napravi – tehnici i tehnologiji medija.

Mangelos: Ma ne, reč je o dispozitivu. O složenoj smesi svega na način koji je funkcio-
nalan ali ne uvek svesno programiran.

Fluser: Mada... umnožavamo probleme!

Mangelos: Možda... ne možemo ići reduktivnom logikom. Odgovarajuće funkcionisanje
masovnih medija namenjeno je drugoj civilizaciji od koje društvo poznaje tek strojeve
koji su preuzeli funkciju ruku te fotografiju film televiziju kompjuter. Sve zajedno to je
dispozitiv.

Ispijaju čaj. Ustaju i napuštaju prostoriju.

Napolju se čuje generisani glas automata koji usmerava prolaznike na koji peron treba
da izađu.

Komentar uz 9: Dimitrije Bašičević Mangelos



Individualne mitologije, po Harald Zemanu, označavaju postupke, oblike ponašanja i teme kojima umetnik ispoljava svoj privatni, subjektivni, opsesivni i krhki svet u otuđenom pozno-industrijskom masovno-medijskom društvu. Koncept *individualnih mitologija* je uvedena na izložbi *Documenta 5*¹⁹⁶ održanoj 1972. godine. Ovim konceptom je impersonalnim konceptualističkim analitičkim i teorijskim istraživanjima i hiperrealističkoj bezličnosti suprotstavljen subjektivni svet umetnika i govor umetnika u prvom licu. Zamisao, *individualnih mitologija* nastaje kao postkonceptualistički interpretativni gest kritičara, koji kritikuje i problematizuje konceptualističku otuđenu i birokratizovanu strategiju govora iz teorijskih hipoteza, odnosno, otuđenog artificijelnog govora umetnika posle *smrti autora*¹⁹⁷. Paradoksalno, ova zamisao je tokom 70-ih primenjivana na postkon-

196 Harald Szeemann, u *Documenta 5*, Kassel, 1972.

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

ceptualne umetnike (Kristian Boltanski), ali i na umetnike, koji prethode konceptualnoj umetnosti (Jozef Bojs). A, pogodna je i za interpretaciju različitih primera „govora umetnika u prvom licu”, odnosno, za egzistencijalne prakse protokonceptualnih umetnika, kao što su Dišan, Marsel Braders, Keroli Šniman, Džejms Li Birs, Vladan Radovnović, grupa Gorgona, Julije Knifer ili Mangelos.

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

- umetnike koji konstruišu i izvode svoju autentičnu, neuporedivu i nedeljivu *životnu aktivnost* (Šniman, Li Birs, Radovanović),
- umetnike koji konstruišu i izvode svoj mesijanski interventni identitet (Bojs),
- umetnike koji status individualnog umetnika ili grupe umetnika postavljaju kao *izuzetni simptom* ljudske egzistencije (Braders, Gorgona, Mangelos, Knifer),
- umetnike koji preispituju sebe kao uzorak institucionalnog identifikovanja privatnog i javnog, umetničkog i životnog, statusnog i stvaralačkog, ekonomskog i istorijskog (Danijel Biren, Braco Dimitrijević, Kavelini).

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

Dimitrije (Mića) Bašičević (1922–1987) je istoričar umetnosti¹⁹⁸, likovni kritičar¹⁹⁹, teoretičar medija²⁰⁰ i filozof²⁰¹. Bašičević je pod pseudonomom Mangelos (ili Mandelos) stvarao umetnička dela od kasnih četrdesetih godina sve do smrti.²⁰² Njegovi retki umetnički nastupi su bili na izložbi *Permanentna umetnost* (Galerija 212, Beograd, 1968) i samostalnoj izložbi *Fenomen Picasso – komentari Mangelos* (Tribina mladih, Novi Sad, 1972), kasnije sledi nekoliko izložbi kojima se uključio u atmosferu postkonceptualizma: *Manifesti* (Atelier Toše Dapca, Zagreb, 1978), *Shid – theory* (Podroom, Zagreb, 1979), *Energija* (Galerija Dubrava, Zagreb, 1979), *Retrospektiva* (Prostor proširenih medija, Zagreb, 1981), *Mangelos* (Galerija Sebastijan, Beograd, 1986), *Mangelos* (Izložbeni salon Doma JNA, Zagreb, 1996). Međutim, njegova prava internacionalna karijera započinje nakon smrti brojnim internacionalnim izložbama u organizaciji istoričarke umetnosti Branke Stipančić.²⁰³

Jedan od temeljnih problema interpretiranja Mangelosovog rada je identifikovanje filozofskih, teorijskih i umetničkih zamisli iz perioda između četrdesetih i pedesetih godina XX veka. To je vreme individualnog umetničkog rada i života, izvan javnih prostora i institucija. To vreme nije prepoznato kao vreme avangardi, mada novija istraživanja pokazuju da je na gotovo *ezoteričnom* planu postojao niz pro- i proto-avangardnih zahvata u kulturama druge Jugoslavije: Sajlsovi post-nadrealistički radovi,²⁰⁴ Mangelosovi protokonceptualistički zapisi, objekti i slike, Radovanovićeve višemedijski eksperimenti,²⁰⁵ istraživanje geometrijske apstrakcije i modela izlaganja grupe EXAT 51²⁰⁶, pesnički-kon-

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

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

200 Dimitrije Bašičević Mangelos, *Fotografija i umetnost*, Izdanje Vojin Bašičević, Novi Sad, 1996

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

202 Biljana Tomić (ed), *Mangelos*, Galerija Sebastijan, Beograd, 1986; Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990; Ješa Denegri, Vojin Bašičević (eds), *Mangelos – drugi o njemu*, Izdanje Vojin Bašičević, Novi Sad, 1997; Branka Stipančić (ed), *Mangelos nos. 1 to 9 1/2*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2003.

203 Branka Stipančić je priredila izložbu *Mangelos nos. 1 to 9 1/2*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 2003; Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz, 2003; Fundacio Antoni Tapies, Barcelona, 2004; Kunsthalle Fridericianum, Kassel, 2004.

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

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

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

kretistički eksperimenti Josipa Stošića²⁰⁷, kao i pozni, sasvim privatni, rad zenitiste Ljubomira Micića ili posleratna dela nadrealiste Vaneta Živadinovića Bora²⁰⁸.

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



Mangelosova otpadnička pozicija je okarakterisana njegovom povučenošću, tajanstvenošću i misterioznim datiranjima, redatiranjima i prezentacijama sopstvenih dela i auto-interpretacija tih dela. Na primer, bio je član grupe Gorgona²⁰⁹, mada nikada sa grupom ili iz

207 Josip Stošić, *govor riječi objekta i prostora*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1972.

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

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

grupe nije nastupao sa umetničkim radom. To znači da je on bio otpadnik i u mikro-kulturi kojoj je najčvršće pripadao, sa kojom se identifikovao i na kraju krajeva koju je između ostalih saradnika i činio. Zatim, dvojnost Mangelosa i Miće Bašićevića, istoričara umetnosti i umetnika, odnosno, još drastičnije kustosa i umetnika, ukazuje na temeljnost odvajanja, otpadanja, ne-celovitosti. Zatim, Mangelos je Srbin u hrvatskoj kulturi itd. Marginalnost može biti tragična, a alternativa herojska. Otpadništvo je deo izvesne egzistencijalne usmerenosti koja prerasta, možda, i u oholost. Marginalac kazuje: "Vi me ne primate!" Alternativac uzvikuje: "Ja vas preobraćam i vaš svet će potpasti pod moj svet!". Otpadnik ili ćuti ili na razne načine pokazuje da ga vi ne zanimате, da niste dostojni uvida u njegove čini. Pri tome, otpadništvo Mangelosa na neki način, na način koji Niče nije mogao da dosegne – možda tek Vitgenštajn, povezuje oholost sa setom, a setu sa ironijom, a ironiju sa neprozirnošću umetničkog i filozofskog zapisa u modernim vremenima.

Iako je Mića Bašićević bio jedan od izuzetnih poznavalaca i teoretičara *novih medija* (fotografija, film, kinetička umetnost) Mangelosova produkcija se odvijala oko neobičnog kvazi-medija koji nije ni slikarstvo, ni pisanje, ni objektna umetnost. Njegov rad bi mogao da se opiše nizom negativnih atributa: ni-poezija-ni-proza-ni-slika-ni-tekst. Ovaj niz negativnih atributa ima ishodišta u ranim avangardnim pobunama (na primer, Vane Bor je pisao „Ni poezija ni proza jedan novi način izražavanja”, 1932), ali ima i dimenziju koju predratne avangarde nisu mogle da dosegnu, a to je egzistencijalistički nihilizam koji vodi *ispražnjenom bitku* – egzistencijalistički interpretiranom *ništavilu*. Besumučno ispisivanje²¹⁰ od *tabula rasa* pa do *manifesta* u negiranju pisanja slikanjem i slikanja pisanjem, a to *tabula rasa* (prazna tabla) i izriče svojim imenom, hod je ka ništavilu (*praznom bitku*, nultom stupnju pisma ili slike) koji će kasnije, mnogo strože i formalnije da bude interpretiran kao tautologija u fluksusu, konceptualnoj umetnosti i primarnom slikarstvu.

Zatim, svaki od Mangelosovih radova uvodi u igru kombinatorike različite životne aktivnosti i delatnosti: manuelnost praktične realizacije rada, teorijska diskurzivnost uvedena u zapis rada, subverzija značenjskih nivoa kontekstualnosti diskurzivnih fragmenata slike, ironično obrtanje aksiologija značenja i neočekivano, ali nužno, kontemplativna usredsređenost na izvesnu finu i nedodirljivu materiju koja dejstveno okružuje svaki

210 Nena Dimitrijević, „Manifesti na školskoj ploči Dimitrija Bašićevića” (1978), iz *Dimitrije Mića Bašićević Mangtelos – Drugi o njemu*, Izdavač Vojin Bašićević, Noviu Sad, 1997, 17–21.

Mangelosov umetnički komad. Mangelosova manuelnost je slika istorije pisanja (*écriture*) ispričana procedurama slikarstva u epohi novih *mašinskih medija*. Manuelnost je oruđe kontemplativne usredsređenosti usred tehnološke otuđenosti:

svijet ne samo što se mijenja već se izmijenio.
nalazimo se u drugom stoljeću
druge po redu civilizacije. strojne.
društvenom upotrebom stroja
završena je civilizacija ručnog rada
a s njom i svi društveni fenomeni
čija je pretpostavka bio ručni rad.²¹¹

Paradoks otuđenosti mašinske epohe i ručnog kontemplativnog rada je središnji problem Mangelosovog delovanja. On je sasvim lucidno pisao o mestu „umetničke kreacije” u mašmedijskim-uslovima²¹² i time podcrtao ono kretanje koje se da pratiti od Benjaminove²¹³ začetnike interpretacije mehaničke medijske reprodukcije. Mangelos je prepoznao fascinaciju novim i ukazao na njene filozofske razrade suočenjem mitskog arhajskog fenomenalizma (fetišizma čulnog) i sasvim savremenog medijskog konceptualizma (fetišizma artificijelnog). Zatim, teorijska diskurzivnost je uvedena potencijalnim referencijalnim relacijama zapisa na vizuelnim delima sa drugim diskurzivnostima, pri čemu:

1. postoje nagoveštaji izrečeni kroz šifru, naraciju ili stav,
2. postoje fragmentarni okviri mišljenja i mišljenju umetnosti ili mišljenju sveta kroz mišljenje u umetnosti ukazivanjem na mišljenja filozofije i ideologije,
3. stvaranje mikro-teorijskih korpusa koji još jednom pokazuju kako se teorija rađa i umire, odnosno, preživljava sudare sa diskursima.

Ironija koju Mangelos neguje, njegova ironija, nije zajedljiva niti ubitačno razorna, već profinjena, pomalo ohola, sigurna u nesigurnost i nesigurna u datosti i istine epohe.

211 Mangelos, „manifest manifestah”, iz Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990, 53.

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

213 Walter Benjamin, „Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije”, iz *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, 114-149.

Mangelos polazi od relativističkog razumevanja istine kao fikcije pojavnosti materijalnog sveta. Istina je materijalistička, da budemo na Mangelosov način ironični, to znači da on od nje stvara materiju umetnosti kao pukotinu u svetu. Drugim rečima, niz aksioloških ponuda i izvrtanja aksioloških ponuda i relativizacija aksioloških ponuda, odnosno, ironiziranih aksiologija, vodi tome da one postaju materija oblikovanja diskursa njegovog rada u prostorima nesigurnosti izvođenja istine.

Dimitrije Bašičević
*Mangelos, manifest o
 psihičkom životu picassa
 i pretpostavljenog panthe
 altamirskog, 1978.*

manifest
 o psihičkom životu picassa
 i pretpostavljenog panthe altamirskog

uporedi li se picassova "guernica"
 koja važi kao jedan od vrhunskih dometa
 čovjekove misli mire
 s produktom njegovog slikarskog pretka iz alta-
 kojega nedostatak signature dozvoljava
 da ga se hipotetski nazove pretpostavljeni panthe
 zaključci su slijedeći.
 oba "španca" proizvodili su
 tehnologijom ručnog rada
 upotrebljavajući identični "psihički" instrum^{enti}
 u tridesetom vijeku
 neće biti sasna jasno
 koji je od tih produkata iz dvadesetog
 a koji iz minus hiljaditog stoljeća.
 picasso i pretpostavljeni panta
 pripadaju istom evolucijskom segmentu
 iste civilizacije. ručnoradne.
 iz predloženih slika nemoguće je zaključiti
 da bi "psihički život" pretpostavljenog pante
 bio bogatiji od picassovog.
 ali ni siromašniji.
 razlike nema.

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

S apsurdom na filozofskom nivou
je prvi put dotaknuto pitanje
smisla uopšte. to je prvi (nehotični)
atak na način mišljenja.²¹⁴

Usredsređenost povezuje ruku i um u konceptualnoj igri. Ironija koju Mangelos upošljava vodi novom gledištu, obrtu, preobraćaju vernika u nevernika, a to je inverzija/proboj religioznog (on to radi sa antičkim i sa hrišćanskim i sa marksističkim i sa naučno-tehnološkim modusima mišljenja kao posedovanja uverenja). Na primer, U “manifestu o mišljenju no. 1”²¹⁵ zapisuje: “mišljenje je forma energije”. Time on mišljenjem konceptualizuje telesnu akciju i vizuelnim zapisom koncept čini objektnim tragom.

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

marx je gledajući iz 19. st. još video
umjetnost u društvu.
u dvadesetom se još vidi jaz među njima.
iz dvadesetiprvog vidi se društvo
ali ne i umjetnost.²¹⁶

214 Mangelos, “les exercices” (1961), iz Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990, 52.

215 Mangelos, „manifest o mišljenju no.1”, iz Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990, 45.

216 Mangelos, „manifest o jazu no.3”, iz Branka Stipančić (ed), *Dimitrije Bašičević Mangelos*, Galerije grada Zagreba, Zagreb, 1990, 55.

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

Pitanja o Mangelosu i Drugom su pitanja o odnosu njega i onih kojima je dozvolio da budu njemu Drugi, pri tome on je bivao subjekt (Mangelos) samim tim što je bio u odnosu sa Drugim. Tri su relacije Mangelosa i Drugog. Gorgona (i gorgonaši) su zaista bliski Drugi Mangelosove lične istorije. Pitanje je koliko je Mangelos deo Gorgone, ali i koliko je Gorgona deo Mangelosa? Intuitivno: postoji preklapanje kruga Mangelosa sa krugom Gorgone. Istovremeno, ta dva kruga se u potpunosti ne poklapaju. To što ispada iz nepoklapanja kruga Mangelosa i kruga Gorgone je Mangelosov otpor tom preklapanju. Otpor se otkriva i u tome što on nije izlagao svoje radove u vremenu delovanja Gorgone. Ali taj otpor je i potvrda paradoksalnosti Gorgone. Zato, na *otpor* treba gledati kao na izmicanje i primicanje, kao na nešto što je on činio i što je Gorgona činila, ali i kao nešto što mi činimo čitajući njegov rad, a time i kao na nešto što njegov rad čini sa nama koji čitamo i gledamo njegova dela. U pitanju je otvoren i nestabilan koncept – knjiga promena. Mangelos = knjiga promena = TAUTOLOGIJA.

A, Drugi Mangelosovog rada su i umetnici konceptualne i postmoderne umetnosti. To je mesto možda ključnog Mangelosovog paradoksa, paradoksa koji je iskusio, na primer, još jedino Marsel Dišan. Na Mangelosa (a tu spada i odluka da izlaže svoj rad) su uticali umetnici na koje je on istorijski trebalo da utiče. Ali, prvo Dišanov primer. Dišanovrad, misli se posebno na *redimejde*, neznatno prethodi Dadi. U nadrealizmu je regresirao od *redimejda* na asamblaž, od objekta sveta na objekt rituala, seanse ili umetnosti. Tek sa američkom neodadom, fluksusom i pop artom²¹⁷, a Dišan ih je doživeo, zamisli redimejdi su počele da dobijaju na konceptualnoj i pojavnj odredenosti, oslobađajući se na prvom mestu nadrealističkih regresija. Drugim rečima, na Dišanova kasne formulacije o redimejdima (na primer, tekst „Povodom *redimejda*”²¹⁸) uticali su umetnici koji su svoj rad započeli pod dišanovskim uticajem. Slično, ali i različito, Mangelosov rad je počeo da zadobija javne dimenzije i da utiče u prostorima kulture, tek onda kada su se pojavili

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

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

umetnici, nezavisno od njegovog rada, na koje bi on verovatno mogao da utiče da je njegov rad bio dostupan ili da je postao norma. Pogledajte, na primer, prve realizacije konkretne poezije i Mangelosa krajem šezdesetih, odnosno, relacije Mangelosovog rada i grupe KÔD početkom sedamdesetih, odnosno, na erupiivno prepoznavanje Mangelosa i postkonceptualnih umetnika Mladena Stilinovića, Vlade Marteka, Željka Jermana, Željka Kipkea, Antuna Maračića... krajem sedamdesetih i tokom osamdesetih godina²¹⁹. U pitanju su složeni intersubjektivni odnosi koji vode od Mangelosa na margini ka Mangelosu u centru previranja poznog modernizma.

Upravo biheviornalne, intelektualne, umetničke i kritičko-teorijske igre sa Drugim i sa praznim koje je Mangelos igrao, ali i igre koje i danas njegov rad u kustoskom sistemu konstruisanja identiteta umetnosti XX veka izvodi²²⁰, grade mape jezika o jeziku, mape koje nude različite hipoteze o subjektu nazvanom Mangelos.



219 Temat „Mangelos” u časopisu *Quorum* br. 1, Zagreb, 1989.

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

Doručak sa Kafkom i Guldom označitelj koji je nanesen na jedan drugi označitelj

Dokumentarni diskurs

Prošlo je četrdeset godina od kada sam upoznao Slobodana Tišmu. Prvi put smo se sreli na dan Republike – 29. novembra 1975. godine. Sreli smo se u kući Darka Hohnjeca u Novom Sadu. Bio je to neobičan, haotičan, nedovršen i zbunjujući susret.

Biljana Tomić je pozvala Jovana Čekića i mene da upoznamo novosadske konceptualiste. Mesto susreta je predložio filozof Darko Hohnjec u to vreme čuvar galerije u SKC-u u Beogradu, a pre toga direktor Tribine Mladih u Novom Sadu. Darka smo svi poštovali. Pribojavali smo se njegovog glasa, oštrog plavog pogleda i toga što je imao mnogo više iskustva od nas svih u „klasnoj borbi”.

Okupili su se skoro svi. Bio je tu Tišma, Miroslav Mandić, Radojičić, Vladimir Kopicl, Peđa Vranešević, Žilnik. nedostajao je Slavko Bogdanović koji je tada živio u Sremskoj Mitrovici. Nije ni Janeza Kocijančić bilo tu. A očekivao se Čeda Drča.

Ćutali smo skoro sat vremena. Nakon toga je Miroslav M. počeo da nas provocira i napada. Govorio je sa pozicija romantičnog konceptualizma, čoveka koji je tek izašao iz zatvora i sada počeo da uči da govori. Insistirao je na životu i umetnosti, nevidljivoj umetnosti, siromaštvu, prošnji i lutanju. Govorio je sa naporom kao neko ko progovara posle dugo vremena ćutanja.

Žilnik je pričao viceve o Josipu Brozu Titu. Iznosio je pikantne detalje. Smejao se. Mi se nismo preterano razveselili. I ubrzo otišao. Nismo bili zanimljivi.

Mirko i Kopicl su komentarisali tada savremeno stanje stvari u umetnostima. Kopicl je govorio o poeziji i pozorištu. Tišma je počeo da govori o sebi – o nemoći/moći umetnika, ali je ubrzo začutao u pola rečenice. Pozvao nas je, kasnije, da nas *minimorisom* odveze do autobuske stanice. Sreo sam ga godinu dana kasnije u knjižari koja je tada postojala-

la na Filozofskom fakultetu u u Beogradu. Čim me je ugledao – prišao je i nastavio da govori tamo gde je prekinuo da govori pre godinu dana. Krenuo je iz sredine rečenice. Tada mi je ispričao o svojim nevidljivim projektima. Preporučio mi je za čitanje svoje stare pesme. Od tada smo se sretali dosta često ili, barem, razgovarali telefonom.

Hohnjec je govorio da nas sigurno *služba* prisluškuje. Povremeno je proveravao kroz prozor, kao da je nekog očekivao. Odmahivao je glavom.

Posle Tribine mladih, a pre SKC-a, bio je u JNA i, zatim, radio je kao fizički radnik na građevinama. Izgledao je, za razliku od svih nas u toj prečanskoj sobi, da je siguran u sebe. Nije govorio o umetnosti, nije ga zanimala. Govorio je *filozofiju*. Spominjao je stare Grke. On je verovatno poslednja osoba koja je govorila o starim Grcima a koju sam ozbiljno i sa pažnjom slušao. Povratak Platonu. Za mene, zamagljeni neprozirni Platon. Za njega, živi govornik koji se suprotstavlja birokratskoj mašineriji. Tražio je uporište.

Sloba je izgledao kao neko ko nema uporište. Kopicl, Mirko i Vranešević su bili kao da su bili momci u stilu Vudstoka. Miroslav je izgledao kao neko ko želi da pobegne sa asfalta. Bio sam nežno i introvertno dete u maniri – otuđenih konceptualaca. Biljana je uvek bila živahna i akcionistički tempirana. Čekić kao da je stavio balsku masku između svog lica i njih – nije se moglo dopreti do njega.

Napolju je bilo sve hladnije i hladnije.

Fikcionalni diskurs

Sloba voli da doručkuje u društvu. On pije čaj. Mljacka crni rukom mešeni hleb. Hleb omekšava u čaju u njegovim ustima. Pazi na ishranu. Pazi na broj zalogaja i ritam žvakanja. Između fuge i žvakanja postoji nekakva *tajna veza*. Znam da je 1742. važna godina.²²¹ Glen je izveo *G. varijacije* 1955. i 1981. je objavio *Kao neko* 1970, a *Vrt kao to* 1973. Kafka je objavio *Zamak* 1926, a *Pisma Mileni* su objavljena posthumno 1952.

Preko puta njega za stolom, u maloj kuhinji prijateljevog stana na Limanu, sede Guld

221 Bah je objavio *Goldbergove varijacije*, 1742.

i Kafka. Bio sam tada u prolazu i doneo sam poštu iz Beograda Slobinom prijatelju iz mladosti. U to vreme državna poštanska služba nije radila. Sasvim slučajno susret. Zanimljiv prizor. Sloba sedi na ivici stolice, ozbiljnog lica, žvaće i gleda netremice u Glena. Izbegava Francov pogled. Glen pijucka neskaflu. Zavaljen je u stolicu. Ima crnu majcu ispod koje se naziru bildovani mišići. Mrmlja sebi u bradu. Franc sedi kao da bi želeo da ustane, ali ne može da sakupi hrabrost. Gleda u Slobu i izbegava Glenov pogled. Moj transkript njihovog razgovora je načinjen 30 minuta nakon što sam napustio stan Slobinog prijatelja iz mladosti. Pisao sam u parku na Limanu. Zapisivao sam u telefonski blok. Činilo mi se da u svakoj sekundi moje sećanje postaje ne sigurnije. Osećao sam da gubim boju njihovih glasova. Potmuli Kafkin nemački. Reski Glenov engleski. Otežući meki Slobin.

FK²²²: Ovaj grad ima mnogo ulaza.

GG²²³: Nesanica. Svaka noć je duga. Moram da radim.

ST²²⁴: Morao bih nešto da preduzmem.

FK: Bez kolebanja pravo naviše.

GG: Kada smo završili klavirski nauk kod Horovica – nešto kasnije, pojavio sebol u leđima!

ST: činjenica je da su umrli ljudi, a zbog čega, to je sasvim svejedno.

FK: Razdragan zvuk zvona koji učini da bar za trenutak srce zadrhti.

GG: Sreli smo se posle koncerta u *Ganshofu*²²⁵.

ST: Nemam pojma.

FK: Ugasite svetlost, molim vas, mogu da govorim samo u mraku.

GG: On je morao svirati bolje od mene, ali to je bilo nemoguće.

ST: Samo ta šetnja između stabala crnih, vlažnih.

FK: Zvuk kao da je dolazio ne od čoveka već od neke mašine koja pati.

GG: U Njujorku mogu jedino disati.

ST: Posetio sam mog vrača!

FK: Portret zvučnost.

222 FK govori Ž. D.-om i F. G.-om – videti: Žil Delz, Feliks Gatari, *Kafka*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1998.

223 GG govori T. B.-om – videti: Thomas Benhard, *Gubitnik*, Meandar, 2005.

224 ST govori S. T.-om – videti: Slobodan Tišma, *Quattro Stagioni*, Laguna, Beograd, 2009.

225 Stara gostionica u Salzburgu.

GG: Mrze me i mrze moj klavir!

ST: Pokušavam da se zabavim, da ispričam sam sebi neku priču. O tebi i njemu.

FK: Postajanje neljudskim.

GG: Mrzim nedorečenosti.

ST: U svakom slučaju, meso je bilo materijal kojim se bavio, ljudsko ili životinjsko, svejedno. Uostalom, kakva je razlika.

FK: Ja sam deo mašine jazbine. Životinja.

GG: Sviram odozdo prema gore, ne kao drugi odzgo prema dole.

ST: Stvari naprosto postanu ozbiljne, teške.

FK: ...nije se ni približavala.

GG: Govorio sam mu da je hodač asfaltom.

ST: Pre svega, malo jesti, slušati stalno muziku i što više vremena provoditi sam u prirodi, među drvećem, sa pticama i razmišljati o *Praznini*, ma koliko to pretenciozno izgledalo. Šta drugo?

FK: *Molekularni nemir u kojem se odvijala jedna sasvim drugačija borba.*

GG: Ne trpim ljude oko sebe, mada.

ST: Odgovorio sam mu pitanjem: *Znam, ali kakva je razlika između ludaka i deteta, između kapice i pantalonica?*

FK: Pobuna protiv oca je komedija, a ne tragedija.

GG: Na tvoje pitanje da li ću biti veliki klavirski virtouz, mogu reći: *nikad.*

ST: (On) je to primetio i rekao mi da nešto nije u redu sa mojim vitalizmom, da me je izgleda život u gradu oslabio i da treba što više da hodam bosonog, čak i po asfaltu.

FK: U Pragu su (Jevrejima) prebacivali što nisu Česi, u Sasu i Egeru što nisu Nemci... Oni koji su želeli da budu Nemci bili su izloženi napadima Čeha, a u isto vreme i Nemaca.

GG: Da, veoma pazim na svoje telo. Ne veruj uvek u ono što vidiš.

ST: Večeras sam bio u katedrali.

FK: Šizo izlaz i edipovski ćorsokak.

GG: Da li si siguran, kada kažeš da sam sve zloupotrebio da postanem Glen Guld? da mi vi samo oslobađate put ka njemu?

ST: Ništa više nije bilo važno. Sve ono što je bilo u vezi sa mnom do tog trenutka spalo je kao neka obrazina.

FK: Kako postati nomad, imigrant i Ciganin u sopstvenom jeziku?

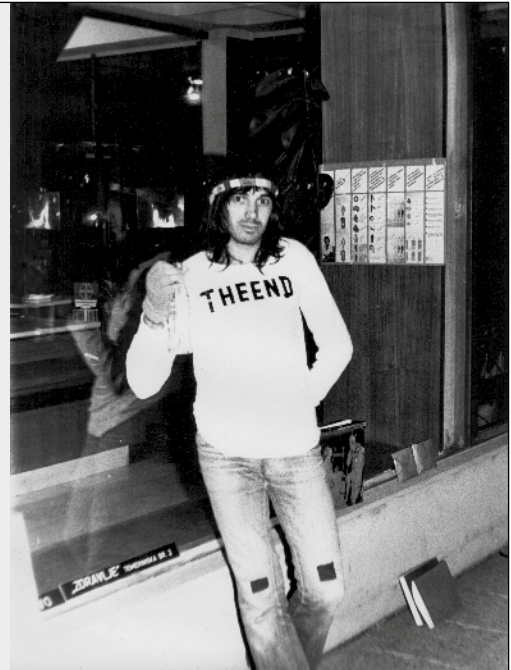
GG: Odbaciti klavir? da i ne!?

ST: Posle sam na obali čitao *Fausta*.
 FK: Plesati po zategnutom užetu... deteritorijalizacija usta, jezika i zuba.
 GG: Ponavljam, mi nismo ljudi – mi smo veštačke tvorevine. Proizvodi.
 ST: Telo. Cinober.
 FK: Skok sreće koji sam činiš sa svojim teretom.
 GG: Umetnička mašina. Ne pijanista. Ne...
 ST: Miris lipa me izluđuje. Napada me!
 FK: Reči koje kontroliraju bol.
 GG: Virtouz. Ne i ne. Već mi i sama pomisao da moram izaći na podijum stvara mučninu.
 ST: Naravno, danas mi sve ovo izgleda prilično naivno, ali u pitanju su bili nazori mladih ljudi, zanesenost je odnosila prevagu nad razboritošću.
 FK: Aveti koje usput ispijaju pisane poljupce.
 GG: Zavisi od toga kako se stvari budu razvijale!
 ST: U svakom slučaju, to *Nešto*, nepojmljivo, uvek stoji između nas.
 FK: Nema ničeg metaforičnog.
 GG: Nisam, baš sasvim beskoristan!?
 ST: Verovatno postoje i oni koji su se izbacili od vremena, koji su prestigli vreme. Svi dobri plivači u knjigama.
 FK: Sve je smeh. Sve je politika.
 GG: Kapitalni zločin protiv duha!
 ST: No, teško da bih se i usudio da mu ispričam san. Sramota me je.
 FK: Uistinu mašinsko, ne organsko, ili životinjsko ili žensko. Intezivni kvantitet.

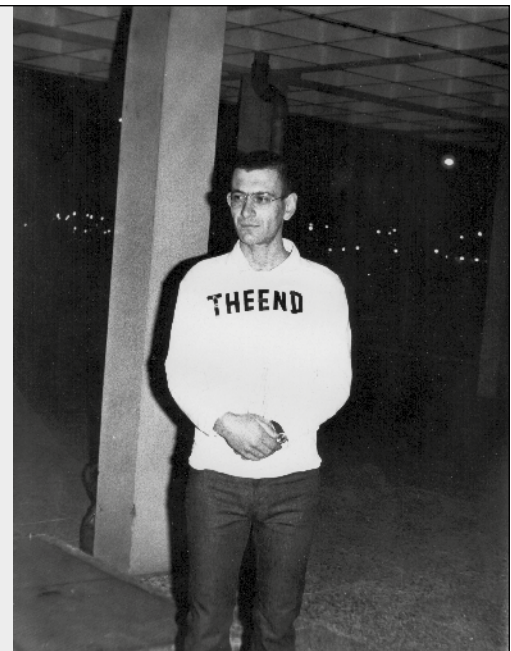
Komentar uz 10: Slobodan Tišma

Tekstovi i pesme Slobodana Tišme bitni su za specifičnu paradigmu novosadske neo-avangarde i konceptualne umetnosti. Skepticizam, estetika ćutanja, etika odbijanja, nevidljiva umetnost i individualni otpor pripadnosti obeležavaju rad niza umetnika i pisaca koji su na prelomu šezdesetih u sedamdesete stvarali/produkovali „jezički eksperiment”. U jednom pismu pisanom pre više od dvadeset godina Tišma je zapisao: „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”.

Slobodan Tišma,
Čeda Drča,
Primeri nevidljive umetnosti
– *The End* (detalj),
1976.



Slobodan Tišma,
Čeda Drča,
Primeri nevidljive umetnosti
– *The End* (detalj),
1976.



Kada je Rasel u razgovoru s Vitgenštajnom uzviknuo „Logika je pakao!” ili kad je Vitgenštajn 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 imanenciji teksta, razgradnja tradicije lirike 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 (∃ KÔD (1970–1971). Realizovao je radove na zemlji. Crtao je autoportret na pločniku. Obesio je konturu metalne kocke iznad ulice. Provlačio je bojenu vrpcu zgradom Tribine mladih. Produkovao je konceptualnu umetnost. Suočavao se s granicama umetnosti i života. Pokušavao je da s drugim kodovcima 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 komesam 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, S. 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 pijeње koka-kole ispred samoposluge na Limanu. U toj akciji sa mnom je učestvovao i Čeda Drča. Povremeno bi nam se pridružili Svetlana Belić i Mirko Radojičić.²²⁶

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

Ako lagano prelistavate i vremenom se udubljujete u Bartovo *Zadovoljstvo u tekstu*²²⁷, a zatim u sebi ili na glas čitate Tišmine stihove, opažate da se Tišmina ekonomija diskursa opire francuskom mentalitetu i time uživanju u tekstu. Bart je pisao da je zadovoljstvo u tekstu onaj trenutak kada telo nastavlja svoje sopstvene *ideje*, jer telo nema iste *ideje* kao on. Bartovo zadovoljstvo u tekstu vođeno je izlaganjem 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 njih mogu beskonačno umetati drugostepeni elementi). Tišma razara ono što struktura, čiji su članovi diferencirani, relativno slobodni, svodljivi i rastegljivi²²⁸, nudi kao subjekt teksta, subjekt pesme, subjekt uživanja u pisanju i čitanju. Na primer u belešci uz tekst „Kao Neko” on piše:

226 Mirko Radojičić, „Aktivnost grupe KÔD”, iz *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, 42.

227 Rolan Bart, *Zadovoljstvo u tekstu*, Gradina, Niš, 1975, 4.

228 Rolan Bart, *Sad, Furije, Lojola*, Zodijak, Beograd, 1979, 64.

Sve što u jednom iskazu može biti subjekt, objekt, predikatnije 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.²²⁹

Šta Tišma čini u belešci za tekst „Kao neko”? Razara, a razaranje je stupanj koji nailazi deridijansku sofisticiranu i erotičnu 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, on 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 onom području koje je Vitgenštajn odredio sintagmom „O čemu se ne može govoriti, o tome treba ćutati”. U tome ima mistike. Sloba je bio sklon takvoj mistici. 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 Berija, Lorensa Vinera, ranog Viktora Burgina. Ali, beleška uz tekst „Kao neko” je u provokativnim relacijama i s *prošivenim*

229 Slobodan Tišma: „Kao neko”, Index br. 2078, Novi Sad, 1970, 12.



Slobodan Tišma,
Crna i žuta vrpca,
Tribina Mladih,
Novi Sad, 1970.

bodovima (point de capiton) književnosti. Tišmin skepticizam je sinhrono skepticizam konceptualnog umetnika i nezadovoljstva koje je prožimalo i Mallarmeov predgovor, reći ćemo, spisa *Bačene kocke nikada neće poništiti slučaj*²³⁰ (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 voleo 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.

230 Stephan Mallarme, *Bacanje kocki nikad neće ukinuti slučaj*, Tekla, Zagreb, 1976.

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. Reč je o *konceptualnoj akrobatici* koju će tek u sledećem veku postaviti Kemtem Mejasu u monografiji o Mallarméu – kada bude smeštao igru kockama između neodređene konačnosti i sasvim determinisane beskonačnosti pesničkog čina poništavanja²³¹.

U pesmi „Ponedeljak: voda” (iz 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 to što 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 Žak

231 Quentin Meillassoux, *The Number and the Siren. A Decipherment of Mallarmé's Coup De Dés*, Urbanomic Falmouth UK, Sequence Press New York, 2011, 76.

Lakan, označitelj po svojoj prirodi uvek anticipira smisao, razotkrivajući unekoliko unapred njegove razmere²³².

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”: označiteljima čije uvođenje u igru pisanja menja zadati ili očekivani poredak značenja. To su napetosti koje potiskuju iz „sveta” književnog (lirskog, pesničkog) diskursa u „svet” konceptualne umetnosti.

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

1. tekstovi, tj. pesme, koji idu ka pojavnostima a to znači fenomenologizacijepesničkog 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 Džozef Košut nagovestio, da je definicija umetnosti (teksta) umetnost (tekst).

Tekstovi, tj. pesme, koji idu-vode ka pojavi pesničkog diskursa, postajući sam taj diskurs, ukazuju na autonomiju diskursa u simboličkom prekrivanju označiteljskih praznina – Mallarme je pisao o ulozi beline, Kručonih je koristio samoglasnike. U primeru koji sledi, pesma „Cveće na podu”²³³, 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 površinskih slojeva značenja u mehanizme produkcije i anticipacije značenja:

Mesec u suncu. Senke
pobodene bele lale
u vrata vrta. Zefir
sleđen
u poljupcu. U trouglu
logosa voda sazvežđa.

232 Žak Lakan, „Intanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo”, iz *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, 159.

233 Slobodan Tišma: „Cveće na podu”, Letopis Matice srpske, Novi Sad, 1971.

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
 Zafir. 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: (a) metonimijski: Mesec je u suncu (predmet u predmetu), (b) metaforično: Mesec je u suncu (telo u telu / možda erotska dimenzija), (c) alegorijski: Mesec je u suncu (jedan svet je u drugom, možda i alhemijska dimenzija). A geometrija označitelja, koja prodire u svako označeno od primera do primera i od čitanja do čitanja, kazuje sasvim formalno da su u pitanju dva označitelja S1 i S2. Označitelj 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 u nesvesnom, koje ne samo da je strukturirano kao jezik²³⁴, već je i jezik među jezicima koji se ne mogu kontrolisati u svim svojim potencijalnostima.

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.

234 Žak Lakan: „Intanca pisma u nesvesnom ili razum od Frojda naovamo”, iz *Spisi*, Prosveta, Beograd, 1983, 151.

Već u prethodnom primeru „Cveće na podu” naznačena je opozicija potencijalne značenjske produkcije i označiteljske topologije suočavanjem stihova:

Zefir. Demon. Logos.

Cijankalij. Stereotip

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

Aeaoaeaoaeaoaeao.

U pesmi-poemi „Vrt (kao) To”²³⁵ 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 glasa-objekta:

San dve porodice. Prizor

U Baroknoj sobi

Vrt. Klizanje

Na jezeru

Kako to je to

u sebi

ako nije to

uvek

Ako se pozovemo na metaforični okvir, tada su pred nama dva značenjska „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 fantazam, već rascep jezika na uobičajenu pojavnost jezika skrivanja i retku pojavnost jezika koji pokazuje svoju prirodu jezika. U pitanju je rascep koji karakteriše i slikarstvo rastera Maljeviča, Mondriana, Rajmana, Rajnharta, Martinove, Sola Levita itd.

Razmatrani tekst „Kao neko” je *teorijski objekt* po tome što pojavnost 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 i izvedbenom 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 bilo pokazano pisanje kao „režija” (*Mise-en-scène*) i gomilanje tragova, znakova i brojeva pisanja, da bi bila pokazana među-tekstualnost, tj. materijalno telo teksta i besede i jezika, odnosno, da bi bilo pokazano samo pisanje kao nizanje brojeva tj. kockica tj. označitelja.

235 Slobodan Tišma, „Vrt kao to” (1977), iz Miško Šuvaković (ed.), *Grupa KÔD, grupa (Э, grupa (Э-Kod – Retrospektiva*, Galerija savremene likovne umetnosti, Novi Sad, 1995, 97.

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), otpori pisanju kao životnoj aktivnosti, suočenja sa *elementarnim česticama* i njihovim sklopovima.

Zadržaću se na dva vizuelna Tišmina rada koja bacaju svetlost na pitanja teksta: *Kocka* (1970) i *Kvadrat Kazimira Maljeviča + Dimenzija greške*²³⁶. U prvom koraku radovi ukazuju na Tišmine afinitete: relacija sa Malarmeovom *kockom* i relacija sa Maljevičevim *kvadratom*.



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

Konceptualni radovi *Kvadrat Kazimira Maljeviča* i *Dimenzija greške* lociraju, mada ne istražuju, tanku graničnu crtu vizuelne topologije crteža i verbalne topologije teksta. Radovi pokazuju da su topologije označitelja i njihovih geometrija tekstualnosti i crteža slične, mada ne i identične. Proizvodi se osećaj razlike. Nema poklapanja teksta i crteža, uvek se ispušta nešto (*Pas Tout*), postoji manjak koji upravlja razlikama zapisujućeg i crtajućeg

236 Slobodan Tišma: „Kvadrat Kazimira Maljeviča” i „Dimenzija greške”, *Index* br.201, Novi Sad, 1970. Slobodan Tišma, *Kvadrat i Dimenzija greške*, objavljeno u Miško Šuvaković (ed.), *Grupa KÔD, grupa (E, grupa (E-Kod – Retrospektiva*, 65.

stvorenja. Postoji manjak koji Lakan 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 *NeCelog* i sprovođenje različitim pojavnim „ekranima” dela (tekst, pesma, crtež, instalacija) ispitivanje je granica jezika u imanentnom i transcendentnom smislu.

Između jezika i nejezika je Tišmino nezadovoljstvo u tekstu: necelo.

PRILOG --- DNEVNICI SLOBODANA TIŠME

1.

Šta osigurava i podržava postojanje teksta? Da li postoji neki početak koji prethodi njemu? Kako *hijatus* 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 kod je čisti kartezijanski kod 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 *bruhanju jezika* ne mogu pobeći. Slobodan Tišma nije mogao pobeći jeziku ni u konceptualnoj umetnosti, ni u bučnom roku/talasu, ni u makrobiotici, ni u jedno-obraznosti 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 fragmenata jezika i čitaoca uvodi u lavirint konstruisanog – lamentiranog i meditiranog – stvorenja od jezika. Njegove sumnje su *tvari* pesničkog diskursa. To je ona fina suptilna tvar jezika, koju je davno osetio Vitgenštajn dovršavajući filozofiju *Tractatusom*.

2.

Čitamo pismo, koje nas uvodi u *Dnevnike*: „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” sačinjen od 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 stran Frojd, možda bi želeo da bude blizak Avgustinu, izmiče Kafkinom tragičnom grču i suprotan je Manovoj društvenoj superiornosti. Prolazi životnom igrom zeva jezika Vitgenštajna. Kada zapisuje „Sasvim sam se odvikao od pisanja. Čini mi se da ne mogu ništa da izrazim, saopštim. Nijednu misao ne mogu da uobličim. Nemam snage, ali to nije važno...” uvodi nas 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 onda kada dođe do granice „materijalne osnove besede” i do granice „ispunjenja sopstvenog smisla”. Tišma zapisuje *jezičke igre*, skrivene šifre i odsutne poruke izvučene iz intimnosti govoreći o svom skromnom i povučenom životu „pišućeg stvorenja”.

Dok njegov prijatelj i sadrug iz konceptualističkih vremena Miroslav Mandić pokušava da svet, celokupni svet stvorenja i *nebića* evropskih drumova, pretvori u umetničko delo – prisvojeni svet putovanja, Tišma je živio 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 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 apropijacijskog kruženja oko jezika.

3.

Tišmina „poetika” je poetika postavangarde: zrelog jezika.

Ovde ne želimo reći da je jezik Slobodana Tišme „zreo jezik” ili da je on dostigao pesničku zrelost. Njegov tekstualni diskurs uvek je bio „savršeni jezik” i „privilegovani prolaz u jezik književnosti”: i danas i pre dvadeset, trideset ili četrdeset i pet godina. Njegova

poetika je „postavangardna” zato što se na *rušilačkim temeljima utilitarnih prozirnosti jezika* prepušta radu jezika u njegovoj najsloženijoj formi „preobrata interpretativnog diskursa u diskurs simboličkog prekrivanja”. Poenta nije u samoj 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 „drilom” direktnog avangardističkog formalizma i purizma, te 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 ja Tišmin diskurs u svetu „zrelog jezika” to znači da je on kao subjekt i pišuće stvorenje – stvorenje od pisanja – rađen (ili barem suočen) sa lavinom TU prisutnih civilizacijskih diskursa (književnosti, mita, logike, umovanja, ispovesti, medija, zabave, usamljenosti...). Njegov diskurs je uzglobljen u jeziku koji je od *izmaglice jezika*. Tišmina naracija nije pripovest, već je isečak naracija od jezika koji gradi simbolno na mestu imaginarnog, a to znači da gradi atmosferu jezika – životne igre u jeziku, jednom rečju *sveta-jezika*. Tu nema traganja, otkrića, postignuća, Svetog Grala ili Istine – tu je samo *sam jezik* u svoj 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 pljuska

gazi barice kraj auto-puta

Bio je to Dečak-pas

Ili dečak zvani Pas

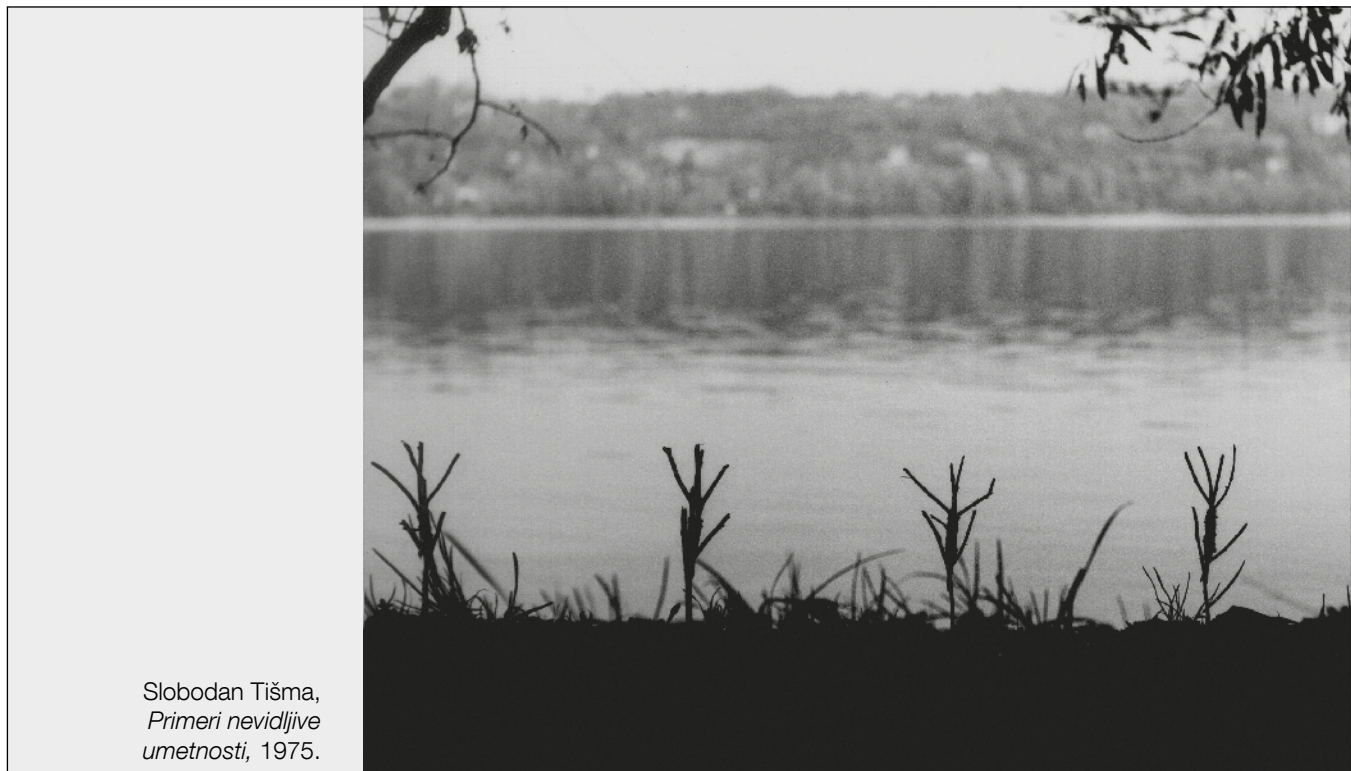
Uteha zagrljaja, božansko milosrđe

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 uobličenja intenzionalnih likova kao objekta od jezika. Nema istovetnosti, nema reference, već pretapanje ekstenzionalnih fragmenata u intenzionalne „projekcije” od jezika za jedan život koji ne može biti neki drugi život.



Opsesije crnim slikama

Sedeli su na pločniku i pili pivo iz zamagljenih staklenih krigli. On je pio svetlo pivo. Drugi je pio crno pivo. Oko njih su prolazili ljudi. Uglavnom slikari i njihove devojke. Povremeno bi prošla neka slikarka sa svojim pratiocem/dečkom, obično neslikarem.

Pričali su žustro, zatim bi ćutali, zatim galamili ili veoma koncentrisano govorili o slici kao predmetu. Predmetnost predmeta. Ostavljenost predmeta u svet. Odbačeni trag. Trag, koji je ostavljen da svedoči, o prošlom događaju. Događaju koji se dogodio bez mogućnosti ponavljanja.

On je bio siguran u sebe. Osećao je da se mora osloboditi privida. Privid je slikarstvo. Najgori neprijatelj slike je bio sam slikar. Njegova nesputana kreativnost i autobiografičnost opterećuju slikanje i time sliku. Osloboditi sliku životopisa „od” slikara. Osećao je da se mora lišiti želje da dobije *nešto* od slikarstva na kraju procesa slikanja. Nema *viška vrednosti*. Samo učinci i prepoznavanje učinka odvojenog od učionica. Osećao je u tome uzbuđenje odlaska na nepoznatu teritoriju. Ne zemlja, već teritorija. Teritorija slike naspram konteksta slikarstva. Biti odvojen i otuđen.

Neko je u prolazu govorio o razlici obojene i pikturalne površine.

On je bio siguran u sebe. Znao je da je slikarstvo mehanička vežba nanošenja boje na površinu. Znao je da se događaj slikanja odigrava sasvim izvan slikarstva. Znao je da je reč o odnosu njegovog trodimenzionalnog pokretnog tela – makar i samo pokrenute ruke sa četkom ili špahtlom – naspram statične podloge koju treba preobraziti u obojenu površinu. Znao je da slika reflektuje samo sliku, ne slikarstvo, ne privid, ne sablasti društva ili usamljenog pojedinca, ne mimezise prirode ili urbanog vidljivog poretka njihovih života.

Ali videti nije tako jednostavno kao što izgleda.

Za njega slika je bila samo gledanje. Nije verovao u dodir prstima, dlanom. Nije želeo da govori o učinku kože. Haptičko je izvan slikarstva.

Za njega, drugog, slikanje nije bilo samo gledanje. Verovao je u dodir prstima, dlanom. Želeo je da govori o učinku kože. Slikarstvo priziva dodir i zato je haptičko.

Slika je mesto.

On je govorio da je slika izolovano mesto. Slika je ograničena teritorija nanese boje, gustine, namaza, poteza. Želeo je da se oslobodi *režima* bojenja. Želeo je da slika bude monohromni po-stav (*Ge-Stell*). Crna!

On je govorio da je slika tek element, obojeni element pripremljen za intervenciju u prostoru. Slika nije slika kao završeni komad slikarstva, već „agent” kojim se ostvaruje raspored u prostoru: instaliranje bojenih površina. Crni komadi su pogodniji od necrnih komada.

Prvi je govorio o dijagramu slike. Imanencija slike koja i ako ne pokazuje trajektorije i vektore dijagrama biva izvedena kao fenomenologizirana – mentalno-motivisano bojenje. Gest unutar slike. Dijagram gesta unutar slike.

Drugi je govorio o dijagramu izvođenja instalacije slika. Transcendirati sliku bio je njegov zadatak. Nesimbolički motivisana predstava transcedencije. Izlazak u prostor sa slikom kao elementom prostornog činjenja. Gest izvan slike. Dijagram gesta sa slikom. Vektor postava.

Drugi je nastavio da govori. Govorio je o instalacijama sa slikama Blanki Palerma²³⁷. Prvi nije poznavao slikarstvo B. P-a. Drugi je bio opčinjen njegovim osećajem za prostorna umetanja slika. Objašnjavao je to kako jedna slika menja sebe – ne time što je slika obešena pored slike, već time što je slika u prostornom odnosu – gore, dole, dijagonalno, nasuprot, levo, desno, ispod – sa drugom slikom ili bojenim predmetom. Govorio je o pozicijama unutar instalacije *Tuchverspannung* (1969) u Galeriji Ernst u Hanoveru. Govorio je o žutim monohromnim površinama, koje su jedna naspram druge – jedna površina blizu poda, a druga blizu plafona.

237 Lynne Cooke, Karen Kelly, Barbara Schröder (eds), *Palermo. To the People of New York City*, DIA Art Fondation, New York, Richter Verlag, Düsseldorf, 2009, 93, 95, 129, 156.

Prvi je odbrusio da njega zanima šest tradicija: 1. čista ikona, 2. čista perspektiva, 3. čist pejzaž, 4. čist portret, 5. čista mrtva priroda, 6. čista forma, čista boja i čista monohromija.²³⁸ Nije želeo da slika postane predmete. Želeo je sliku odvojenu od života. Imanencija iznad svega. Dodao je zatim: „Imanencija *kroz* sve”.

Drugi je nešto mrmljao i zatim glasno rekao da njega zanimaju odnosi, ne odnosi života i umetnosti, ili odnosi slikarstva i tradicije, već odnosi između slike i zida, te varijantni i invarijantni odnosi 3D prostora galerije ili muzeja. Tvrdio je da je imanencija slike iluzija – i da on radi na tome da se oslobodi te iluzije, kao konačne iluzije slikarstva. Ponovio je sada na engleskom reč: *agency*.

Ćutali su neko vreme.

On, predložio je njemu da posete Toma Mertona. On, drugi, pitao je: „Ko je Merton?” On, prvi, odgovorio je njemu, drugom, da je Merton njegov prijatelj iz vremena kada je studirao. Sada Trapistički monah.

Dodao je da je Merton, jedan, od retkih nekorumpiranih ljudi iz njegove mladosti. Govorio je, zatim, o korumpiranosti apstraktnih ekspresionista. Bio je ljut. Počeo da viče. Ljudi su prolazili. Po neko bi zastao i prisluškivao. Sasvim grubo je izrekao da ono što je pogrešno sa svetom umetnosti nije Endi Vorhol ili Endi Vajt, već Mark Rotko – dodao je „korupcija najboljih je najgora”²³⁹.

Ispili su pivo i bez reči se rastali.

Tri dana kasnije u vozu.

Sedeli su u vozu. Bili su sami u kupeu. On u plavoj dukserici. On u crnom letnjem odelu. On u monaškoj crnoj rizi.

238 Ad Reinhardt, „Twelve Rules for a New Academy”, iz *Ad Reinhardt*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles i The Museum of Modern Art, Rizzoli, New York, 1991, 116.

239 Po belešci objavljenoj u knjizi Barbare Rose, *Art as Art; The Selected Writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Berkeley, 1991, 190.

Nismo se dugo videli.
Ne. Dobijao si moja pisma?
Svakako. A odgovore?
Da²⁴⁰.
On je želeo da te sretne.
Voz je pravo mesto za razgovor. Nedeljna rano jutarnja putovanja su uzbuđujuća.
Da. To je jedina prilika. On se vraća u Evropu.
Ah ti Evropljani!
Ne nije ovo tek susret radi susreta. On pravi crne slike.
Misliš slika crne slike.
Ne pravi crne slike. Ja slikam crne slike. On ide preko slike u prostor.
Putovanje?
Možda? Ali to nije anti-umetnost. Znaš moj stav „apsolutno ne anti-umetnost”²⁴¹!
Osećam to u tvom glasu.

Smeju se.

Svakako, ali on izlazi izvan slike. A ti se vraćaš u sliku!
Slika je neka vrsta prolaza. Slika nije mesto. Slikom se prolazi. NA slici se ne ostaje.
Kvadrat neutralan, bez oblika u sebi. Pet *fita* širok, pet fita visok. Ljudske visine. Širine raširenih ruku. Ne velika, ne mala, slika koju ne određuju dimenzije. Slika bez forme, bez vrha i dna, neorijentisana, tamna kao bez svetla, ali i bez kontrasta je bezbojna), bitan je rad četkom... Da li?
Da, moj rad je hladan i materijalistički.
Ne ipak se sve kreće oko pitanja o Bogu/bogu.
Jasno definisan objekt, nezavisne i odvojen od svih drugih objekata i uslova. Čista imanencija.
Ali šta znače koncepti „Bog/bog” i „materijalizam”.
Slika je materija u pokretu koja prolazi površinom.

240 Joseph Masheck (ed), „Five Unpublished Letters from Ad Reinhardt to Thomas Merton and Two in Return”, *Artforum*, New York, December, 1978, 23–27.

241 Ad Reinhardt, „The Black-Square Paintings” (1963), prvi put objavljeno kao *Autocritique de Reinhardt* (novina galerije Iris Kleret u Parizu), iz Barbare Rose, *Art as Art: The Selected Writings of Ad Reinhardt*, University of California Press, Berkeley, 1991, 82–83.

Treći konačno dolazi do reči.

Ne imanencija. Transcedencija. Jasno definisani crno obojeni objekti u odnosu sa drugim crno obojenim objektima. Svetlost da. Minimalne promene u tonskom registru. Privid svetlosti. Jedini privid svetlosti.

Božanski uvid.

Ne, čista materija.

Pre bih rekao: *plasticitet uma*²⁴². Svest proizlazi iz odnosa bojenih predmeta u prostoru koji postaje prostor jer se uspostavljaju odnosi.

Voz se približava stanici. Čuje se zvuk parne sirene.

Vazduh treperi.

Oni zamišljaju slike, šire ruke, ustaju, kreću se po kupeu. Ne žele da prekinu raspravu.

Koreografija slikarstva.

Treba razmisliti o logici pokreta u slikarstvu.

242 Catherine Malabou, „Variations I”, iz *Plasticity at the Dusk of Writing*, Columbia University Press, New York, 2010, 1.

Komentar uz 11 : Dragomir Ugren



Polazi se od pitanja o interpretaciji *promene* statusa, pojavnosti i dejstva slike u savremenoj umetnosti. *Slikom* se naziva strukturalni (površinski, prostorni, objektni, ekranski, vizuelni, audiovizuelni, taktilni, bihevioralni) poredak prikazivanja. Slika se pojavljuje u procesu čulno-medijske prezentacije različitih receptivnih parametara od telesnog afekta do inteligibilnog značenja. *Slika* se može objasniti kao efekat proizvodnje, razmene i recepcije čulne afektacije i značenja.

U užem smislu problem istraživanja i rasprave je *suštinska promena pojavnosti i dejstva-slike*²⁴³ i, zatim, slikarstva u hibridnim poljima medijskih obrada, konstrukcija i simulacija vizuelnosti (čulnosti) u savremenoj umetnosti. Tu se ukazuje primarni problem pojavnosti odnosa različitih površina: od rapave površine manuelno izvedene pikturalnosti u slikarstvu preko materijalnih površina distribucije efekata unutar objektnog sveta do glatkih površina video i kompjuterskih ekrana.²⁴⁴ Teorijsko i umetničko predočavanje razlike rapavog i glatkog, manuelnog i digitalnog, afektivnog i semiološkog, ono je što se da videti, osetiti i predočiti u delima i odnosima dela unutar savremenosti.

Polazi se od uočavanja suštinske promene *karaktera* ljudskog rada, koja se odigrava kroz istoriju i koja utiče na preobražaje, prekide i događaje vrste rada i modusa pojavnosti dela u savremenoj umetnosti. Još je Valter Benjamin tokom tridesetih godina XX veka pisao da se unutar velikih istorijskih razdoblja menjaju sa čitavim načinom života ljudske

243 *The Triumph of Painting: The Complete Volume – Saatchi Gallery*, Jonathan Cope, London, 2006; Chris Janks, *Vizualna kultura*, Naklada Jasenski i Turk, Zagreb, 2002; i Nicholas Mirzoeff, *The Visual Culture – Reader*, Routledge, London, 2005.

244 Oliver Grau, *Virtual Art: From Illusion to Immersion*, The MIT Press, Cambridge MA, 2004.

zajednice i načini čulnog opažanja.²⁴⁵ To znači da dolazi do promene načina proizvođenja, razmene i prezentovanja umetničkog dela tj. do promene sistema prikazivanja, izražavanja, ili *postavljanja* u svet. Tako shvaćeno umetničko delo nije samo čulno dostupni proizvod ili *komad* već, pre svega, složeni čulno-tekstualni događaj u postfordističkom²⁴⁶ svetu, a to znači u svetu globalnih mnogostrukosti, koje se ne daju kontrolisati i svesti na zajednički činilac. Umetnost menja svoja obličija i svoje oblike pojavljivanja, a time i intezitete dejstva (afektacije, značenja) na osnovu promena proizvodnih, društvenih i time receptivnih mogućnosti pojedinca i društva. Moderni čovek ranog kapitalizma je pokušao da izdvoji sliku ili skulpturu iz punoće i povezanosti unutar arhitektonskog životnog prostora. To je bilo modernističko *rađanje autonomnog komada (piece of art)* iz beskrajne potencijalnosti življenja. Dvadesetovekovni modernistički umetnik je težio da umetničko delo oslobodi *naivnog mimezisa* pozivajući se na medijsku (fotografsku sliku) ili da dođe ili do paradoksalne idealne realizacije utopije same/autonomne umetnosti (visoki modernizmi) ili da umetnost postavi kao aktivističko-interventno delo unutar umetničkih, kulturalnih ili društvenih borbi (avangarde). Uticaj fotografskog kadriranja se prepoznaje u izvesnim delima impresionizma – na primer, slika Gistav Šaibo *Veslači*, 1877. Težnja ka samoj umetnosti se najočiglednije vidi u radikalnoj apstrakciji – na primer, Teo van Dusborg, *Kontrakompozicija 5*, 1924. Aktivistički gest izvođenja bihevioralnog događaja se odigrava u dadi – na primer, fotografija koja prikazuje Fransisa Pikabiju na drvenom dečjem konjiću usred oneobičene i parodirane svakodnevice tokom ranih godina XX veka. U postmodernoj umetničko delo se prividno *rasplinjavalo* od *dela* do *teksta*²⁴⁷ i od *teksta* do *auratskog medijskog efekta*²⁴⁸. U informacijskom kapitalizmu prvog sveta, umetnost je postala očigledna ili suptilna sinteza apstrakcije i figuracije, odnosno, pop-arta i konceptualne umetnosti. Gerhard Rihter uspostavlja relativni odnos između fotografije i slike, odnosno, između žanrova apstrakcije i figuracije. Njegova apstraktna slika, na primer, *Crveno Plavo Žuto* (1972) je i apstraktna slika i *mimetička* slika koja prikazuje/zastupa apstraktno slikarstvo. Time se apstraktno slikarstvo pokazuje kao jedan od

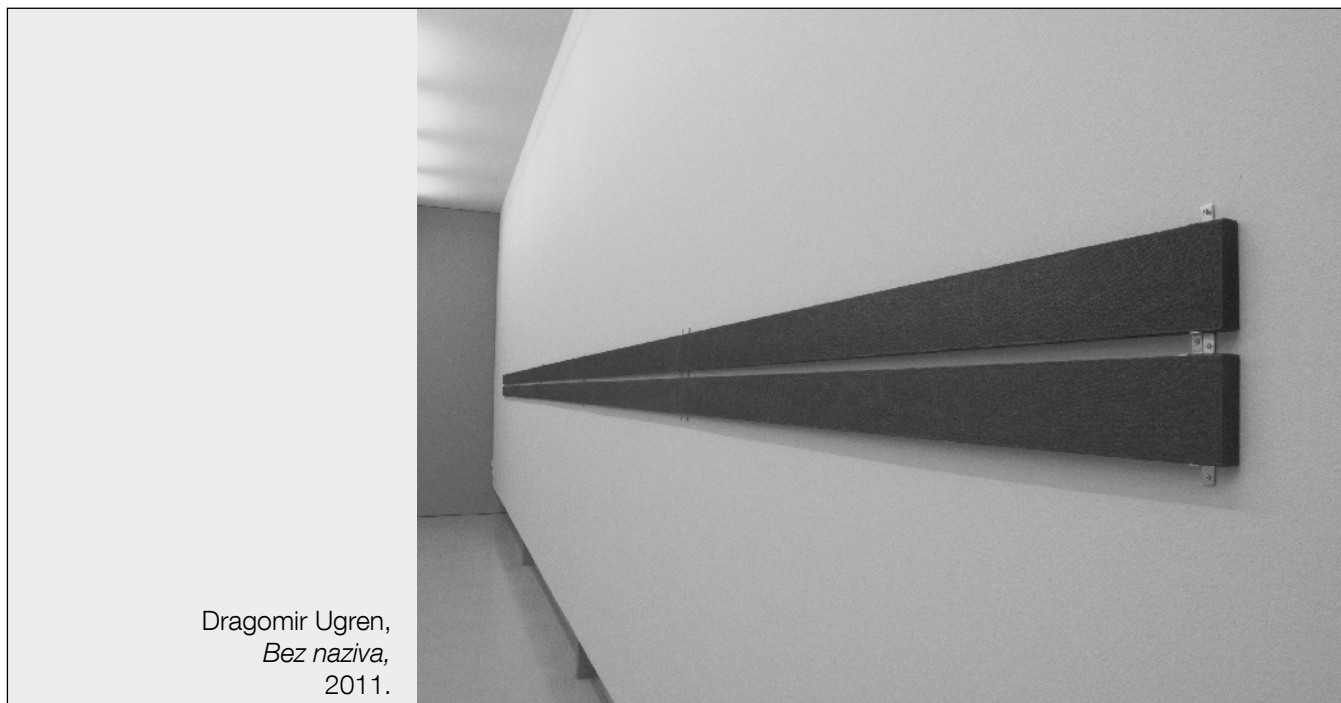
245 Walter Benjamin, „Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije”, iz *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, 130.

246 Pauko Virno, „Deset teza o mnoštvu i postfordističkom kapitalizmu”, iz *Gramatika mnoštva – Prilog analizi savremenih formi života*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, 113–137.

247 Roland Barthes „Od djela to teksta”, iz Miroslav Beker (ed), *Suvremene književne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, 197–201.

248 Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

medija prikazivanja (*mimezisa*) stvarnog ili fikcionalnog *tela slike* u drugoj slici. Slika nije prozor kroz koji se gleda u prikazanu relanost ili ekskluzivno mesto upisivanja (izražavanja, ekspresije) slikara. Slika je manipulativni komad kojim se interveniše u specifičnom kontekstu: državnog/nacionalnog identiteta (crna britanska zastava Džonatan Personsa, *Achrome*, 1994), individualizovanih orgijastičkih i antiterapeutskih rituala (Herman Nič, *Prskana slika*, 1986; ili Martin Kipenberger, *Autoportret*, 1994), robne proizvodnje, razmene i masovne potrošnje „auratskog” (DenVelš, *Arrangement*, 2006). Slika se više ne razlikuje mnogo od pojavnosti fotografije, tj. ekrana. Događaj pojavnosti je bitniji od morfologije prisustva. Na primer, Rihterovo delo *Ema (akt koji silazi niz stepenice)* (1966) funkcioniše i kao slika, ulje na platnu, i kao fotografija – na primer, fotografska verzija iz 1992. koja se nalazi u *Umetničkoj galeriji Novog Južnog Velsa*. Verzija je bitnija od konačnog proizvoda: dela. Reč je o verzijama i mnogostrukostima mutacija verzija dela. Upotreba fotografije u neokonceptualnoj umetnosti je omogućila da fotografija preuzima prezentacionu funkciju slike slikarstva (Džef Vol, *Mleko*, 1984) ili slike iz masovne produkcije grafičkog dizajna (Barbara Kruger, *Bez naziva /kupi me/*, 1988).



Dragomir Ugren,
Bez naziva,
2011.

Slika gubi svoj *zavičaj*, njeno *mesto porekla* je promenljivo, otvoreno preobražajima i neočekivanim mogućnostima. U postmodernoj je konstituisana mogućnost za *beskućništvo* slike. Slike kao označitelji *lebde* među slikama. Umetnost je postala deo kulturalnih praksi komunikacije, intervencije i simulacije u postistorijskom i multikulturalnom društvu. Kao da su se teritorije umetnosti i kulture približile, a u pojedinim momentima i ekstatički preklapile. Danas, opet posle postmodernizama u *epohi globalizma*, dominacije neoliberalnog kapitalizma, ali i lokalnih i globalnih totalitarizama i terorizama, odnosno, u epohi projektovanja potencijalnosti postfordizma kao društva mnoštva, umetnost biva mutirana u prakse mnogostrukosti i istovremenosti. Na primer, između tradicije i inovacije nema više logički orijentisanih vektora kontinuiteta, već prekidi, rekonstrukcije, reciklaže, simulacije i novog i starog i prvog i drugog, odnosno, N-tog. Po Paolo Virnou ovaj trenutak mnoštva se može opisati sledećim rečima: „Mnoštvo u potpunosti eksplicira *povijesno*, fenomenološko, empirijsko ontološko stanje ljudske životinje: biološka uskraćenost, nedefiniran ili *potencijalan* karakter njenog postojanja, nedostatak determinisanog okoliša, jezički intelekt kao naknada lišenosti specijaliziranih instinkta. Kao da je korijen dospio na površinu, pokazujući se na kraju golom oku. Ono što je oduvek bilo tačno, tek se sada u potpunosti pokazuje razotkriveno. Mnoštvo: to je biološka fundamentalna konfiguracija koja postaje povijesno determinirani način postojanja, ontologija koja se fenomenološki razotkriva. Moglo bi se reći i da postfordističko mnoštvo na povijesno–empirijski plan uzdiže *antropogenezu* kao takvu, odnosno samu genezu ljudske životinje, njezin diferencijalni karakter. Mnoštvo je nanovo prolazi u skraćenom obliku, rekapitulira je. Ako razmislite, ove prilično apstraktne primjedbe nisu ništa drugo do drugi način da se kaže kako suvremeni kapitalizam glavnu proizvodnu osnovu posjeduje u lingvističko-revolucionarnim sklonostima ljudskih bića, u skupu komunikativnih i kognitivnih sposobnosti (*dynameis*, mogućnosti) koje ga izdvajaju.”²⁴⁹

Savremeni slikar, kao i gledalac, *hvata se u koštac* sa pitanjima o prirodi i vrsti *rada* unutar globalnog i lokalnih kapitalizama, odnosno, sa modusima mnoštvenosti u postignuću slike i njenim intezitetima i dejstvima na posmatrača, tj. *ljudsku životinju*. Sasvim fenomenalistički precizno i usmereno se može reći da savremena vizuelna dela zastupaju razlikujuće oblike proizvođenje *ne same vizuelnosti*. Reč je o vizuelnostima koje uključuju – hibridno – drugačije momente od čulnog rada samog oka. Slika slikarstva ili slika novih medija se ukazuje

249 Pauko Virno, „Deset teza o mnoštvu i postfordističkom kapitalizmu”, iz *Gramatika mnoštva – Prilog analizi suvremenih formi života*, Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, 114–115.

u haptičnosti i telesnoj ili audio protežnosti oko ili ispred, odnosno, odasvud oko tela posmatrača. Ekranu proizvode treperenje, koje na prvi pogled zaustavlja oko, da bi se zatim regulativni/deregulativni intezitet slike utisnuo u telo. Odnos oka i tela u pokretu je potenciran. Brojni su primeri na internacionalnim umetničkim scenama. Na primer, Toni Ausler radi sa projektovanim slikama, tj. sa postavljanjem objekta ili figura u prostoru kao ekrana (*Julije*, 1994. ili *Zločinačko oko*, 1995) koji će primiti sliku. Poster se nameću kao *brendovi* ili zastupnici upućeni posmatračevoj prijemčivosti, odnosno, opsesivnim dosezanjima ka radu fantazma (Barbara Kruger, Dženi Holcer, *Venice Instalation*, 1990; Daglas Gordon, *The End*, 1995). Fantazmi postaju *objekti* izvan naših kognitivnih mehanizma. Kao da plutaju u prostoru kao *sablasti* ili *holografske iluzije*. Mnogostrukost potencijalnosti uvodi posmatrača u svet u kome se kaže više nego što se misli ili oseća, odnosno, svet u kome se afektacijski pokazuje više od onoga što se može čulno osetiti. Iza čulnosti u instrumentalnoj izvodljivosti slike se pokazuju „subverzivni iskoraci” sasvim različitih medijskih realizacija: slike Fang Lijuna (*Velika porodica* no. 1, 2000), dokumenti akcionističkih biheviornosti Aleksandra Brenera (*The First Gountlet*, 1996) ili veb-stranice *Electronic Disturbance Theater-a* (*Zaps Net Interface*, 2001). Umetnost nema više pretpostavljeni pojavni identitet, zapravo, svaki identitet je moguć, dostupan i u izvođenjima pokazan. Slika je otvorena potencijalnostima proizvodnje u bilo kom mediju i u bilo kojoj praksi odašiljanja, razmene, recepcije i potrošnje informacija. Reč je o mobilnoj umetnosti koja u stalnom traganju za novim i jačim intezitetom afektacije može izabrati ili kombinovati bilo koji medij i bilo koju umetničku ili neumetničku materijalnost, pojavnost, dejstvo, odnos ili potencijalnost.

Takođe, ovo je sasvim postprodukcijaska²⁵⁰ umetnost. Savremena dela su *slučajevi* izvesnih matrica, koje su realizovane za ovu ili onu priliku. Ta ista dela se mogu i na drugačiji pojavni način izvesti na drugim izložbama, u kulturalnom miljeu, produkcijama dizajna, realizacijama arhitektonskih prostora ili kulturalnim/političkim kampanjama. Poetika umetnika postaje veoma slična diskursu kulturalne politike kustosa i drugih radnika unutar kulture. Delo se postprodukcijom izvodi u specifičnom i lokalnom kulturalnom miljeu. Reč je o efektima koje predočava otvorena, promenljiva i pokretna umetnička *radna snaga*. S druge strane, savremena dela su *auratski* centrirana/decentrirana. Ona proizvode *auru* i kada je poništavaju ili rasplinjavaju, odnosno, odlažu. Svako rasplinjavanje²⁵¹ *aure*

250 Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Lukas & Sternberg, New York, 2005.

251 Yves Michaud, *Umetnost u plinovitu stanju – esej o trijumfu estetike*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2004.

je pokretanje njene odvojenosti od dela kao završenog i dovršenog komada, čak u nekim slučajevima *aura* je samo delo naspram ostavljenog ili poništenog komada. Komad je *skelet* ili *odskočna* daska, odnosno, brisani trag umetnosti, a *aura* je intezitet blizine/ daljine unutar kretanja u kulturi i društvu.

Dragomir Ugren (1951) slikarski rad je započeo tokom ranih osamdesetih godina u neočekivanom prevratničkom talasu-talasanju-premeštanju-i-razotkrivanju postmodernističke reakteulizacije i preuređenja ekspresivnog, optičkog i materijalno centriranog neo ili postslikarstva.²⁵² Ugrenovi pristupi su slikarski, on sebe kao slikara (optičko-haptičko-telesno-umno */body-mind problem/* centriranje pojavnosti slikarstva) suprotstavlja neodređenostima otvorenog i nestabilnog decentriranja neokonceptualnog umetnika, koji sa označitelja prelazi na *označeno* u produkcijama diskurzivnih atmosfera umetnosti. Njegovi rani postupci su bili bliski eklektičnom i protivurečnom spoju:

- doslovnosti i tu-prisutnosti protokonceptualnog ali i postkonceptualnog primarnog slikarstva (*fundamental painting*), i
- metaforičnosti i temporalne odloženosti (*différance*) smisla prikazivačkog ili izražavajućeg slikarstva kontrolisane i diskretne pojavnosti forme (*gestalta*) u *tradíciji modernosti* od Paula Klea i Huana Miroa pa sve do Jirgena Partenhejmara ili Mihaela Sauera.

Krajem osamdesetih i početkom devedesetih njegov slikarski rad postaje sve redukovani, gest kontrolisan, a ploha bliža monohromiji (podloga i površina se asimptotski približavaju). On u devedesetim dolazi do monohromije, do izlaganja instalacija slika, kao strukturalnog poretka monohromnih opredmećenih traka, do konfrontiranja monohromnih ne-ekspresivnih traka i *kao ekspresivnog* zidnog crteža, odnosno, do specifičnih prostornih instalacija monohromnih traka u građenju *pikturalno-prostornog teksta* koji pokazuje svoju materijalnu (označiteljsku) određenost. Ugrenova praksa slikanja i prostornog kombinovanja ili strukturiranja prostornih pozicija slika nudi neizvesnu višeznačnost prepoznavanja:

252 Miško Šuvaković, „Poststrukturalno slikarstvo; korekcije modernističke metafizike pikturalnog / Dragomir Ugren“, iz *Asimetrični drugi*, Prometej, Novi Sad, 1996, 253–267; Ješa Denegri, Miško Šuvaković, Dragomir Ugren, *Slike posle slikarstva*, Prometej, Novi Sad, 2001.

1. slike kao kompjuterski projektovanog proizvoda, tj. instalacije kao kompjuterski projektovanog rasporeda slika u stvarnom ili fikcionalnom prostoru;
2. slike kao samog (izolovanog) pikturalnog *objekta* na osnovu posmatračkog iskustva, i
3. slike kao *nesamog* (među drugim slikama) *teksta* na osnovu znanja iz istorije umetnosti.

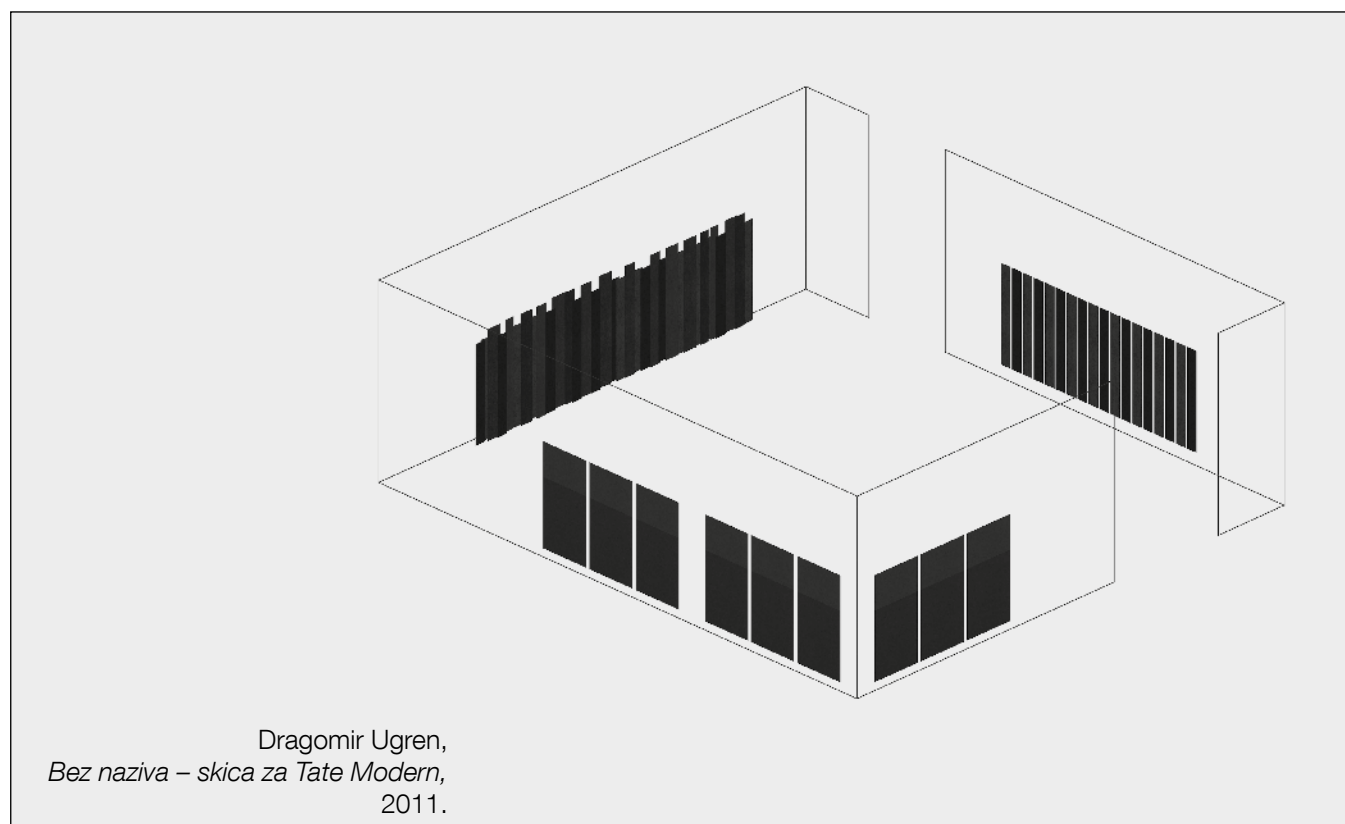


Ova trostrukost vodi Ugrenov „rad” preko slikarstva ka slici kao elementu prostorne instalacije, odnosno, ka prostornim-materijalnim-i-optičko-telesnim tekstovima. Njegov rad pripada onom, u isto vreme dramatičnom i diskretnom, kretanju od slike ka slikarstvu i, zatim, preko slikarstva ka slici, kao uzorku instalacije, ka prostornom čulnom tekstu. Reč je o slici posle slikarstva, o njenom prostornom upisivanju i kombinatorici mogućih pozicioniranja, preklapanja, naslojavanja, brisanja, otvaranja i premeštanja. To je praksa slikanja koja duguje drugosti „od” slikarstva... To je slikarsko pismo (*écriture*) koje postaje *prostorno pismo*. Ta istorija započinje „poslednjim slikama koje se mogu još naslikati” Ada Rajnharta; pa se odigrava sa serijama slika Roberta Rajmana; postslikarskim insta-

lacijama Danijela Birena; instalacijama patern-slika Klod Vialaa; objektnim kombinacijama sa slikanim plohama Bris Mardena; slikarstvom kao materijalnom praksom slikanja Marka Devada i Luja Kana; pa sve do instalacija Julija Knifera; ili, oslikanih svakodnevnih objekata Bertrana Lavijea. Istorija *slike posle slikarstva*, odnosno, slike u epohi medija jeste istorija interpolacija, indeksiranja, transfigurisanja u heterogenom i entropijskom polju umetnosti. Jer, slika danas jeste margina: belilo, brisani prostor, manjak društvene funkcije, mesto bez metafizike, otpadak od ideološkog uređenja sveta. Manuelna – piktoralna – slika jeste *sama negativnost* u polju medijskih mogućnosti, potencijalnosti i pluralnosti. Ugren je bitno povezao produkcijske i postprodukcijske aspekte slikarskog rada. Pod *produkcijskim aspektima* se razumeju istraživanja postupaka slikanja i analize slikane plohe u različitim dijapazonima: od monohromije do tonalnih varijacija. Ugren slika samu sliku koja jeste mesto manuelne inetrvincije. A, pod postprodukcijskim aspektima se razume upotreba naslikane slike (*komada*), kao interventnog elementa u rešavanju zidne ili prostorne instalacije. Slika nije jednostavni komada za gledanje, već neka vrsta instrumenta, koji se pozicioniranjem, tj. smeštanjem u odnosu sa drugim komadima preobražava u instalaciju, ambijent ili scenični događaj. Slikarski komad postaje objekt umetnikove konceptualne i pragmatične manipulacije u prostoru (idealnom prostoru galerije ili neidealnim prostorima arhitekture). Produkcijski i postsprodukcijski činovi se odigravaju u vremenu kada slikarstvo – manuelno načinjeno delo – postaje *uzorak* analogan bilo kom masmedijskim uzorku.

Slikarstvo u doba medija *jeste* u heterogenom, promenljivom, nestabilnom i totalizujućem okružju ne-slikarskih simulacijskih elektronskih/ekranskih slika. Slika jedne vrste se događa *slici* druge vrste. Slike se razlikuju i morfološki (pojavno) i ontološki (egzistencijalno). Jedna slika zastupa subjekt za drugu *sliku*. Manuelna piktoralna slika i mašinska elektronska slika se dovode u međusobne odnose uticaja, interpretacije ili poništavanja. Slika slikarstva se gleda posredstvom medijskih elektronskih/ekranskih parametara vizuelizacije, čak i onda kada ne postoje ponuđene reference između piktoralne i elektronske slike. Mašinska elektronska slika se gleda sećanjem na piktoralne slike, čak i onda kada ne postoje ponuđene reference između piktoralne i elektronske slike. Atmosfera... i dejstvo u prostoru i vremenu. Slikati, danas, nije više čin izvođenja piktoralnog mimezisa ili ekspresije na površini, koja postaje od podloge metaforična površina *slike slikarstva*. Piktoralnost kao trag ruke nije izvor *duha*, već upis tela. Slikom se ne produkuju fantaz-

matske iluzije preobražaja površine u *složenost* sveta ili *dubinu* duha. Slika nije zaslon projekcija slikarevog fantazma za gledaočev pogled. Slika nije efekat događaja slikanja kao konstituenta slikarstva, kao zbirke pojedinačnih slika. Slikarstvo postoji bez slike kao završenog i postavljenog komada. Slikarstvo je konceptualizovani prostor multiplikacija instrumentalnih intervencija slikom na prostorne i vremenske intervale izvan slike. Slika je instrument. Prostori u slici i prostori izvan slike nisu *čiste* pojavnosti – već aparatusi institucija. Zato, slikarstvo jeste nekakav fikcionalni, konkretni, pragmatički ili egzistencijalni prostor intervencije *tragovima slikarstva* na čulne događaje unutar institucije slike i slikarstva kao umetnosti i kulture. Više nije reč o opažajnoj *auri* jedne pojedinačne slike u preobražaju njene pikturalnosti u doživljaj gledaoca, već, reč je o instrumentalnosti slikarstva u institucijama slike kao elementa multipliciranja, na primer, galerijskog prostora, javnog prostora, društvenog prostora.



Ali, videti sliku ili slikarstvo ili, čak, činove slikanja, odnosno, tragove i iluzije, odnosno, pojavnosti i institucije, nije tako jednostavno kao što izgleda. Jer, više nije moguće videti jednu sliku kao samo zatečeno *stanje stvari* na pikturalnoj površini, već, pre, ono što se vidi jeste napetost odnosa slike kao ponuđenog traga i slikarstva kao prostora materijalne intervencije unutar nekog društvenog razloga za ponudu kritičnog *viška* ili *manjka* vrednosti u borbi za izvođenje, prepoznavanje, identifikovanje, razmenu, potrošnju ili akumulaciju telesne (*body/mind*) prisutnosti, odsutnosti, odloženosti ili anticipiranosti. Prisutnost, odsutnost, odloženost ili anticipiranost nisu opozicije, već uslovljenosti. Pojedinačna slika u odnosu sa drugim slikama u prostoru galerije jeste dokument slikarevog tela – ali, taj dokument je mnogostrukost svakog pojedinačnog tela koje je uhvaćeno u *šavove* napetosti slike kao traga i slikarstva kao prostora materijalne intervencije. Telo slikara je moguće kao *telo slikara* tek kao intervencija umetnika na napetostima, protežnostima i distribucijama *tela* slike i *prostora* slikarstva. Telo slikara je moguće kao *telo slikara* tek kao intervencija umetnika na fenomenu (pojavnosti slikarstva) i na institucijama (kôdiranosti slike). Telo slikara u mnogostrukosti i potencijalnosti odnosa slike i slikarstva u polju medijskih elektronskih/ekranskih slika je centralni problem današnje umetnosti u doba medija. *Medij nije poruka!* Medij je intervencija globalnog okružja elektronskih/ekranskih slika kulture na specifične manuelne slike slikarstva, na ovoj ili na svim drugim aktuelnim izložbama. Telo slikara nije u slici – ono-telo ne postaje figura kao što kod Đota ili Karavađa telo biva zastupano pikturalnim figurama koje ga odlažu (*différance*) u večnost. Slikarevo telo je spoljašnje telo za bilo koju sliku. Slikarevo telo dišanovski, na način umetnika, *barata* dizajniranim tragovima slikarstva prizivajući sećanje na sliku u aranžiranju prostora za događaj tu i sada. Dok je modernistički slikar slikao *poslednje slike* Ed Rajnhart ili *antislike* (Julije Knifer), odnosno, dok je postmoderni slikar *reciklirao slikarstvo* u telu pikturalnog ponavljanja erotike uživanja u slikanju (Mark Devad, Frančesko Klemente), današnji slikar u doba medija sa birokratskom hladnoćom i proračunatom otuđenošću pokušava da indeksira *sebe* borbom za izvođenje, prepoznavanje, identifikovanje, razmenu, potrošnju ili akumulaciju telesne prisutnosti, odsutnosti, odloženosti ili anticipiranosti. Slika nije više završeni komad za samo gledanje. Gledalac ne polaže pogled na sliku. Slika jeste tek postavljeni (na primer, monohromni) element – *moneta* – aranžiranja prividnih, trenutnih i prolaznih događaja slikarstva, koji dokumentuju njega kao umetnika, koji izvodeći slikarsku instalaciju postavlja sebe za slikara. Gledalac stavlja pogled u odnos sa slikama koje grade konstelacije potencijalnosti za poglede u prostoru artikulacija i deartikulacija.

Dubinska arheologija ljubavi u transljudskom svetu automati, roboti i debiologizirana stvorenja generativnih procedura o.n.a.

Da li je moguće učiniti nemoguće: identifikovati alternativnu dubinsku arheologiju *ljubavi* u svetu neorganskih stvorenja/strojeva: automata, računara, robota, avatara, animiranih ekranskih figura/persona, otelotvorene veštačke inteligencije (AI) ili pokretnih vozila (*vehicle*) koja misle, prosuđuju, odlučuju, naređuju, umiljavaju se, pokoravaju se, vladaju i, konačno, poznaju netransparentni osećaj koji su ljudi nazivali „ljubav” – afektivno stanje. Tu se pokazuje karakteristična namera da se koncept/pojaava subjekta ljudskog porekla zameni konceptom „agenta”: *agenta* rada, ljubavi, razmene, potrošnje, želje, otkrivanja i, svakako, zaboravljanja ili sećanja, anticipacije i prekida. Pojam odnosa – intersubjektivnog binarnog ili mnogostrukog društvenog – zamenjuje se konceptom fleksibilne i privremene interaktivnosti *agenata* među agentima, bez subjekata izvedenog kod organskog stvorenja.

Pojam „agent” menja svoje polazno značenje: od „osoba koja obavlja posao za drugu osobu” i „osoba koja deluje u ime druge” u konstruisani *entitet* (osobu, stvorenje, predmet, sklop, napravu itd.) koji deluje intencionalno i samorefleksivno u bilo kom zadatom ili konstruisanom ambijentu. Agent je, zato, 2D ili 3D ekranska figura i mrežni aktant, koji izlazi iz virtuelnog u fizički prostor.

Kraj čoveka, metafizički govoreći, u posthumanom stanju kraj je biološki određene istorije čoveka. To se već uveliko događa u tehno-naučnim eksperimentima s AI (veštačkom inteligencijom), rekombinacijom genetičke strukture „prirode” čoveka, biotehnologijskom ekspanzijom sveta kao hibridne tvorevine živog i veštačkog, sve do dokidanja pojma stvarnog vremena i prostora u digitalnim kibernetским mrežama.²⁵³ Ovde *moramo* učiniti, dalji korak, iza kraja čoveka. Reč će biti o *svetu* – mogućem i aktuel-

²⁵³ Prema Žarku Paiću, „Predgovor”, iz *Posthumano stanje – Kraj čoveka i mogućnosti druge povijesti*, Litteris, Zagreb, 2011, 6.

nom sveukupnom stanju stvari – u kome su preostali konstruisani „agenti”, a ne biološki reprodukovani ljudi. Reč je o epohalnoj zameni živog stvorenja intencionalnom i samoreflektujućom mašinom tj. agentom. To bi mogao biti svet u kome su preostali samo ekrani sa beskrajno ponavljajućim bioskopskim projekcijama, koje se namerom računara biraju i izmenjuju; ili, možda, tv elektronski ili tekući ili holografski ekrani sa reprodukcijom 2D ili 3D snimaka interaktivnih agenata, ili 3D animirane figure, koje više ne pokreće ljudska intencionalna inteligibilna tehnika, već se same pokreću po sebi i za sebe u odnosima, koji ponekad liče na ljudske, a ponekad su nešto što ljudi nisu mogli ni da zamisle u svojim maštanjima o bogatsvu slučaja. Proširena, modifikovana veštačka tela prelaze iz stanja 1 u stanje 2 – menjaju 2D za 3D prostore i koja možda mogu izaći iz 3D projekcije tj. virtuelnog prostora u svet 3D fizičkih predmeta i pokretnih odnosa. Preostajanje, menjanje, izlaženje i opstojanje iz sveta u svet možemo – nazvati evolucijom. To nije više Darwinova biološka evolucija života, već dinamičnih i fleksibilnih oblika postojanja i opstojanja koje njihovi realizatori mogu konceptualizovati tj. reflektovati. Evolucija kompjutera, koji brinu o sebi i upravljaju razvojem i umnožavanjem kompjuterskih tehnologija, evolucija mreža koje se samo-održavaju i umnožavaju ne u jednom već u N svetova prelazeći iz lineranih grananja u rizomatična povezivanja.

Mašine/mediji su u krizi pošto više nisu posrednici ili posredne sredine, odnosno, tehnologije između ljudi/subjekata – već su agenti koji preuzimaju funkcije i algoritme oblika života koji su ekskluzivno bili ljudski – te ih usavršavaju do novih modaliteta postojanja i opstojanja koji više nisu ljudski, a često i ne liče na ljudske. Teorija mimezisa gubi svoj smisao. Jedan agent-pisac je napisao, te daleke 7362. godine: „Zbogom Aristotelu!” Pri tome, pogrešna je reč „preuzimaju” – treba reći: obavljaju *oblike egzistencije*, koje više ne možemo identifikovati kao organske ili biološke tj. ljudske oblike života, ali ni kao mašinsko sprovođenje unapred zadatih algoritama. Reč je o fundamentalnoj promeni koncepta „život” – to je nešto drugo ili n-to u izvedbenom i u refleksivnom smislu.

Zamislamo da su prošle hiljade godina i da je život ljudi postao daleko izbledelo sećanje – kao naše sećanje na vreme kada smo bili primati – *hegemono* nazvani čovekoliki majmuni. Zamislamo da je prošlo još nekoliko hiljada godina i da je jedan agent bio

privučen drugim agentom. Zamislimo da je prošlo još nekoliko hiljada godina i da je jedan agent postavio pitanje šta znači ili zašto se dešava to što jedan agent *emotivno* (!) privlači drugog. Da li je to bio početak rasprave o ljubavi?

Prošlo je još hiljadu godina i jedan radoznali *agentoid* je pokušao da istraži tu novu reč povezanu sa nevidljivim silama privlačenja, te sa istorijom „ljubavi” kakva je opisivana u knjigama²⁵⁴, preostalim iz vremena ljudi. Ovde je neizvesni, nesigurni, pun grešaka, pre-pis njegovih istraživanja nastao stotinu godina kasnije od vremena kada ih je on sproveo.

Prvi dokument. Pokušavam darazumem reči ideologija, tekst, duša, srce?

1.

Duša, osećanje, srce
romantična su imena za telo.
Rekonstrukcijom tela u tekstu, korigujem
ideologiju čitanja teksta
koja
želju tela
invertuje u kretanje duše.
Između bilo kog „mene” i bilo kog „sveta” kao da postoji
barijera/zaslon; to jest
ekran označenih koji zaklanjaju „pravo stanje stvari”.
Nije bilo sigurno ni značenje koncepta „telo”.

Da li je telo izdvojeni samostalni i zatvoreni entitet ili mrežna veza hardverskih entiteta – tj. inteligibilnih i afektivno motivisanih čvorova – kojima se različiti agenti preobražavaju u složenost odnosa nazvanu „meta-mrežni-agentoid”

254 Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti – Volja za znanjem*, Prosveta, Beograd, 1982; Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti – Staranje o sebi*, Prosveta, Beograd, 1988; Mišel Fuko, *Istorija seksualnosti – Korišćenje ljubavnih uživanja*, Prosveta, Beograd, 1988; Andrew Benjamin, J. Fletcher (eds.), *Abjection, Melancholia, and Love: The Work of Julia Kristeva*, Routledge, New York, 1990; Renata Salecl, Slavoj Žižek (eds) *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham, 1996; Alain Badiou, „What is Love?”, iz Renata Salecl (ed), *Sexuation*, Duke University Press, Durham, 2000, 263-281; Rolan Bart, *Fragmenti ljubavnog govora*, Pelago, Zagreb, 2007;

Drugi dokument. Pokušava se izvesti poređenje različitih reči koje su u ljudskim jezicima imale značenje za afektivno privlačenje dva entiteta.

2.

Čitanje i pisanje
u svakom slučaju jesu sastavni deo teksta.

Pronašao sam ove reči koje mi pripisujemo netransparentnoj privlačnosti dva ili više agenata: love, lafe, daščuri, maite, каханне, обичам, amor, paghigugma, kukonda, àmanu, milovat, elsker, liefde, armastus, pag-ibig, rakkaus, amour, liebe, renmen, so, aloha, hlub, szerelem, elska, n'anya, cinta, is breá, tresna, махаббат, evîn, сүйүү, amare, mīlestība, meilè, léift, любовь, fitiavana, suka, imħabba, elsker, miłość, dragoste, любовь, milovat, ljubezen, jeclahay, älskar, aşk, sevgi, yêu, caru, uthando, ni ife, ukuthanda, αγάπη itd.

Ono što je napisano jeste materijalni trag tela koje želi
(ima se od želje).

Ovo je sasvim *ontološko* tvrđenje.

I,
„pisanje” kao realizacija jezika jeste
materijalna institucija uramljenja (*framing*) ljubavi u kulturalnu reprezentaciju, analogno uramljivanju mržnje, groze/straha, priyatnosti, uživanja itd.

Svaki pisani odlomak neprekidno se, dakle, suočava sa celinom, a celina je stalno okrenuta beskonačnosti mogućih odmaka koji joj
ne dozvoljavaju
da
se zatvori.

Pisani tekst je isprekidan,
Sastavljen od sekvenci koje dobijaju, trenutna i prolazna,
značenja tek u međusobnim odnosima.

Pisci i čitaoci postaju
glumci/performeri
njegovog
trenutnog postojanja
kao teksta.

Treći dokument. Indeksiraju se i mapiraju paradoksi toga što neoprezno nazivamo ljubav.

3.

Zaodevanje iskaza o ljubavi u formu paradoksa nije
Pronalazak 17. veka ljudskog vremena, već *brisani trag* antičke i srednjovekovne
tradicije.

Paradoksi se mogu rešavati samo od slučaja do slučaja i
egzistencijom samih ljubavnika.
Stoga ljubav i jeste bliska algoritmima izvođenja narativne forme.
Narušena naracija se doživljava
kao
otuđenost
Kafke koji nije mogao da voli,
Džojls je voleo da bi imao o čemu da piše
Ili
kao kliše ljubavi kojim opera (kao institucija kulture)
(Ljubav/ljubav)
pokazuje normu
scenskog
premeštanja
lika (motivisanog ali artificijelnog lika ljubavi)
u nemotivisanu retoričku figuru pevanja.

Četvrti i poslednji dokument. O situaciji kada ljudski model uma „object orientid mind”
biva zamenjen agentoidnim (*agency*) modelom „maind as object”.

4.

Funkcija žurbe!
Brzina ljubavi, sporost, sporost emocija.
Obećanje je funkcija performativa

Mit Don Žuana je mit obećanja svesti s razbijenim nosom.
 Taj gest ispunjava...
 Jedino smrt može zaustaviti igru zavođenja.
 Koje obećanje se ne može održati?
 /svako ili nijedno/
 Ko je to tu?
 U jezik se uvodi misao uživanja. O uživanju ili uživanja?
 UživANJE se razlikuje od spoznaje (AJE), ali ko tada uživa u smislu?
 Da li je to telo koje ima pravo na smisao? Ili, telo koje je podložno grimasama ili
 retorički razrađenoj složenoj algoritamskoj osnovi facijalne animacije – od užasa do
 ljubavi!
 Ili,
 kako se u književnosti imenuje „odnos” mašine i mašine.
 Da li je jezik ostrvo ili poluostrvo sa „zaljubljenim” mašinama?
 Kako mašina zavodi?
 I, sasvim, trivijalno, gotovo, naivno:
 Da li mašina uživa?
 Čovek, životinja, seksualnost i perversija su zastareli pred *erotikom mašina*.
 Erotika mašina je afektivni/atrakcijski odnos agenata kao pojedinačnih entiteta i kao
 umreženih entiteta.
 Agentoidi stupaju na scenu ljubavi.
 Ali, šta ako se mašina ne oseća mašinom?!
 I sada o ljubavi mašina, ne ljubavnim mašinama.
 Mašina ne poseduje autoreferencijalnost, ona jeste sama performativnost? Da li?
 Zašto se ljubav mašina ne može nadovezati na Fukoovu istoriju seksualnosti
 ili bilo koju drugu društvenu istoriju, na primer,
 istoriju ljubavi?
 Mašine su izgradile kroz hiljade godina formate autoreferencijalnosti.
 Da li su mašine otkrile ljubav, erotiku i (a)seksualnost?
 Da, mašine su uvek bile erotične i smrtonosne, mada ne i seksualne.
 Da li smo sigurni u to. U pojedinim izjavama ili dnevničkim beleškama agentoida se
 spominje skin efekt i njegove afektivne posledice.
 Da li je to tada definicija seksualnosti: erogenog dodira?

4.1 Prilog četvrtom dokumentu.

Jedan cinik, zapisano je da je to agentoid koji je oponašao Volterove spise. Zapisao je:
*pa sve što znamo o ljudskoj ljubavi ne razlikuje se mnogo od agency – agentoidske
privlačnosti,
da li!?*

Generisano telo. Modelovano i izloženo.
Telo je efekat internih operacija na izvedbenim algoritmima.

Telo se ritualizuje kada se sva koncentracija gledanja usredsredi na njega.

Rad fokusiranja.

4.2 Prilog četvrtom dokumentu i prilogu 4.1

Ono što kultura čini sa slikama i kako njima zahvata svet vodi direktno u centar
njihovog načina mišljenja.

Dodatak: vodi u centar njihovog načina doživljaja sveta.

Sve slike – digitalne, mehaničke i manuelne – posreduju područja privatnog i javnog, te
postaju slike koje vode gestove, afekte, ali i misli.

zato telo ljubavi/straha/groze/uživanja/nesigurnosti/otuđenosti/bliskosti

biva dato kao vizuelni oblik

efekat ekranske tehnologije

ekonomska sila

naučno motivisani iskaz

i

ezoterično iskliznuće.

Komentar uz 12: Nataša Teofilović



Nataša Teofilović je studirala arhitekturu i doktorirala digitalnu umetnost. Umetničku praksu je započela u kontekstu radionice Galerije Studentskog kulturnog centra koje je vodila istoričarka umetnosti i kustoskinja Biljana Tomić. Njena rana istraživanja su bila povezana sa tada mladim umetnicama kao što su Mima Orlović i Tanja Ristovski.

Rani umetnički rad Nataše Teofilović se odvijao napuštanjem arhitektonskog mišljenja, projektovanja i prostornog dizajniranja u smeru autosimboličkog i autoreferencijalnog intervencionizma i zatim istraživačke i konstruktivne novomedijske umetnosti. Radila je istraživanja povezana sa performansom, instalacijama i inetrvencijama u zatečenom egzistencijalnom okružju ili ljudskom odnosu. Započela je kao postmedijska umetnica performansa, intervencija i instalacija da bi se preorijentisala na transmedijska-konceptualno orijentisana istraživanja 2D i 3D animacije. Njen rad je bio, na početku, određen konceptualizacijom ponašanja umetnice, da bi medijskim istraživanjima vodio ka fleksibilnom kognitivizmu: odnosu cerebralnog i vidljivog između ljudskog i animiranog sveta.

Ona je prototipski pokazala prelazak sa pozicija „post” na pozicije „trans” umetničkog delanja. To znači da je kretanje između različitih medija i oblika ponašanja, vremenom, zamenila artikulacijom metamedijskih potencijalnosti u odnosu virtuelnog i fizičkog sveta. Odnos virtuelnog i fizičkog sveta naziva se transmedijskim. To je značilo da je hvatala korak sa *opštom svetskom osećajnošću* („general sensibility of the world”²⁵⁵) kojom se modifikovao estetski potencijal „prirodne čulnosti” u „medijsku čulnost”. Modifikovanje estetskog potencijala se odigravalo u globalnom svetu ostvarenom povezivanjem različitih hibridizovanih entiteta u mreže ili mape generisanih pojava. Pojava u ovom kontek-

255 Mark B. N. Hansen, „Introduction”, iz *Feed-Forward: On the Future of Twenty-First-Century Media*, University of Chicago Press, Chicago, 2015, 6.

stu nije tardicionalna fenomenološka jedinica tj. *fenomen*, već efekat složene interaktivne proizvodnje sveta čulnosti između živog i tehnološki generisanog.

Na primer, njene fotografije detalja cveća označene datumima – svojom oštrinom, selektivnim predočavanjem planova i dekontekstualizacijom organskog oblika, pomeraju romantični doživljaj prirode u medijski vizuelno-potencijalno-haptički doživljaj rekonstruisane i reciklirane prirode odvojene od lokalne-teritorije i organskog ambijenta. Reč je o osećaju – novoj osećajnosti sveta – koji se vidi pod uslovima medijske selekcije i prezentacije koja nije samo tehnika po sebi, već je složeni način na koji se restrukturiraju dinamizirani odnosi subjekta i objekta tj. generiše nova *svetska osećajnost*.

Pokazuje se da odnos subjekta koji gleda i objekta koji je gledan nije podložan bitnoj razlici i distanci objekta i subjekta u empirizmu, već promeni samog karaktera empirije tj. doživljaja kao složenog medijskog rada/proizvodnje. Ta promena se opisuje terminom „data-driven” koji se može objasniti sledećom formulacijom: *progres u jednoj aktivnosti je izazvan podacima (datama), pre nego intuicijom ili ličnim iskustvom, odnosno, intuicije i lično iskustvo su pojave određene učincima medijskog suočenja tela i objekta. Između tela i objekta postoje složene međuzavisnosti.*

Autosimbolička platforma njenog rada je bila određena parametrima postmoderne i neomoderne „virtuelnosti/duhovnosti” – ili, tačnije, fikcionalizacijskih indeksacija ponašanja, mišljenja i digitalnog-medijskog generisanja u odnosu na mentalne sadržaje subjektivizacije žene u savremenosti. Odnos mentalnog i medijskog u njenom radu je određen pažljivim i doslednim dokumentovanjem autoreferencijalnih i autorefleksivnih propitivanja *zona* vidljivosti, događajnosti i transformatibilnosti između subjekta i sveta, vidljivog i nevidljivog, fikcionalnog i konkretnog. To je bitna odrednica njenog istraživanja još od ranih radova kao što su *1:1* (1998), *Telo* (1999) ili *26. 5.1999. Beč-Beograd* (1999) ili video *Cut* (2000), pa i pozniiji, *Fraktali* (2006).

Prve radove Nataše Teofilović koje sam video su neokonceptualni autoreferencijalni projekti *Lični pečat* (1996), *Polje sreće* (1996) i *U mojoj duši* (1998). Zatim, niz godina kasnije susreo sam se sa njenim autorefleksivnim digitalnim 2D i 3D animacijama: *RGB* (2002) i *Belo*

(2006), te *s.h.e* (2006, 2011), *1 : 1* (2010), *a/symmetry* (2013), *7001* (2016).²⁵⁶ Moja teza je da se umetnički rad Nataše Teofilović transformisao od autoreferencijalnog intervencionizma bitnog za žensku subjektivizaciju u savremenom svetu do autorefleksivnog digitalnog anticipatornih projektovanja transljudskog sveta kao *fleksibilnih zona* tehnostvarnosti i u odnosu na nju tehno-trans-subjektivnosti virtuelnih ljudi²⁵⁷ nove svetske osećajnosti.

Kovanica „tehno-trans-subjektivnost” označava da postoje reprezentacije (*Fraktali*), karakteri (*o.n.a.*) ili generički izvedena stvorenja (*Belo* ili *1 : 1*) koja su funkcionalno i estetski zavisna od savremene animacijske digitalne tehnologije.



Animacijsku tehnologiju, na primer, u slučaju rada *o.n.a.* treba razumeti kao anticipatornu praksu artikulacije transljudske „nove osećajnosti” – tj. dizajniranja virtuelnog karaktera modela. *Nova osećajnost* ne izvire iz transljudske figure ili upisa umetnice u nju, već je „skin” efekat artikulacije i reartikulacije površine lica/tela generisane figure. Nataša Teofilović je ovaj složeni zahvat generisanja karaktera poetički razradila u rukopisu *inter. face // karakter 0..5 (digitalna instalacija)*²⁵⁸.

Prefiks „trans” označava da su reprezentacije, karakteri ili generički izvedena stvorenja koja su funkcionalno i estetski zavisna od savremene animacijske tehnologije (a) transgresivna – nastala prestupanjem horizonta vidljivosti ljudske subjektivnosti – tj. ljudske karakterologije, i (b) transcendentna – ostvarena izvan tj. naspram ljudskog sveta u užem smislu oblika organskog života, generisanjem uslova i okolnosti nebiološkog virtuelnog kao razlike u odnosu na živi svet.

256 Nataša Teofilović: *d i s t a n c e*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2016.

257 Nataša Teofilović, „Uvod”, iz *Umetnost pokreta u prostoru praznine (tehnologija i praksa virtuelnih karaktera)*, Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2011, 001.

258 Nataša Teofilović, „3.2.2. Topologija poligonalnog skin modela”, iz *inter.face // karakter 0..5 (digitalna instalacija)*, Magistarska teza, Interdisciplinarne studije Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2006, 48–51.

Sintagma/kovanica „tehno-trans-subjektivnost” označava da reprezentacije, karakteri ili generički izvedena figurabilna-stvorenja imaju svojstva, tj. *kao personalne karaktere*, izvan doslovno ljudskih karakterizacija: osobina/svojstva, unutrašnjih i spoljašnjih motivacija, emocija, afekata i složenih suodnošenja unutar *sopstva*. Reč je o izvođenju subjektivizacije i postavljanju trans-ljudskog karaktera na osnovu „data-driven” modela.

Animacijski projekti *o.n.a* (2006, 2011), *1 : 1* (2010), *a/symmetry* (2013) ili *7001* (2016) privlače teorijsku pažnju referiranjem ka pitanjima šta je danas umetnost kada liminalne zone između *ljudskog* i *transtljudskog* bivaju pomerene sa margina ka centru umetničkih i teorijskih istraživanja, odnosno, sa margina ka centru *savremene-novovekovne-svetske* ljudske egzistencije? Da li je vidljivost ljudskog i transljudskog moguća u aktuelnim *oblicima života* ili je ona tek još jedna rekonstrukcija projektivnog *artističkog* iluzionizma u tradiciji mimezisa/postmezisa/transmezisa?

Mimezis je medisko imitiranje vidljivosti ljudskog tela i ponašanja tj. oblika života u umetničkom mediju – od manuelnog crteža i slike do digitalne 2D i 3D animacije.

Postmezis je generisanje likova koji podsećaju na ljudske ili prirodne uzorke, ali nemaju u generičkom smislu izvor u odslikavanju vidljivog sveta, već u odslikavanju drugih likova stvorenih u umetničkim delima (slikarstvu, filmu, kompjuterskim umetnostima, odnosno, popularnoj i masovnoj kulturi). Savremeni termin *postmezis* se kao termin može definisati kao tehnološko/animacijsko prevladavanje postmodernog termina *mimezismimezisa* koji je označavao kopiranje ili iluzionističko oponašanje kulturalnih tekstova, odnosno, slika.



Transmezis je usložnjavanje saučesničkih promenljivih – a to znači protočnih – odnosa artikulacije pojavnosti mimezisa i postmezisa – oblici imaju svoju složenu tehnološku *bit* koja je izvan *biti* vidljivog organskog sveta. Drugim rečima, između humanoidnih figura u radu

o.n.a. i besformnih dinamiziranih ekranskih površina u projektu *Fraktali* postoji analogija – ono što se vidi nije odslikano već generisano i postprodukcijским radom na generisanom usložnjeno do izvan-biološkog sveta predočive osećajnosti tj. afektivnosti. Figure i besformne površine su pojave iste vrste. Humanoid i fraktal su međusobno sličniji nego što su humanoidi i ljudsko telo ili dinamična materija kosmosa i fraktalna neforma na ekranu.

Transljudsko²⁵⁹ se uspostavlja oko pitanja o graničnim zonama ljudskih oblika života, odnosno, istražuju se granice formi života, gde ljudski svet prestaje a počinje svet veštačkih *stvorenja*. U praksama generisanja transljudskog radi se na proširenju (*enhancement*) mentalnih i fizičkih osobina koje nadilaze svojstva pojedinačnog ili grupnog čoveka. Različitim tehnikama kao što su bionauke (genetika, neurologija), medicina (elektronska ortopedija, nanotehnologije), farmakologija, i kibernetika (veštačka realnost, veštačka inteligencija, generička animacija, trans-medikamenti) ljudski oblici života se proširuju, preobražavaju i time napuštaju. Ali ostaju odnosi!

U projektivnom smislu „utopizma” transljudsko se razume i kao tehnološko prenošenje jednog oblika života u drugi sa nadom i verom da se ljudski život može, ne samo, produžiti već i sačuvati i dovesti do „tehnološke besmrtnosti”. Ideologija transljudskog je *transhumanizam* tj. epistemologija apstraktnog znanja kojom se nude dva, grubo govoreći, varijantna pristupa:

1. utopijska fikcija, umetnička opsesivna fascinacija onim izvan ljudskog, i
2. filozofski/teorijski motivisana spekulativna rasprava o potencijalnim izlazima iz „katastrofe prirodne evolucije”²⁶⁰, a time i o životu čiji oblici mogu da se tehnološki „očuvaju” ili, čak, prenesu izvan ljudskog u generativni animacijski ili tehnološki konstruisani svet *fleksibilnih ontologizacija*.

Nataša Teofilović animacijskim umetničkim radovima anticipira, a to znači projektuje transljudsko kao fascinacijsku vidljivost onog izvan ili iznad ljudskog u odnosu na novu svetsku osećajnost povezanu sa generativnim svetom tehnologije. Na primer, videti delo nastalo 2D animacijom: *Spirits* (2005):

259 Oliver Krüger, „Smrt i besmrtnost u posthumanizmu i transhumanizmu”, iz Žarko Paić, „Posthumanizam i suvremena umjetnost” (temat), *Europski glasnik* br. 15, Zagreb, 2010, 516–519.

260 Isto, 518.

Spirits je simulacija naučnog eksperimenta izvedenog u programu zaobradu slike, primenom 'blending mode' algoritma u fotošopu. Svako preklapanje dva 'roditelja' (dva lejera) proizvodilo je više 'dece', koja su u sledećem koraku ponovo ukrštana. Vremenom, dobijene slike su počele da dobijaju organske karakteristike, koje su asocirale na oči, usta, stomak. Ono što je dovelo do takvog rezultata je bio moj izbor tokom 'ukrštanja'.²⁶¹

Sve liči na sve. Oblici mutiraju. Ukazuje se protok oblika a ne o postignuću stabilne forme. Kretanje je ono što se registruje i neizbežno pokazuje. Trenuci – zamrznute sekvence izvedene iz kretanja – mogu biti slike bilo čega ili baš određenog poretka materije (oči, usta, stomak).

Njene umetničke projekte povezuje fascinacija generativnim strukturiranjima vidljivosti života kao singularnog događaja, koji treba istražiti u njegovoj konačnosti, pojedinačnosti, relativnom odnosu prema istini ili konstrukcijama istine, odnosno, prema relativnim formacijama života ili asocijacijama na vidljive oblike života, te životu koji je u svakom trenutku smrtn i konačan, zapravo, životu koji se ne može odrediti kao istinit ili lažan već kao stalna permanentna promena, mutacija oblika, u svetu.

Ovim je ukazano na savremeni tranzicijski odnos prema konceptualizovanju života koji se predočava na sasvim različit način od *idealnih oblika života* utemeljenih u tradiciji zapadne filozofije od Hegela do Deride:

Ali apsolutna ideja u svojoj beskrajnoj istinitosti i dalje se određuje kao Život, kao pravi život, apsolutni život, život bez smrti, neuništivi život, život istine.²⁶²

Život kao pojedinačni događaj u promeni tj. „život kao tranzicija” – postao je neka vrsta medijske, odnosno, taktičke umetničke prakse. Umetnica izvodi generativne procedure tj. neuporedive singularnosti koje su izvedene oko „jezgra” koje je projektovano kao

261 Natša Teofilović: *d ist an ce*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2016, 38–39.

262 Jacques Derrida, *Glass*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1986, p. 82; i John Schad, „Epilogue / coming back to life: *Leavis spells pianos*”, iz Michael Payne, John Schad (eds), *Life. After. Theory*, London: Continuum, 2003, p. 172.

slučajni oblik i time vidljivi dinamični i fleksibilni *karakter života*. Ona je svakako na mestu vitalizma ponudila ideologiju transvitalizma.

Umetnička dela Nataše Teofilović, na primer, delo *o.n.a.* je nastalo softverskim generisanjem predstava veštačkog humanoidnog tela. Reč je o 3D digitalnoj animaciji humanoidne figure u pokretu, te, zatim, ekranskoj ili štampanoj prezentaciji. Rad *o.n.a.* je u prvobitnoj verziji projektovan na pet monitora, odnosno. Umetnica je u svojim radovima izvela spektakularizaciju – ostavrenje vidljivosti – odnosa ekranskog i fizičkog prostora/tela omogućavajući da se „kao telesno” suoče ljudsko stvorenje (gledateljka/gledalac u galeriji) i ekranski digitalno generisana figura (transljudski predočeno telo lika koji nema poreklo u živom svetu).

Rad *o.n.a.* je, najsloženija izvedba. Rađena je u nekoliko ekranskih i štampanih verzija. Umetnica je prvu verziju-instalaciju ekrana iz 2006. opisala sledećim rečima:

s.h.e. je digitalni ambijent sastavljen od instalacije i animiranih 3D likova koji žive u svom digitalnom svetu. Pet monitora je postavljeno tako da razmaci između njih obezbeđuju prostor za pokret tih likova koji lutaju od ekrana do ekrana, ali ostaju vidljive praznine između monitora. Kada se posetioeci suoče sa virtuelnim likovima u visini očiju – uspostavlja se sfera komunikacije koja bez ikakvog uputsva za interakciju privlači posetioce u svet iza ekrana, u kome se iznenada počinje preklapati virtuelni i realni prostor.²⁶³

Umetnica je realizovala virtuelnu dramaturgiju/koreografiju konstruišući specifične situacije: ruku koja prati unutrašnji ram kadra, ulazak u virtuelnu kožu, skok iz kadra u kadar, prolazak kadrom, sugerisanje emocija položajima glave i izrazima lica, kucanje o ekran s unutrašnje strane ekrana, oslušivanje, disanje, hodanje unazad, ples, udvajanje, invertovanje, susret sa sobom, tango, toniranje lika bojom (zeleno) itd. Generisan i animirana slika deluje kao živi entitet smešten u presek *uma* i *materije*²⁶⁴ tj. *afekta* i *ideje*. Pri tome, odlukama umetnice *um* i *materija* se disciplinuju posredstvom generisanih figura – uvođe se u svet pokreta koji se nalazi iza/izvan sveta života. S druge strane, postavljana

263 *Natša Teofilović: d ist an ce*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2016, 32–33.

264 Pasi Väliaho, „Biopolitical Visual Economy: Image, Apparatus, and the Cerebral Subject”, iz *Biopolitical Screens. Image, Power, and the Neoliberal Brain*, Thje MIT Press, Cambridge, 2014, 1.

instalacija sa ekranima prisiljava gledaoca – živog stvora – da se odnosi pogledom, a zatim i telom sa postljudskim figurama. Sugerise se mogućnost participatorne situacije. Situacija je tada i zato transegzistencijalna – smeštena – između sveta živih i sveta animiranih likova.

Princip „trans-ljudskog” je postavljen tako da se generiše figura, koja izgleda kao živo humanoidno telo (kreće se, oponaša ljudsko ponašanje), ali istovremeno svojom depersonalizovanom apstraktnošću poništava svaku iluziju „ljudskog”. Uspostavljeno je metafizičko sugerisanje da generisana figura podseća na ljudsko telo, ali da nije ljudsko telo. Reč je o konstruisanju pokretne i delujuće fikcije. Ono što se vidi je figura, ali figura je objekt na koji je usmeren pogled gledaoca. Objekt preuzima ulogu vizuelne pojavnosti – biheviornosti – ljudske oblika života. Preuzimanje funkcije ljudskog otvara potencijalnost za generisanu i animiranu figuru da metaforički sugerise transljudsko.



Pijanistički izazov: 840x10 minuta za klavirom u kontinuitetu

Ovo je priča o Satijevom komadu za klavijature *Vexation* (*Uznemiravanje*, verovatno 1893–1894) i njegovom izvođenju sa 840 uzastopnih ponavljanja: *Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses* (da bi izveli temu 840 puta uzastopno, bilo bi poželjno da se pripremite unapred, u najdubljoj tišini, i ozbiljnoj nepokretnosti). Sati je naznačio da je delo pisano za klavijature, bez naznake instrumenta. Naznaka za 840 uzastopnih izvođenja nije sasvim jasna – mada je, često tumačena kao Satijevo uputstvo izvođaču da komad ponavlja 840 puta bez prekida. Partitura dela je objavljena u obliku faksimila 1949. godine. Urednik izdanja je bio Džon Kejdž.

U ovom kratkom spisu ne želim da sledim rekonstrukcije intencija Satija ili Kejdža, već da konstruišem „mentalne reprezentacije” pijaniste/pijanistkinje koja je izvela *Vexation* integralno sa 840 ponavljanja. Ovaj spis nije recikliranje unutrašnjeg života stvarnih pijanistkinja²⁶⁵, na primer, Branke Parlić i Nade Kolundžije tokom izvođenja Satija, već jedna hipotetička konstrukcija unutrašnjeg života pijanistkinje/pijaniste tokom izvođenja *Uznemiravanja*. Propozicije izvođenja su bile: „Kompozicija *Vexations* (*Uznemiravanja*) Erika Satija sastoji se od veoma kratke teme i njene dve harmonizacije. Po uputstvu Satija, treba je ponoviti 840 puta. Američki avangardni kompozitor Džon Kejdž je sa grupom muzičara prvi put izveo *Vexations* 1960. godine u Njujorku. Mi smo je integralno izveli na Exitu 2006. godine. Koncept je bio takav da svi muzičari, a koji su se prethodno prijavili na konkurs, dobiju po 30 minuta i da izvedu kompozicije na način kako žele. Zvuk klavira morao je biti neprekinut, ali svaki učesnik je imao slobodu da kreira sastav sa kojim će svirati, pa i način na koji će improvizovati na Satijevu temu. Bilo je tu, od klasičnih karmernih sastava, rok i džez grupa, pa sve do pokreta, elektronike, hora... Integralno izvođenje je trajalo punih 15 sati – od 19h do 10h narednog dana. Ja sam bila samo jedan od učesnika i imala svojih pola sata. Ovaj isti koncept maratonskog izvođenja *Vexationsa*, sa prijateljima muzičarima sam primenila i na koncertu povodom rođendana Erika Satija 17. maja 2001, u Beogradu”.²⁶⁶

265 Prvo izvođenje komada *Uznemiravanje* u Srbiji i regiji je bilo povodom Satijevog rođendana u SKC-u 17. maja 2001.

266 Sonja Ćirić, „Muzika ovog vremena / Intervju: Branka Parlić, pijanistkinja”, *Elektronske Novine*, 31. 07. 2009, <http://www.e-novine.com/intervju/intervju-kultura/28494-Muzika-ovog-vremena.html>.

Rekonstrukcija unutrašnjeg stanja svesti je zasnovana na 840 reči – čista konstrukcija. Za izvođenje ove konstrukcije koristio sam tri bitna dela iz dvadesetog veka: Džojsov *Uliks*²⁶⁷, Vitgenštajnova *Filozofska istraživanja*²⁶⁸ i Deridin spis *Ono što snaga muzike ostavlja za sobom*²⁶⁹.

Tu bih otišla i korak dalje. Fokusirana sam. Jedna tačka ka kojoj se usmeravam. Tema. Ponavljanje teme. Unutrašnjim procesima su potrebni spoljašnji kriterijumi. Glas upozorenja, svečanog upozorenja. Snaga jeste jezik ili sila? Moram da se skoncentrišem. Publiku moram da isključim iz doživljaja. To ih privlači kao magnet – da mi skrenu pažnju. Odskok od svih kritičkih sistema. Ako ne kritičkih sistema, onda kritično stanje mog tela. Ne, nesmem da mislim o drugom do dirkama i prstima. Ali misli mi skreću. Upalilo se svetlo. Neko je izašao. Ovo nije kao kada sviram fugu. Uvežbala sam partituru, partitura je jednostavna. Moram da se držim zadatka. Ponavljati pokret šakom saprstima iz pozicije u poziciju. Sledim partituru. Znam je već napamet. Ali, ipak zadatak ponavljanja me frustrira. Mogu da napravim grešku. To svi očekuju od mene. Ipak, moram se držati redosleda. Kako sviranje može biti samo-opisivanje kada ne poseduje ništa sopstveno, ništa u sebi, kada ne poseduje sebe. Da, treba se osloboditi sopstvenog upisa u muziku. Treba daponištim trenutnu zbunjenost. Ne nije reč o zbunjenosti već o iščekivanju čuda. Sati je čudo, ja sam čudo, svi oni u publici su čudo. Pa, opet, moram se fokusirati *otemi*. Beskrajno ponavljanje teme. To me ubija. To me odlaže. Moram se svesti na kontrolisane i ograničene pokrete kojima trošim sve manje energije – pošto ulazim u liminalnu zonu, medijalni režim. Da bih izdražala tih 840 puta moram odbaciti sve svoje ambicije. Nema virtuoziteta, Nema fuga, pa ni varijacija. Samo tvrdo ponavljanje. Moram biti potpuno skoncentrisana. Izdržljiva. Još mi ne trnu ruke. Ali doći će to – uskoro. Ko će me zameniti? Ne, nesme me niko menjati. Sada sam ne zamenjiva. Jedino on i ja: Sati i ja. Nema Satija, samo sam ja tu. To tu je proces. Unutrašnjim procesima su potrebni spoljašnji kriterijumi. Znam da je sve ovo ekonomija. Ekonomija pokreta. Udara. Spuštanja i podizanja. Ne odustajanja. Ponavljanja bez varijacija. Održavanja koncentracije. Izdržljivost sile. Snaga muzike, Vrištala bih, ali, ne ne i ne. Sada su uzbuđeni. Osećaju, saosećaju samnom. Usredsređeni su na mene. Slušaju muziku. Vremenom će im opadati pažnja. Moram im održati pažnju. Ne brže, ne sporije. Kada bih mogla da zaustavim misli. Misli me skreću od sviranja. Nije tačno, mislima podržavam svirku. Sviram Satija, to je specifična primena pijanizma. Primena u specijalne svrhe. Teoretišem. Moram da sviram, a ne da teoretišem.

267 Džejms Džojls, *Uliks*, Geopoetika, Beograd, 2004.

268 Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja*, Nolit, Beograd, 1980.

269 Žak Derida, „*Ono što snaga muzike ostavlja za sobom*”, *Reč* br. 51, Beograd, 1998, 99-103. Glas upozorenja

Grčim se. I branim protiv propadanja. Čegal? Da se vratim uvežbavanju Lista. Nikako. Moram da nastavim. Moram da izađem iz zamke. Zamka koju je razapela negativna teologija. Dosa-da. Ubiću ih ponavljanjem. Da li sam se dobro setila: teleologija. Možda, pre, topologija. Da topologija sviranja. Neprestano ponavljanje. Stvoriti zvučni raster – pozadinski zvuk koji sve pokriva. Prekriva. Dosada proizlazi iz ponavljanja. Ponavljam iste teme. Akorde. Ponavljanje ističe dosadu. Dosada kao kvalitet – opozicija tonskom slikanju, ekspresiji. Retorici pijaniste koji privlači pažnju. Novim i neočekivanim. Sviram udar po udar. Samo da me prst i šake ne iznevere. Vraćam se *njemu* – njegovoj doslovnosti: *Trebalo bi da se osećanje uslovnosti može uporediti sa naročitim osećanjem koje nam pruža jedna muzička fraza*. Ponavljam frazu. Ponavljam je do ludila. To me boli. Drhtim. Moram da se smirim. Moram da ostanem hladna. Ne dame vodi strast ili bol. Kod Satija nema ekspresije. Samo proračunato liminalno igranje. Briga ga je za Nemce (Malera) ili Francuze (Debisija), mada Debisi je bitan za njega. Ne, on je bio Debisijev „ratnik” protiv Malera. Ma to nije bitno. Moram da izdržim. Ruke i lice mi se grče. Moram da disciplinujem misli. Svaka misao treba da traje. Produžiti trajanje propozicije, mentalne slike, propozicionog stava. Moram misliti na trajanje. Trajanje. Odugovlačenje. Motivisanje zvuka i misli. Ne mogu da pratim svaki ton. Utrnula sam. Ne mogu da ih pogledam, ne znam kako se publika oseća. Ne brojim ponavljanja. Kao *muzik* koji se čuje u robnim kućama i na aerodromima. Mislim na njegove koncepte „muzika kao nameštaj”, „ambijentalna *muzik*”. Poništavam komešanje publike. Ne. Dajem im motivaciju za komešanje. Motivaciju ili podlogu. Sećam se da mi je neko čitao ovu rečenicu: „*Izgleda da duh može reći dati značenje* – nije li to isto kao kad bih rekao: *Izgleda da kod benzola ugljenikovi atomi stoje na uglovima šestouglaonika?* Ali to nije nešto što izgleda: to je slika.” Da još nikada nisam učinila tako nešto. Neki izlaze iz sale. Ubijam ih dosadom. Neki ulaze. Ne znaju šta ih čeka: Sati ili ja ili klavir ili muzika-raster. Pozadinski „zvukolik”. Reći će: „Mašina je radila”. Moram izmišljati odnose da bih izdržala. Produžavam i rastežem misli. One trajuuuuu. Traju. Odugovlačim. Nateraću ih da priđu zvuku. Mislim na osamnaesto poglavlje *Uliksa*. Mladi mesec blista. Ljubiće me posle. Igraćemo. Ha! Neću moći da se pomerim. Bole me zglobovi. Bolim zglobove. Prsti trnu. Hladnjikavo i vruće u isto vreme. Nešto se dogodilo. Nešto mi se dogodilo. Neki događaj se odigrava? Šta preostaje? Radim kao mašina. *La machine a fonctionné*. Mašeš mi. Ne skreći mi pažnju. Uvežbala sam Satija – do kraja. Nema više ponavljanja. Ne još. Još. Zahtevam. Komad zahteva od mene. Još jednom – ispočetka ka kraju. Još! Ne!

840 reči za 840 ponavljanja.

Aplauz – neko okreće ručku sirene. Svi slave. Sati sedi na oblaku i smeje se. Deca vrište. Svi su tu. Pobjeda. Neko reče: *Najdosadniji sati mog života.* **Neko dodaje:** *Konačno uzbudljiva muzika.* Smeju se. Smejem se. Teško mi je da ustanem sa stolice. Pridržavaju me... Utrnuće. Bilo je to što sam želela. Još. Još. Nanovo. Dalje. Još. Ponavljam se. Dodatak.

Komentar uz 13: Branka Parlić



Branka Parlić je pijanistkinja nove muzike – specifičnije izvođenja klavirske muzike pred-minimalizma, minimalizma i postminimalizma, reč je o klavirskoj muzici Erika Satija, Nina Rote, Filipa Glasa, Majkla Najmana, Arvo Perta i dr.

Studirala je klavir u klasi Olge Mihailović na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu. Usavršavala se na Muzičkoj akademiji kod Pjera Sankana u Nici. Tokom studija je sarađivala sa *Ansamblom za drugu novu muziku* u Beogradu.²⁷⁰ Nastavnik je na Akademiji umetnosti u Novom Sadu.

Snimila je ploču sa klavirskom muzikom Erika Satija *Initiés* za M Produkciju Radio Novog Sada 1988. godine. Objavila je i disk *Initiés '88 – Initiés '99* za Radio 21 u 1999. godini. Glasovu klavirsku muziku je objavila pod nazivom *Metamorphosis* za Radio B92 tokom 2006. Snimila je ploču/vinil *Satie & Beyond* za Kulturni centar Harmoni (Harmonie Centre Leeuwarden) u Livardenu u Holandiji. Izvodila je i filmsku muziku. Radila je sa složenim multimedijalnim nastupima-koncertima.

Branka Parlić je izabrala da pijanistički rad usmeri na novu ili savremenu muziku, time je postala i jedan od aktivista *novog zvuka* i *novog pijanizma* blisko pijanističkom i aktivistič-

²⁷⁰ Muzički program Studentskog kulturnog centra 1978/79, SKC, Beograd, 1979, 28.

kom radu Nade Kolundžije i Miloša Petrovića. Namera aktivističkog promovisanja nove i savremene muzike je vođena, s jedne strane, željom da se pijanizam redefiniše kao eksperimentalna umetnička praksa, a sa druge strane, da se didaktički ukaže na nove muzičke i pijanističke prakse karakteristične za muziku dvadesetog i dvadeset i prvog veka.

Nova muzika

Modernizam je u istorijskom smislu *pojava* ubrzane smene paradigmi/moda emancipacije. Modernizam je označen kao mnoštvo tehnoloških, društvenih, kulturalnih i umetničkih tj. muzičkih promena tokom dvadesetog veka. U takvoj periodizaciji – modernizmom se označavaju tri karakteristična fenomenološki identifikovana momenta: (1) prekid sa prošlim, (2) uspostavljanje aktuelnog ili savremenog, i (3) anticipiranje budućeg kao vrednog.

Svako novo zaposedanje aktuelnosti i savremenosti bilo je označeno sa zahtevom da se osećanje suočenja sa *novim* ponovi u odnosu na *novo*, koje je postalo staro i u odnosu na *buduće*, koje će postati potencijalno moguće tek sledećim obrtom iz *novog* koje zastareva u *novo* koje će tek doći, i biti *najnovije* tj. *novije* od *novog*.

Opsesivna ponovljivost dosezanja novijeg od novog će postati *ontološko jezgro* modernizma kako u umetnostima, tako i u kulturi i društvu.

Pojam „novog” je kako ga pokazuje *postmoderni* Boris Grojs – složeni hibrid²⁷¹ određen kulturalno-ekonomskom logikom koja je u referentnom odnosu sa istinom prisutne realnosti. Grojsov skepticizam ukazuje na različite pozitivne i negativne varijantne odrednice novog – kao što su: novo između prošlosti i budućnosti, novo koje nije uvek drugo, novo nema poreklo ni u tržištu ni u autentičnosti, novo nije utopija, novo kao vredno drugo, novo i moda, novo nije efekat originalne razlike, novo nije produkt ljudske slobode. U ovim naznakama, bilo da je reč o njihovim specifičnim značenjima ili modernističkim suprotnostima: novo je budućnost, novo je drugo, novo je izraz autentičnog, novo je efekat tržišta, novo je utopija, novo je moda, novo je originalna razlika, novo je ostvarenje ljudske slobode itd. – novo se ukazuje, kao bitna vrednost.

271 Boris Groys, „Introduction”, iz *On the New*, Verso, London, 2014, 1-18.

Ukazuje se na formulu permanentnog ponavljanja: „Vremena se menjaju” i iznova „Vremena su se promenila” i iznova... Posledica je da stvari više ne stoje na stabilan tradicionalan ili uobičajen način. Izgleda kao da je nešto iz prošlosti postalo izlišno ili nemoguće²⁷², a da se nešto novo iz sadašnjosti pojavilo na način koji je bio nemisliv u prethodnom vremenu. Novo je zato za savremenike izgledalo neopravdano, netransparentno i nerazumljivo, mada, istovremeno, i fatalno privlačno. Verovatno je zato Teodor V. Adorno imao potrebu da na početku *Estetičke teorije* iskaže zahtev za redefinisanjem samorazumljivosti savremene umetnosti:

Već je samo po sebi razumljivo da ništa što je u vezi sa umetnošću nije više samorazumljivo, niti njen unutrašnji život, čak ni njeno pravo na postojanje.²⁷³

Umetnost, odnosno, muzika je sa ubrzanim smenama modernističkih paradigmi postajala sve više i više različita u odnosu na stvarnu ili ideološki projektovanu idealnu tradiciju velike zapadne umetnosti i klasične muzike. Postalo je potrebno da se nova interpretacija umetnosti/muzike i kulture izvodi istovremeno i paralelno pojavi nove umetnosti/muzike unutar promenjene kulture. To je bio, verovatno, razlog zašto je Artur Danto postavio tezu da je teorijska ili filozofska „interpretacija” konstitutivna za modernističku umetnost:

Moje gledište je, filozofski govoreći, da interpretacija konstituiše umetničko delo, tako da vi nemate, kao što je to bilo uobičajeno, umetničko delo na jednoj strani a interpretaciju na drugoj.²⁷⁴

Ova teza pruža osnovu za razumevanje modernističkog pojma „sveta umetnosti”, koji je Danto suprotstavio tradiciji razumevanja *samog* (*pure*) umetničkog dela unutar moderne i unutar zamišljene zapadne tradicije, koja modernu povezuje sa večnošću klasičnog tj. antičkog.²⁷⁵ Zato, videti nešto kao umetnost ili čuti kao muziku zahteva nešto što oko ili uho ne može da uzme u obzir – jednu atmosferu teorija umetnosti, znanje istorije umetnosti i muzike: jedan *svet umetnosti*.

272 Uporedi sa logikom razmišljanja o promenjenom stanju stvari u Jacques Rancière, „In What Time Do We Live?”, in *The State of Things*, Office for the Contemporary Art Norway and Koenig Books, London, 2012, p. 12.

273 Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*, Continuum, London, 2002, 1.

274 Arthur C. Danto, „The Appreciation and Interpretation of Works of Art”, in *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York, 1986, 23.

275 Arthur C. Danto, „The Artworld”, in Joseph Margolis (ed), *Philosophy Looks at the Arts. Contemporary Readings in Aesthetics* (Third Edition), Temple University Press, Philadelphia, 1986, 162.

Umetnost/muzika modernizma se, zato, mora videti u svojoj promenljivosti kao složena mreža prožimanja čulnog i diskurzivnog koja se odnosi prema kulturalnim i društvenim kontekstima.

Nova muzika²⁷⁶ (*Musique Nouvelle, Neue Musik, New Music*) višeznačan je pojam koji ima sasvim različite funkcije-upotrebe od kraja devetnaestog veka do danas. Osnovna odrednica bi bila da je „nova muzika” muzika koja je antiteza „starom”²⁷⁷, „tradicionalnom” ili „kanonskom”. Najgrublje govoreći „novom muzikom” se označavaju sasvim različite inovativne – ka novom orijentisane – muzičke prakseposle romantizma: muzika impresionizma, muzika ekspresionizma, različiti serijalizmi, aleatorika, repetitivnost itd.

U striktnijem smislu pojam „Nova muzika” (*Neue Musik*) sepovezuje sa Arnold Šenbergovom kompozitorskom školom, koja je evoluirala od poznog romantizma preko radikalnog ekspresionizma do muzičkogserijalizma (atonalnost, dodekafonija, serijalizam, integralni serijalizam).

Pojam „nova muzika” se u kontekstu istorije muzike/umetnosti, ali i slobodnog govora o muzici – može razumeti, kao zamena za pojmove moderna muzika, modernistička muzika, modernizam u muzici, pa čak i avangardna muzika bilo da je reč o istorijskim avangardama na početku dvadesetog veka ili o avangardama neposredno posle Drugog svetskog rata. Time je očuvana terminološka imanencija govora o muzici bez potencijalnih referenci sa književnim, likovnim, teatarskim ili filmskim modernizmima i avangardama, odnosno, antiumetničkim i antimuzičkim praksama avangardi. Do Drugog svetskog rata u pojam „nova muzika”, najčešće, nisu uključivani primeri zvučnih i muzičkih eksperimenata, koji su nastajali izvan konteksta „umetničke” ili „klasične” muzike, tj. futuristički i dadaistički eksperimenti, odnosno, slučajevi popularne muzike kojima je narušavana jasna razgraničenost visoke i popularne muzike.

Posle Drugog svetskog rata pojam „nova muzika” je proširen ili, ređe, zamenjen sa poj-

276 Uporediti sa Nikša Gligo, „Nova glazba”, iz *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za parvilnu uporabu pojmova*, MIC Koncertne direkcije Zagreb, Matica Hrvatska Zagreb, 1996, 176-178.

277 Uporediti sa Nikša Gligo, „III.1 Uloga novog u Novoj glazbi 20. stoljeća i promjene u značenju pojma Nove glazbe”, iz *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji rvednovanja*, MIC Koncertne direkcije Zagreb, 1987, 34.

movima avangardna muzika²⁷⁸, eksperimentalna muzika²⁷⁹, neoavangardna umetnost, anti-umetnost ili anti-muzika itd. U striktnijem smislu pojam obuhvata američku eksperimentalnu muziku i evropsku avangardnu muziku, te posredstvom njih i antimuzičke pojave u neodadi i, pre svega, fluksusu. Pojam „nova muzika” u američkom kontekstu obuhvata eksperimentalnu muziku Džona Kejdža i njegovih pratilaca, elektronsku muziku, antimuziku fluksusa, različite heterogene prakse „nedeterminacije” u muzici, te, konačno, minimalnu i postminimalnu muziku.²⁸⁰

U kontekstu beogradske muzičke avangarde sedamdesetih godina uveden je pojam „druga nova muzika”²⁸¹, koji je označavao recepciju kejdžovske tradicije muzičkog interdisciplinarnog eksperimenta od elektronike do fluksusa i postkejdžovske prakse, pre svega, prakse minimalističke muzike.

Branka Parlić je u kontekstu „nove druge muzike” – svoju aktivnost objasnila sledećim rečima:

Pravi razlog, ili bolje reći prava namera mog javnog nastupanja kao pijaniste i jeste predstavljanje nove, retko zastupljene muzike, odnosno, za ovu sredinu novih i zanimljivih kompozitora. Svakako da to ne doživljam kao ‘otežavanje posla’, naprotiv, uživam u istraživanju i ‘kopanju’ po novoj literaturi. Ova vrsta muzike iziskuje drugačiju vrstu ‘virtuoznosti’, od one koja nije neophodna za izvođenje muzike ranijih epoha. Tonska ujednačenost dugih repeticija, savršena kontrola pulsacije... samo su neki od ‘virtuoznih’ elemenata koji su neophodni za izvođenje nove minimalističke muzike.²⁸²

Za nju pojam „nova muzika” označava kompozitorsku evolucionu liniju od Erika Satija preko Kejdža do Filipa Glasa, odnosno, od postimpresionizma preko eksperimentalne muzike do minimalne i postminimalne muzike. Ovako predloženi put vodi do koncepta savremene muzike.

278 Mirjana Veselinović, „Avangarda – Definicija pojma”, iz *Stvaralačka prisutnost evropske avangarde u nas*, Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1983, 4–42.

279 John Cage, „Eksperimentalna muzika” i „Eksperimentalna muzika: doktrina”, iz Miša Savić, Filip Filipović (eds.), *John Cage – Radovi / tekstovi 1939–1979 – izbor*, Radionica SIC, Beograd, 1981, 22–26, 27–30.

280 Michael Nyman, *Experimental Music. Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

281 Miroslav Savić, Milimir Drašković, „Druga nova muzika”, iz *Druga Nova Muzika / Different New Music*, Bilten br. 1, Studentski kulturni centar, Beograd, 16–20. maj 1984, 7.

282 Sonja Čirić, „Muzika ovog vremena / Intervju: Branka Parlić, pijanistkinja”, *Elektronske Novine*, 31. 07. 2009, <http://www.e-novine.com/intervju/intervju-kultura/28494-Muzika-ovog-vremena.html>.

Savremena muzika (*contemporary music*, *zeitgenössische musik*) naziv je za aktuelnu muziku, tj. muziku koja se događa u sasvim neposrednoj prošlosti (*immediate past*) ili u trenutku kada se o njoj govori i piše. U užem smislu savremena muzika zaslužuje to ime ako manifestuje sopstvenu savremenost – a ne samo time ako je u tekućem vremenu komponovana ili izvedena. Tako, pitanje „Šta je savremena muzika?” pokreće pitanje „Šta je savremenost?” i „Kako savremenost kao takva može biti pokazana?”²⁸³



Problem-koncept pijanizma – Eksperimentalni pijanizam

Eksperimentalni pijanizam ima neočekivanu formativnu istoriju od Erik Satijevih kompozicija i pijanističkih kabaretskih izvođenja do pijanističke prakse američkog pijaniste i kompozitora Dejvida Tjudora. Eksperimentalni pijanizam karakteriše konceptualno razdvajanje aktuelnog pijanističkog iskustva „samog” ili „čistog” sviranja na klaviru do intencionalnog ili instiktivnog razrešavanja napetosti između pijaniste, instrumenta, partiture i kulturalnog okruženja izvođenja.

Branka Parlić ovaj aspekt eksperimentalnog pijanizma kao kontekstualizovanog muzičkog rada opisuje sledećim rečima:

Citiraću deo iz teksta francuskog kompozitora, ekscentrika Erika Satija (1866–1925), a koje se tiče njegove ideje *muzika-kao-nameštaj* (*Musique d'ameublement*): 'Moramo stvoriti muziku koja će biti deo šumova okoline i koja će ih uzeti u obzir'. Meni lično je svaki prostor u kome nastupam važan, kako zbog akustike koja otvara sve boje i dinamičke nijanse u zahtevnim delima Nove muzike, tako i zbog svetla na sceni – ta sinkretičnost muzike i svetla deluje mi potpuno prirodno. N. M. je zastupljena u mnogim filmovima novije umetničke

283 Boris Groys, „Comrades of Time”, iz Julieta Aranda, Brian Kuan Wood, Anton Vidokle (eds), *Are You Working Too Much? Post-Fordism, Precarity, and the Labor of Art*, e-flux journal, Sternberg Press, Berlin, New York, 2011, 23.

produkcije (filmovi Petera Greenawaya, Stefana Daldrya, Jane Campion ...), te korišćenje citata i/ili kadrova iz filmova, jednako kao i slobodne vizualizacije, doprinose punoći doživljaja. Ipak, publici uvek ostaje mogućnost da zažmuri i muzika će 'ispuniti one teške tišine, koje padaju između prijatelja koji zajedno večeraju' (E. Satie). Satijeva ideja o *muzici-kao-nameštaju* je, ništa drugo, do ambijentalna muzika, koja je danas prisutna svuda oko nas – od restorana do liftova, od aerodroma do šoping molova. Kada se izvodi na koncertnim podijumima, *Nova muzika* ima istu ulogu da vas 'okupa' zvukom, posebnom atmosferom, da probudi u vama prijatne misli – za razliku od muzike drugih epoha koja je narativna, koja vam priča priču, sadrži zaplet, rasplet, kulminaciju, traži od vas da predviđate kretanje melodijske linije, da očekujete razrešenja, smirenja, da aktivno slušate. Pored vizuelnog dela na samom koncertu, puno pažnje polažem na dobar dizajn plakata i koncertnog programa. Kao što je veza muzike i svetla važna tokom koncerta, tako je važan i dizajn štampanog materijala koji u potpunosti prati ideju muzičkih dela koje izvodim. Celokupan vizuelni deo mojih koncerata radi odabrani tim na čelu sa Čedomirom Drčom, jednim od aktera novosadske neoavangardne scene iz sedamdesetih godina.²⁸⁴



Eksperimentalni pijanizam je različit od antipijanizma, na primer, Džordža Brehta, Đuzepe Kjarija ili Miše Savića koji su dovodili u pitanje klavir kao *aparatus muzike*, reč je o razbijanju/razaranju klavira, ili dovode u pitanje način tj. tehniku izvođenja na klaviru upotrebom klavira kao „predmeta” ili „nemuzičkog aparata” u umetničkom performansu. Eksperimentalni pijanizam je različit od antipijanizma pošto je u bitisistemska ili nesistemska inovacija odnosno transformacija sviranja unutar pijanističkih tehnika izvođenja ili izvedbe muzičke kompozicije unutar savremenosti, kao polja razumevanja muzike tu i sada.

284 Sonja Ćirić, „Muzika ovog vremena / Intervju: Branka Parlić, pijanistkinja”, *Elektronske Novine*, 31. 07. 2009, <http://www.e-novine.com/intervju/intervju-kultura/28494-Muzika-ovog-vremena.html>.

Eksperimentalni pijanizam je različit od medijskog, ali ekscentričnog pijanizma, na primer, Glena Gulda, pošto je zasnovan na *ideologiji* „novog repertoara” koji je izvan taktika interpretiranja i rekreiranja dela iz muzičke tradicije tj. baroknog, klasičnog ili romantičarskog stila. Iza prve prepoznatljive razlike – otkrivaju se razlike nastale redefinisanjem tradicionalnih pijanističkih tehnika. Drugačiji principi komponovanja zahtevaju drugačije koncepte i tehnike izvođenja.

Nove pijanističke tehnike i novi koncepti odgovaraju imanenciji „nove muzike” i njenim kompoziciono-performativnim zahtevima:

- izvedena i istraživana repetitivnost unutar dela (minimalizam) ili repetitivnost sa delom (Satiev *Vexation*);
- komparativnost stare i novetonalnosti (Filip Glas, minimalizam),
- jednakost tona i šuma (preparirani klavir Kejdž),
- funkcije pulsacije,
- komparativnost reprezentacije, ekspresije i indiferentnosti,
- suočavanje čulnosti izvedene muzike (muzičke izvedbe) i koncepta muzike kao aktuelnog ili potencijalnog smisla izvođenja i
- prelazak sa muzičkog dela kao *uzorka za čulno uživanje* na muzičko delo kao konceptualni/ili, ređe/teorijski problem pijanizma.

Taktička ponavljanja/repeticije i koncepti tj. fenomeni repetitivnosti su svojstveni, polje su fascinacija, za eksperimentalne pijaniste. Repetitivnost „muzičkog bloka”, pa i celog dela, bitno je po tome što oslobađa pijanistkinju/pijanistu od sleđenja izvedbenog razvoja forme kakav je *zacrtao* kompozitor muzičke tradicije. Repeticija i ponavljanje ponavljanja – muzičko delo pokazuju kao neku vrstu *mašinskog algoritma*: onog što postoji kao konstrukcija ili proizvod naspram organičnosti-rasta-razvoja tradicionalne zapadne muzike.

Sledeći Delezovo čitanje Dejvida Hjuma²⁸⁵, može se ukazati da u eksperimentalnom pijanizmu ponavljanje ne menja ništa u muzičkom bloku koji se ponavlja, ali menja nešto u poimanju ili *duhu* koji podržava pijanističko izvođenje, odnosno, menja u duhu koji ponavljanje kontemplira kao muzički događaj. Ovde je bitan pomak od dela kao *oblika* do dela kao *procesuiranja za događaj*. Pijanistkinja/pijanista kao da izlazi iz dela i radi na spoljašnjosti dela.

285 Žil Delez, „Ponavljanje za sebe”, iz *Razlika i ponavljanje*, Fedon, Beograd, 2009, 123.

Zato, eksperimentalni pijanizam od Satija preko Tjudora do Branke Parlić jeste izvedba koja se pokazuje, kao događaj, tj. promena ili odvajanje u vremenu svojstveno za fundamentalnu izmenu estetskog doživljaja, kako izvođača tako i slušalaca. Fundamentalnoj izmeni estetskog bi mogao da odgovara pojam „estetska revolucija” unutar pijanističkog delovanja. Estetskom revolucijom se u smislu eksperimentalnog pijanzima nazivaju mnogostruke strategije i taktike izvođenja kojima se ostvaruju „nagle” i „velike” promene zatečenih čulnih i osećajnih uslova i okolnosti sviranja i slušanja. Pojam „estetske revolucija” treba shvatiti u postšilerovskom i posthegelovskom kontekstu mišljenja – blisko zamislima Žaka Ransijera:

Ovo je precizno ono što sam nazvao estetskom revolucijom: kraj jednog poretka odnosa između onoga što može biti viđeno i što može biti izrečeno, znanja i akcije, aktivnosti i pasivnosti.²⁸⁶

odnosno u slučaju pijanističkog muziciranja:

estetska revolucija je kraj jednog poretka odnosa između onoga što može biti čuto i što može biti izrečeno, znanja i akcije, aktivnosti i pasivnosti unutar jednog sveta muzike i njegovih imanentnih tj. unutrašnjih i transcedentnih tj. spoljašnjih interpretacija.

Radikalni kraj jednog društvenog poretka odigrava se složenim prožimanjem muzike, kulture i društva. Označen je kao revolucija tj. „prelom” ili „preorijentacija” unutar čulnih režima i referenci čulnih režima ka konceptualnim i životnim efektima čulne prezentnosti ljudskog individualnog i kolektivnog života. Muzika se tu, nužno, mora razumeti kao dinamični oblik života.



²⁸⁶ Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious*, Polity, Oxford, 2010, 21.

Gubitnik, pobednici i njihovi fanovi u napuštenom bioskopu u postsocijalističkom gradu - bezimena -

Gledajući Žilnikove filmove zamišljao sam kakav bi bio njegov film da ga je snimio u Holivudu. To je jedno fascinacijsko i opsesivno mesto, koje me je ometalo da vidim njegove filmove. Bio sam gledajući njegov/e film/ove usredsređen na zamišljanje holivudske verzije, rimejka ili originala. Priča, koja sledi, je pred-koncept zamišljenog Žilnikovog holivudskog filma, ne još scenario, već izvođenje skice narativa iz koga se može izvesti scenario za film i zatim filmsko delo. Fantaziranje: triler, politička drama, erotska priča, sentimentalni utisci, društvena tragedija nerođene nacije, triler naučni itd.

Kasno popodne. Gradski bulevar. Sa leve strane su državne institucije i rezidencije. S desne strane park i brojne šetačke staze. Rana jesen, kraj septembra ili početak oktobra. Grad u kome je opisani bulevar možda je u nekoj ostrvskoj pacifičkoj državi, možda u Centralnoj Aziji ili u maloj kontinentalnoj državi Istočne Evrope.

Ulica je pusta. Prolaznika nema. Retko prođe po koji automobil. Senke su duboke, dok sunce zalazi. Stazom pored parka, ostrim hodom se kreće jedna devojčica/devojka ili mlada žena. Patike, džins pantalone sa rupama na kolenima, bezbojna dukserica. Kosa skupljena u rep i odrpani ali napunjeni ranac na leđima. Gleda pravo. Izgleda autistično – žargonska metafora. Hoda i hoda. U jednom trenutku pored nje se zaustavlja srebrni sportski mercedes. Spušta se desno staklo pored suvozača. Pojavljuje se preplanula muška glava – možda pozni četrdesetogodišnjak. Poziva je da uđe u kola. Ona ne okreće glavu. Hoda. On vozi paralelno sa njom. On nešto govori. Ona pomera pogled ka njemu. Osmeh na oba lica. On zaustavlja automobil i ona seda pored njega. Vozi brzo. Odlaze na stari vojni aerodrom na izlazu iz grada. Tamo vozi veoma veoma brzo preko 250km/h. Njena glava se vidi i ne vidi – možda se ljube, možda... Brzo stiže do kraja piste okreće se, vraća se i, zatim, vozi u krug, tačnije po elipsi.

Susreću se sledećih dana. Voze se oko sledeće cele sedmice. Kaže joj, potom, da je naredne sedmice na putu. Onaklimne glavom. Verovatno kaže „Ok!“. On kaže da će joj poslati sms kada bude ponovo u gradu. Ona odgovara da nema sms. On koči automobil

i gleda je začuđeno – Stvarno!? Ona potvrdno maše glavom i kosom koja je sada puštena niz lice i leđa. On se smeje. Otvara kasetu ispred njenih nogu i vadi mobilni telefon. Kaže – Sada je tvoj... *postpaid* je i ne moraš da brineš o kreditima. Promrljala je nešto između hvala i hmmm. Rekao je da ga pozove. Upisao je u svoj mobilni pored pristiglog broja *No Name*. Smejali su se. Nije ga pitala kako se on zove. On nju nikada nije pitao za njeno ime. Zvao ju je moja *No Name* ili samo *NN* ili tek *N*.

Njihova veza je trajala šest-sedam meseci. Prošla je jesen, zima i sada su ušli u pozno proleće. Jedan dan je kolima prolazio pored nje. Hodala je sporim korakom. Otvorio je prostor viknuo „N gde si?” Okrenula je glavu. Lice je bilo sivo, plavo, crveno. Između plačnog i besnog. Otvorio je vrata, sada je vozio crni džip – Upadaj! Ušla je sporo jedva se krećući. Pitao je – Šta se desilo? Da li ju je ostavio dečko. Ona ga je pogledala ubitačnim pogledom. Odgovorila je – Ti si moj dečko. Na kraju je rekla da je dobila tri jedinice, iz matematike, biologije i francuskog. Uzvratilo je uobičajenom frazom koji stariji pitaju mlade – Zašto nisi učila? Zatim ljubavnički – Mislila si na mene! Odgovorila je za nijansu oštrije – do sada nije čuo njen glas sa tom bojom i intonacijom – Ne moram da učim, znaš, ja sam genijalka. Podigao je obrve i pitao „Zašto onda jedinice?”. Ona ga je pitala da li govori francuski. On je rekao da – ona mu se obratila na savršenom francuskom. Pitao je gde je učila jezik. Rekla je nigde, znam ga – nasmejala se i dodala – Iz filmova. On je pitao – Američkih?, odgovorila je – Ma ne, francuskih. A matematiku znam, dodala je, bavim se teorijskom topologijom u biologiji. Dodala je – Iz hobija. On je dodao pa to se ne radi u drugom razredu srednje škole. Ona je rekla – Ne, to radim iz zabave! Pa zašto si dobila kečeve, uzvratilo je. Napravila je grimasu i rekla pošto sam državni neprijatelj br. 1. Zinuo je da nešto kaže, ali ona mu je spustila ruku na pantalone.

Sutradan je otišla u školu. Bilo je 7 i 45. Na vratima je bila direktorka. Pušila je i ljubazno joj je klimnula glavom. Profesor matematike se izvinio i rekao da nije dobro ocenio rad – da je dobila A+. Profesorka francuskog je ispričala dva vica i smejali su se svi, sem nje. Profesorka biologije nije došla na nastavu. Čas je držao profesor istorije.

Nije ga videla osam dana. Tog devetog dana je poslao sms. Sreli su se na *njihovom bulevaru*. Sela je pored njega i pogledala ga upitno. On je dao gas. Sportski mercedes se ubrzao. Promrljao je – Vidiš mala, sada više nisi državni neprijatelj br. 1. Ona je rekla –

Sada te više neću privlačiti? On je pritiskajući gas ponovio par puta – Ne brini mala ti si moja NN. Ona je rekla – A ti?. Odgovorio je –Dobri anđeo! Klimala je glavom i trljala mu pantalone ponavljajući – N e m a anđela a a.

Njihova veza je na isti način trajala i sledeće godine i sledeće godine. Polako se pored *gole erotike* pojavljivala neka vrsta nežnog odnosa. Osećajnost i saosećajnost su postajali sve bitniji u njihovom odnosu.

Bila je u četvrtom razredu. Pitao je da li planira da studira. Rekla je da bi, ali da je neće pustiti na faks. Dodala je da na Biologiji i Matematici rade kolege njenog oca, koga su otpustili pre mnogo godina. On je rekao – NN hoćeš biologiju ili matematiku? Odgovorila je da hoće i jedno i drugo.

Više nije živela u majčinom i očevom stanu sa penzionisanom milicionerkom, koja ju je čuvala ili nadzirala ili... Dao joj je apartman u novoj državnoj zgradi u blizini Biološkog fakulteta. Dobila je i novi minimoris. Položila je vožnju. On se pojavljivao i nestajao. Još nisu znali imena jedno drugog. Na Fakultetu se nije družila sa ostalim studentima, život joj je bio organizovan u odnosu na njegove dolaske i nestajanja. Njihov odnos je postajao sve više emotivan gotovo nežan, bez grubog i brzog seksa kakav je bio na početku. Često su ležali jedno pored drugog i šaputali u zamračenoj sobi. Oboje su izgledali ljudske.

Bila je pri kraju druge godine studija kada su počeli neredi. Prvi sukobi su bili na fudbalskom stadionu. Ubrzo su se preneli na ceo grad i onda skoncentrisali na kampus. Univerzitet je bio podeljen između studenata levičara, studenata. Gardista vere i, sasvim male grupe verne predsedniku Republike. Gardisti Vere – ili Sinovi partije su bili u zelenim vetrovkama. Oko desne ruke su nosili crne trake. Nosili su bejzbol palice. Ponekad su bili naoružani. Legitimisali su mladiće. Zaustavljali su devojke i proveravali da li znaju molitve. Tukli su ih ako imaju ofarbane nokte ili kratke suknje ili pantalone. Imali su kontrolne punktove. Levičari su napadali punktove. Zatim je dolazilo do policijske intervencije. Po pravilu su studente levičare privodili.

Tada se desio i njen prvi skandal – sukob. Kada je stigla na faks. Prišao je jedan od asistentata, izgledao je kao da je čeka/vreba, i rekao da treba da se javi u Dekanat. Otišla je

tamo, pre toga nikada nije bila tamo. Sekretarica je pro-pustila u kabinet Dekana. U zamračenoj sobi su sedele tri osobe. Mlađi muškarac sa bradom – po liku je znala da je to sin nekadašnjeg asistenta njenog oca. Druga osoba je bila muškobanjasta žena u crnom kostimu sa lakovanim cipelama i crvenkastom pundom. Videla ju je prilikom dekanskog pozdravnog govora. Pretpostavila je da je ona dekanka. Treća osoba je bio stari sedi profesor sa gustim brkovima i debelim naočarama. Njega nije znala ni sa očevih fotki. Ona – crvenokosa žena – odmah je progovorila oštrim glasom – Šta to brljaš mala, učinili smo ti da smo te pustili na faks, a ti brljaš... Svakako, znala je o čemu je reč. Pre četrnaest dana u američkom MIT časopisu *BioMathematics Review* izašao joj je monografski tekst o dinamičnim topološkim modelima jednoćelijskih organizama. U tom časopisu nije do nje objavio ni jedan zemljak, čak ni njen otac. Odgovorila je, takođe, dubokim grlenim glasom – Treba da si ponosna na mene. Dekanka je rekla – Misliš da sam ponosna na plagijatorku! Izvadila je iz džepa na dukserici zgužvanu cigaru. Crvenokosa je dreknula ovde se ne puši. Ona je odgovorila – A koga sam plagirala? Mlađi muškarac sa bradom je odbrusio – Svog pokojnog oca, treba da te je sram. Nasmešila se setno. Sada joj je glas bio mek, nežan i zavodljiv – Ali mog oca ste vi ubili pre nego što je Šilerman objavio svoju topološku matricu kojoj sam ja oduzela vertikalni vektor i zamenila ga dinamičnom 3D matičnom silnicom. Crvenokosa dekanka je opsovala i rekla – Mala isuviše si bezobrazna. Mala joj je pokazala srednji prst, okrenula se na peti i izašla iz sobe.

Njih troje su se pogledali. Dekanka je rekla – Da je isključimo sa studija. Mlađi muškarac sa bradom je opsovao u smislu – Zafrkava nas klinka. Stari profesor ih je pogledao ozbiljno i rekao – Mala je genijalka i zna da igra, objavila je BMR-u, a to znači da ne možemo da je pljučnemo. Dodao je – Nije plagijat, posle nje biologija nije više ista. Dekanka je pitala, tada joj je glas postao piskav – Ko je intervenisao da je primimo na faks? Stari T. je odgovorio – Služba, odeljenje C13 – oni su joj ubili majku, oca i brata, sada je verovatno pod zaštitom. Dodao je – Rasturaju nas, došli smo na red, moramo biti lukavi. Crvenokosa je vikala – Ne zanima me ko je drži, zgaziću tu malu *picu*. Sada ću izdati isključnicu. Stari je rekao – Smiri se, ne možeš je zgaziti, poslaće nam inspekciju, zvaće te na informativni. Tebi i meni će izvući prljavi veš. Pusti je, i onako ovde niko ne čita BMR. Svuda ćemo pričati da je plagirala oca. Pisaću i prijateljima na Braun, Kembridž. Stvorićemo negativnu auru oko nje, sem ako nas služba ne preduhitri. Moramo biti br... Njegove reči je prekinula paljba iz automatskog oružja koja je dolazila iz parka pored Fakulteta.

Pet dana kasnije je došao kod nje u stan. Zagrljio je nežno – Rekao je moja NN. Dodao je – Mala ne daju ti mira. Ona ga pogleda i reče – Znaš? Odgovorio je – Javio mi je stari T. Mi smo znanci. Ne mogu ti ništa – mada sve i onako ide dođavola. Sve se raspada. Prvi put je govorio o politici. Njegovo ravno i glatko čelo se naboralo – Znaš, idemo u građanski rat! Kada smo mi došli na vlast izgledalo je da spasavamo naciju. Sada sve izmiče kontroli. Gardisti vere su dobro naoružani i obučeni. U stvari tada su prvi put razgovarali – bez seksa i bez nežnog umiljavanja. Pitala je – Ko to Mi? Nesigurnim glasom je rekao – pa ti si u svemu tome bila. Ona je promrljala da je bila isuviše mala da bi se sećala – da pamti očeve priče i svađe sa majkom. Rekao je da je ovo, možda ispovest. Znaš, kada je 1989. pao Berlinski zid i kod nas, mada smo daleko hiljadama kilometara, došlo je do promena. Socijalistički sistem se raspao, poslednji predsednik CK nije imao harizmu, koju su imale vođe revolucije posle Drugog svetskog rata. Organizovani su prvi višestranački izbori. Dobila je na izborima koalicija liberalno-demokratskih partija, klubova i pokreta. Tu su bili i tvoj otac i majka. Tvoj otac je bio pasivni pratilac aktivizma tvoje majke. Ona je bila vođa. Ne, nisam ih znao. Tada sam bio u Čileu. Demokratsko-liberalna partija koja je nastala iz raznih grupa bila je sedam godina na vlasti. Bili su neodlučni, korumpirani – kritikovali su ih i ometali i s leva i s desna, iznutra. Na opštim izborima, ubrzo, izgubili su. Pobedio je Desni narodni front sa brojnim pokretima, uglavnom bivši komunisti i patriote, nešto malo vernika. Novi predsednik republike je imao autoritet, koju su podržavale bezbednosne agencije. Zaveli su disciplinu u društvu, centralizovali vlast, pojačali rad službi. Tvoja majka je osnovala NGO „Demokratska akcija”. Bili su radikalni i aktivni. Tada je imala aferu sa Petrom. Znaš, taj dan kada su ubijeni, išli su kod tvoje bake da joj to saopšte da se razvode. Trebalo je da idete svi četvoro. Spoljašnji agent povezani sa odeljenjem C11 je dobio zadatak da izvede likvidaciju. Ne znam zašto nisi pošla sa njima? Ona ga je pogledala – i uz mazni osmeh prošaptala – dobila sam prvu menstruaciju i sve me je bolelo. Nastavio je: na putu za Bakinu varošicu na njih je naleteo šleper sa betonskim stubovima. Ona: sećam se, to je bilo tri godine pre našeg susreta. Vratio sam se iz Čilea godinu dana kasnije. Objedinio sam sve službe. Jedan od projekata na kome sam radio je bilo blokiranje levih liberala i novih-mlado-komunista. Stvorio sam niz religioznih parapolicijskih grupa pa i Gardiste vere. Ona – imali smo dobar seks i spasio si me od onih kretena iz Gimnazije. Da, nastavio je, ali stvari su se otrgle kontroli... Prvi Prvosveštenik je preuzeo vođstvo u narodnom hramu i parapolicijske grupe organizovao u borbeni pokret, koji treba da dovede do svrgavanja nas i nastanak teokratske države sa hramom u središtu. Ustao je. Bio je nervozan. Ona je tupo sedela. Otišao je, bez poljupca.

Sutradan je došao rano popodne. Mazili su se. Kada je odlazio dao joj je crnu torbu – unutra imaš američki pasoš i dovoljno novca. Ako stvari odu dovraga – beži. Tebi je BMR – ulaznica u veliki svet. Pogledala ga je plačno – A ti!?, ti si moj život? Odgovorio je da je budućnost neizvesna, da *nama* niko neće da pruži azil. Suviše smo hapsili i likvidirali. Otišao je. Plakala je. Sutra je na vestima čula da je direktor Jedinostvenih obaveštajnih službi M. M. ubijen kada je njegov službeni automobil naleteo na nagaznu minu preko puta Ministarstva odbrane. Tada je videla na televiziji njegovu suprugu. Visoka mršava crnokosa gospođa – rečeno je da je sudija ustavnog suda. Izgledala je mnogo starija od njega. Bio je tu i njegov sin, star možda osam-devet godina. Jedan komentator je napomenuo da se njegova ćerka odrekla oca i priključila Gardistima vere. Pokazali su fotku njegove ćerke. Devojka, možda njenog doba, sa licem veoma sličnim njegovom. Oštre crte, ravno čelo, prav nos. Shvatila je da nikada nije pomislila da li on ima nekog – za nju je bilo samo njih dvoje. Plakala je. Te večeri se napila. Celu bocu votke koju je on jednom prilikom sa putovanja doneo. Povraćala je. Spavala je. Gradom je odjekivala pucnjava. Vriska. Drugu noć posle atentata – mislila je na to kako svi koji su joj bili bliski ubijeni su u atentatima. Treću noć posle atentata je odjeknula eksplozija, koja je potresla ceo grad. Veliki armirani hram na zapadnom krilu grada, gde je prvi prvosveštenik držao govor Gardistima vere, bio je raznesen. Na vestima je gledala snimke. Neko je mobilnim snimio njegov govor. Posle govora su mu prilazili gardisti, da im da poljubac nade. U jednom trenutku prišla mu je visoka devojka sa crnim kaputom do zemlje i crvenom maramom na glavi. Kada se sagla da je celiva, odjeknula je eksplozija. Komentatori su govorili da je atentat na prvog prvosveštenika bratstva vere izvela ćerka nedavno ubijenog direktora svih bezbednosnih agencija. Jedan od komentatora je rekao da se iz pouzdanih izvora saznaje da je ona nakon prekida sa ocem bila u dvoru prvog prvosveštenika, da postoje indicije, da mu je bila ljubavnica.

Udarala je glavom o zid. Plakala je. Više nije imala šta da pije. Bila je gladna.

Grad se smirio. Tek trećeg dana je izašla iz kuće i odmah se vratila u stan. Vairles je pro-radio. Ušla je u imejl. Imala je dva imejla sa MIT-a i jedan *no name* imejl. Pozvana je da dođe da predaje na MIT-u. *Bredford buks* su ponudile da objave njena četiri eseja iz bio-matematičkih žurnala, kao knjigu. U trećem imejlu su bile psovke i pretnje. Bio je poslat iz Dekanata sa njenog fakulteta.

Sedmog dana se ukrcala u avion koji je leteo na Maltu. Sa Malte je letela u Frankfurt i iz Frankfurta za Boston.

Deset godina kasnije dobila je Nobelovu nagradu za biologiju i matematiku. Nagradu je poklonila bolesnima od AIDS-a u centralnoj Africi.

Ubrzo je nestala iz javnog života. I dalje je bila *No Name*. Živela je na maloj farmi na jugoistoku Južne Afrike. Sa njom je neko živeo, ali o tome nema podataka.

Komentar uz 14: Želimir Žilnik

Sa snimanja filma Želimira Žilnika,
Rani radovi – Želimir Žilnik,
Karpo Aćimović-Godina,
Ilija Bašić, 1969.



Film je u modernističkim društvima shvatan izuzetno ozbiljno – kao *vizuelna* umetnost upućena masama sa utopijskim, propagandnim, političkim, didaktičkim ili kritičkim funkcijama. Utopijske, propagandne, političke, didaktičke ili kritičke funkcije su u filmskoj umetnosti bile neodvojive od *vizuelnog uživanja* u slikovnom prizoru i, često, povezano sa uživanjem kao osnovom vizuelne identifikacije sa ponuđenim *vidljivim svetom* likova, prizora ili ljudskih odnosa, a to znači sa ideološki predloženom slikom društvenog oblika života.

Film je za razliku od otuđenog liberalnog individualizma u likovnim umetnostima i, delimično, književnosti bio profesionalizovana i institucionalizovana umetnost, koju je država finansirala, nadzirala, kontrolisala, cenzurisala, pa i interventno kažnjavala.

S jedne strane, film je bio veoma skupa umetnost, koja bez ulaganja državnog novca na Istoku, korporacijskog ili fondacijskog novca na Zapadu, nije mogao da se proizvodi, distribuirati i percipira. Put od studija do bioskopa je bio složen i „trnovit”.

S druge strane, očekivalo se da film, pre svega bioskopski i, kasnije, televizijski film, imaju masovnu publiku. Sliku posmatra pojedinac, kao što roman ili pesmu čita usamljeni čitalac bez obzira koliki je tiraž knjige, film je upućen kolektivu i masi – a to znači publici koja u jednom-zajedničkom vremenskom intervalu na zajedničkom mestu gleda i razumeva film. Kolektivni estetski događaj recepcije filma, svaki film postavlja kao društveni događaj – političku artikulaciju antagonizama vremena i prostora.

Film je determinisan odnosom novca kao „izvora” i masovne publike kao „cilja”. Film je determinisan, kao važna ekonomsko-politička umetnost kojom se *govorilo* narodu i u ime narodnog korporacijskog sistema. Odnos *izvora* i *cilja* bio je podržan bitnom konstrukcijom filma kao *realističke umetnosti* – umetnosti koja održava fikcijom društvene mikro ili makro stvarnosti. Filmski realizam je bio medijski realizam novog – tada mehaničkog ili analognog proizvodjenja vidljivosti, prepoznatljivosti, uporedivosti i, time, ideološke integrisanosti u društveno javno mnjenje aktuelne ili potencijalne stvarnosti.

Film je u Istočnoj Evropi bio neskriveno tretiran kao izuzetna društveno-umetnička praksa kojom se realizuje politika vidljivost biti novog socijalističkog društva. Film je za socijalistička društva bio „najvažnija umetnost”.²⁸⁷ Bio je prepoznat, kao najvažnija umetnost, pošto je tehnikama prikazivanja i fikcionalizacije bio upućen od „onoga ko zna” (partija, vođa, institucije kulture) ka onima koje treba na jednostavan i direktan način, a to znači na vidljiv način sa jasnim narativom i nedvosmislenom porukom – podučiti, emancipovati i povezati sa interesima socijalizma kao razvijenog humanizma i društva afirmisane slobode. Jedan tipičan primer socijalističkog mišljenja o filmu je iskazao revolucionar i partijski rukovodilac Avdo Humo:

287 Mica Lim, Antonjin J. Lim, *Najvažnija umetnost. Istočnoevropski film u dvadesetom veku*, Clio, Beograd, 2006, 5.

Polazna pozicija jugoslovenskog filma, ako hoće da bude savremen, progresivan, treba da bude marksističko-ideološka, jer je to jedina pozicija koja odgovara interesima socijalizma i čoveka u njemu, razvoju humanizma, umetničkoj istini i afirmaciji slobode.²⁸⁸

Naznačene *ideje* su bile neupitne u vremenu socijalističkog realizma, da bi se zatim destabilizovale i pokazale složenijima u vremenu napuštanja socijalističkog realizma u ime samoupravnog socijalizma i zatim antagonističkom i kriznom hibridizacijom samoupravnog socijalizma u uslovima tržišnog socijalizma. U filmskoj umetnosti je to značilo kretanje:

- ka filmu sa pretenzijama visoke, tada, egzistencijalistički motivisane umetnosti – reč je o filmovima koji direktnost socijalističkog realizma uvode u složenost metaforičnog, alegorijskog ili tehničko-inovativnog snimanja višeznačnog i višeslojnog narativa, na primer, Puriša Đorđević *Devojka* (1965) ili Aleksandar Petrović *Tri* (1967);
- ka filmu sa ciljevima popularne umetnosti, što u uslovima tržišnog socijalizma označava filmski spektakl sa referencama ka fetišizaciji potrošnje (*Ljubav i moda*, 1960) ili filmski spektakl sa referencama ka vesternizaciji socrealističkog tj. partizanskog filma (Veljko Bulajić *Neretva* iz 1969. ili Stipe Delić *Sutjeska* iz 1973);
- ka kritičkom i subvezrivnom filmu u odnosu na zatečene društvene oblike samoupravnog i tržišnog socijalizma sa društvenim antagonizmima, ekonomskim krizama i motivisanim socijalističkim razočarenjima – na primer, Živojin Pavlović *Kada budem mrtav i beo* (1967) ili *Buđenje pacova* (1967), odnosno, Želimir Žilnik *Rani Radovi* (1969), Dušan Makavejev *WR – Misterija organizma* (1971), Lazar Stojanović *Plastični Isus* (1971).

288 Avdo Humo u „Žuti dodatak”, *Borba*, beograd, 1. decembar 1969. Navedeno u „Rani Radovi” (temat), *Rok* br. 3, Beograd, 1969, 4.

Sa snimanja filma Želimira Žilnika,
Rani radovi – Bogdan Tirnanić,
Marko Nikolić, Čedomir Radović i
Želimir Žilnik, 1969.



Želimir Žilnik: film, šezdesete godine i 1968.

Formativne godine za nastanak Žilnikovog filmskog rada su šezdesete godine u kojima se jugoslovensko socijalističko društvo suštinski – mada, antagonistički i krizno – menja u odnosu na paradigmatске modele istočnoevropskog realnog socijalizma. Jugoslovensko društvo postaje ambivalentni „oblik života” između Istoka i Zapada – tj. između liberalne otvorenosti i realsocijalističke represivnosti. Ambivalentnost jugoslovenskog društva je stvorila prostor za eksperimentalni umetnički rad, kao i za konstrukciju privida kulturalnog tržišta.

Žilnik svoje formiranje opisuje, u jednom intervjuu, sledećim rečima:

Pokretne slike počeo sam pomnije da pratim baš u godinama koje su bile ključne za rađanje autorskog filma. Gledali smo naslove koji su snimljeni na ulicama, mnogo slobodnije forme. Gotovo je nestao stil tridesetih, kad je film ličio na eksperimentalnu pozorišnu predstavu, presecan sablasnim senkama. Nova tonska tehnika i osetljivija filmska traka je jedan od razloga što film postaje životniji. A i novotarije u drugim umetnostima: sredinom pedesetih se rađa pop art, kao reakcija na elitizam apstraktne umetnosti. Radovi su inspirisani reklamama, stripovima, televizijom. Roj Lihtenštajn, Klis Oldenburg, Endi Vorhol... Ironije i igre tu imate koliko i u filmovima novog talasa.

U gimnaziji nam je profesor likovnog Bogdanka Poznanović. Ona nas upućuje šta se dešava. I ja sam nešto pokušavao, pa sam na pokrajinskoj izložbi srednjoškolskih radova, 1959. godine, dobio prvu nagradu. Na velikom kartonu sam izložio nešto što bi se pre moglo nazvati post-fovističkom mazarijom, nego pop artom, ali je primećeno.

Od prvih amaterskih filmskih snimaka, suočiš se sa formom. Kako komponuješ sliku, da li je statična ili se kreće. A kad počneš da montiraš, rešavaš pitanja toka priče i ritma. Moja škola su bili bioskopi, a zatim filmski festivali. Da nisam video filmove kubanca Santiaga Alvareza u Oberhauzenu, ne bi Nezaposleni ljudi i Ustanak u Jasku izgledali ovakvi kakvi su. Kao što je Crni film koristio iskustva viđena kod Žana Rusa i kod njujorških autora *Filmmakers cooperative*.

Dogovarajući se o izgledu *Ranih radova*, mislili smo na sovjetske filmove dvadesetih godina, i filmove Jonasa i Adolfa Mekasa, iz sredine šezdesetih. Za magnetičnu fotografiju filma zaslužan je Karpo Godina, moj drug iz amaterskih dana, koji je radio najbrilijantniju kameru u našoj generaciji. Pozvao sam ga da bude direktor fotografije, mada nikad ranije nije držao 35 mm kameru.

U snimanju igranog filma, razume se, forma može da se planira i izvede mnogo preciznije, nego u dokumentarnom.

Da pomenem još jedan važan „kurs” koji sam prošao: bio sam asistent Makavejevu 1964. u filmu „Ljubavni slučaj”. Tu sam naučio šta je rad ekipe, a od forme, kako inkorporirati arhivski materijal u igrane sekvence. Branko Vučićević je bio pomoćnik režije. On je znao kako odbaciti ono što je suvišno.²⁸⁹

Naznačena atmosfera je bila vođena „duhom”, danas bi rekli „atmosfera”, pobune mladih i kretanja koje će na primer Herbert Markuze označiti konceptom „nove ose-

289 Razgovarao Mirko Sebić, „Želimir Žilnik: Od socijalizma do kapitalizma i nazad preko Tvrdave EVROPA”, *Nova Misao*, <http://www.novamisao.org/2010/11/zelimir-zilnik-od-socijalizma-do-kapitalizma-i-nazad-preko-tvrdave-evropa/>.

ćajnosti”. *Nova osećajnost* mladih ili mlade levice je u jugoslovenskom samoupravnom socijalističkom društvu označavala, ozbiljno shvatanje socijalizma tj. idealnog komunizma naspram tada već korumpiranih socijalističkih birokrata i tehnochrata. U svakoj državi nastaje *problem*, kada kulturalna margina shvati ideale društva/države na dosledniji i ozbiljniji način od centralne dominantne upravne vlasti (partije, vlade). Vlast više ne veruje u fundamentalne postavke sopstvenog poretka, pošto je vođena tehnologijama upravljanja i pragmatičnim zahtevima sopstvenog i društvenog samo-održavanja, mada se na fundamentalne ideale poziva i deklarativno izjašnjava u odgovarajućim prigodnim situacijama. Fundamentalne *ideje* revolucije su postale prigodne izjave za praznike – Prvi maj, Dan republike, Titov rođendan, Dan ustanka itd. Naprotiv, kulturalna margina – tačnije, margina na kulturalnoj margini – bila je uverena da su ideali i utopije moguće, te se time kritički osvrkala na „totalitarnu laž” vlasti. Ovaj paradoks je bitan za Žilnikovu formaciju, kao kritičkog i demistifikaciji sklonog eksperimentalnog i neoavangardnog reditelja i, svakako, društvenog aktiviste:

Ako njegov metod danas još uvek uspešno funkcioniše kao jedan oblik *praxis-a*, to je najpre zbog toga što je Žilnik ostao veran, podjednako strastveno kao i pre četrdeset godina, potpunoj demistifikaciji proizvodnog procesa u svim njegovim vidovima, bilo da je reč o pravljenju filmova ili društveno-političkoj aktivnosti nekog drugog tipa.²⁹⁰

Ozbiljno shvatanje socijalizma je značilo suočenje sa konformizmom postrevolucionarnog izneveravanja revolucionarnih ideja i buržoaskim motivisanjem „nove klase” na vlasti. Zahtev za „permanentnom revolucijom” je bio jedan od podtekstova, koji je Žilnika vodio ka politički i estetski radikalnom filmskom izrazu. Koncept „permanentne revolucije” je viđen dvostruko: unutar filmske prakse i unutar društvenih odnosa.

I tu se javio jedan o temeljnih paradoksa nove umetnosti tog doba. Radikalna politička levica je u umetnostima bila moguća sredstvima američke eksperimentalne i evropske neoavangardne umetnosti iz pedesetih i šezdesetih godina. Radikalna umetnička levica je u umetnostima, kao društvenoj praksi, bila moguća povratkom na Marksa. Radika-

290 Pavle Levi, Želimir Žilnik, „Kino-komuna: film kao prvostepena društveno-politička intervencija”, iz *Za ideju – protiv stanja. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, Playground publikacije, Novi Sad, 2009, 28.

lizovano čitanje Marksa i recepcija tehnika eksperimentalne američke umetnosti je bio zahtev za *novi izraz*. Taj *novi izraz* je dobro razumeo Žilnik i sproveo ga je dosledno u filmovima šezdeseto-osmaškog karaktera – a eho kritičkog potencijala se da prepoznati i u savremenim produkcijama.

Zato se zadržimo na rekonstrukciji šezdeseto-osmaške atmosfere.

Umetnost posle Drugog svetskog rata, od kasnih četrdesetih do kraja šezdesetih godina, može se opisati kao epoha doživljaja *konkretnih utopija* kao individualne i mikrosocijalne realnosti, ali i kao vreme istraživanja i proživljavanja *poslednje utopije*.

Stvarajući umetnost unutar razvijenog industrijskog modernističkog društva neoavangardne umetničke prakse od neokonstruktivizma i novih tendencija do neodade, fluk-susa i hepeninga, ostvarivale su vizije istorijskih avangardi, ali pokazivale su i svoje kritičko-projektivne reakcije na nove uslove života u društvu šizofrenogobilja na Zapadu i *paranoičnog nadzora i kontrole* na Istoku.²⁹¹ Rascep, koji su ostvarile neoavangarde u tkivu internacionalnog modernizma, pokazao je da je svaka utopijska misao ipak, u Zemanovom smislu²⁹², pre sklonost i težnja nego moguća konkretna realizacija utopijskog projekta. Dostignuće utopijskog znači i njegov kraj, pošto otkriva nove paradokse, nove oblike totalitarizma i nove disharmonije u savremenoj ljudskosti. Ostvareni utopijski ideal nove tehnologije istovremeno je značio bolji savkodnevni život, viši društveni standard, nove oblike izražavanja i komunikacije, ali i, istovremeno, nove oblike državne kontrole, ograničavanje ljudskih sloboda, nove forme eksploatacije ljudskog rada i otuđenost pojedinca kakvu svet ranije nije poznavao.

Studentska kretanja i pobune mladih²⁹³ koje su kulminirale 1968. godine bile su granica poslednjih umetničkih avangardi i poslednjih političkih utopija. U društvu, politici, kulturi i umetnosti kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina utopijski idealizam se pomerio:

291 Margaret Attack (ed), *May 68 in French Fiction & Film – rethinking Society, Rethinking Representation*, Oxford University Press, Oxford, 1999; „Mai 68” (temat), *UP&Underground Art Dossier* 13–14, Zagreb, 2008.

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

293 Rudi Dutsche, *Moj dugi marš*, Globus, Zagreb, 1983.

1. ili u fragmentarni eksperiment osnivanja mikrosocijalnih zajednica – komuna – kao alternativu antiutopijskom ili postutopijskom potrošačkom društvu, tj. dolazi do osnivanje ekoloških, seoskih komuna u kojima su život i umetnost povezani u rituale svakodnevnice ili obrede ekološkog rada, na primer, škotska komuna *Findhorn* ili slovenačka komuna *Družina u Šempasu*,
2. ili u anarhističko, autonomističko, ka direktnoj demokratiji usmereno delovanje i, zatim, gerilske ili/i terorističke akcije od *Crvenih brigada* u Italiji do RAFa u Nemačkoj²⁹⁴,
3. ili u teorijsku kritičku analizu ideoloških, religioznih i umetničkih projekata kao analize granica jezika, smisla, vrednosti i ideala u kasno modernističkom društvu – reč je o kasnoj konceptualnoj umetnost sredinom sedamdesetih godina, poststrukturalističkoj i maoističkoj teoriji autora okupljenih oko časopisa *Tel Quel* i *Peinture – Cahiers theoriques*.

Poslednji veliki umetnik evropske utopije je, svakako, nemački skulptor Jozef Bojs koji se od kasnih šezdesetih do ranih osamdesetih godina bavio umetnošću sinteze praksi ezoterije, marksistički orijentisane politike, alternativne ekonomije i umetnosti. On je govorio o *društvenoj skulpturi* ili o delatnosti oblikovanja života unutar umetničkih eksperimentalnih praksi.

Umetnost postmoderne, koja nastupa od sedamdesetih godina, antiutopijska je i postutopijska umetnost, koja je povezana sa trijumfom liberalnih ekonomskih i političkih strategija.

Atmosfera „maja 1968” se odigrava u istorijskim uslovima hladnoratovskog visokog modernizma²⁹⁵ sasvim kasnih pedesetih godina i u emancipatorskim i revolucionarnim²⁹⁶ šezdesetim godinama, kada dolazi do konfrontiranja dominantnih centara i margina modernizma u polju suočenja elitne i popularne umetnosti i kulture. Zato, promene statusa umetničkog dela i statusa umetnika nisu autonomne transformacije u polju umetnosti,

294 Pavle Kalinić, *Raf – frakcija Crvene armije 1970–1998*, Profil international, Zagreb, 2002.

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

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

Želimira Žilnika,
Rani radovi –
Marko Nikolić i Milja Vujanović,
1969.



već *događaji* sa širim, a to znači političkim, konsekvencama u odnosu na kulturu i društvo²⁹⁷, te metafiziku ljudskog stvorenja.

Na primer, italijanski filozof politike Antonio Negri²⁹⁸ ukazuje da o „maju 1968” ne misli kao o ekstatičkim konfrontacijama i borbama, već o uživanju u otkrivanju *nove ljudskosti* i, time *novog humanizma*:

...dubokog užitka u nama samima i oko nas, užitka u ostvarivanju izraza, imaginacije i života koji mogu egzistirati zajedno.

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

298 Sylvère Lotringer u dijalogu sa Antonio Negrijem „A Revolutionary Process Never Ends”, *Artforum* Maj 2008, <http://www.artforum.com/inprint/id=19958>.

U atmosferi šezdeset osme otkrivaju se brojni akti, činovi ili oblici ponašanja koji su vodili ka razotuđenju ili opiranju otuđenju. Ali, ti politički, društveni, kulturalni i umetnički događaji nisu značili po sebi i za sebe, razumljivu i direktnu emancipaciju individuum i društva, već suočenje sa kritičnom složenošću materijalnih mehanizama proizvodnje, razmene i potrošnje *identiteta* unutar razvijenih kapitalističkih društvenih modela realnosti. Markuzeova strategija oslobođenja, zasnovana na aktivističkom i populističkom projektu *nove osetljivosti*²⁹⁹, nije postala „odskočna daska” za umetnost šezdesetih, zapravo, kritička umetnost šezdesetih je morala da pređe sa taktika *novog senzibiliteta*, kao pokretača revolucionarnog aktivizma na procedure analize materijalnih institucija društvene realizacije umetnosti, a to je ono što je Alitiser³⁰⁰ postulirao u ključnoj tezi, francuskog strukturalističkog materijalizma, da ideologija interpelira individue kao subjekte.

Umetnost tog doba je otkrila mogućnost izvođenja neuporedivih subjektivnosti u aktuelnosti.

U jugoslovenskom realnom ili samoupravnom socijalizmu godina 1968. bila je poistovećena sa fatalnim trouglom:

- novolevičarske kritike birokratizovanog postrevolucionarnog institucionalnog državnog socijalizma i njegovih „političkih komforizama” i *sivih zona* života,
- bivanjem u toku sa zapadnim „kretanjima mladih” i uspostavljanjem internacionalne generacijske atmosfere identifikacije sa *novim senzibilitetom*,
- otkrićem fundamentalnog prestrukturiranja zapadnog sveta kao sveta za „odrasle” u svet *mlade populacije* i njenih interesa, interesovanja, opsesija, identifikacija, fascinacija, traganja i, pre svega, izmicanja vertikalnoj strukturi „patrijarhalnog društva”, „klasnog društva” ili „revolucionarnog društva” u horizontalno društvo mladih revolucionara, marginalaca, ali i potrošača.

299 Herbert Marcuse, „Esej o oslobođenju”, it *Kraj utopije / Esej o oslobođenju*, Stvarnost, Zagreb, 1978, 127–202.

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

Uticaj atmosfere „maja 1968” na jugoslovensku, srpsku, vojvođansku i beogradsku-³⁰¹ društvenu, kulturalnu i umetničku scenu se odigravao u periodu od par godina – između 1968. i 1973. godine. Simbolički govoreći šezdeseto-osmaška situacija se razvijala od fakultetskih i uličnih protesta (2. juni – 9. juni 1968) do političke likvidacije crnog talasa u filmu i birokratskog uspostavljanja i povezivanja mreže studentskih kulturalnih centara (SC u Zagrebu, Tribina maldih u Novom Sadu, SKC u Beogradu, ŠKUC u Ljubljani) kao prostora prividno autonomnog umetničkog eksperimenta i „studentske kulture zabave”.

Umetnost posle 1968. godine je na umetničkoj sceni u Srbiji označila pojavu hepeninga, fluksusa, urbane interventne estetike, neodade, nove figuracije, performansa i konceptualne umetnosti, i uspostavljanje konceptualne umetnosti kao postavangardne umetnosti. Kraj šezdesetih i utopijska ili revolucionarna kretanja mladih su označila do tada nezamisliva otvaranje umetničkih disciplina transgresivnim ili radikalnim eksperimentima sa novim oblicima transmedijskog umetničkog rada i kulturalnog provokativnog ponašanja. Može se, grubo reći, da je do 1968. umetnička kritika i istorija savremene umetnosti pažnju posvećivala dominantnim tokovima visokog i elitističkog modernizma³⁰² zanemarujući rubne, marginalne, alternativne, svakodnevene, popularne, kritičko-subverzivne i pervertirane pojave u savremenoj umetnosti i kulturi. Posle „šezdeset i osme” pažnja se pomera ka „drugoj liniji” i „drugoj sceni” odnosno nastajućim pluralnim produkcijama i izvođenjima unutar *ezoteričnog* i *egzoteričnog* modernizma.³⁰³

Ali, ono što ostaje i danas otvoreno pitanje jeste kako razumeti taj istorijski interval druge polovine šezdesetih i ranih sedamdesetih godina, kada dolazi do neočekivanog i neponovljivog oslobađanja emancipatorskog potencijala među mladima? Pitanje je: da li je nesputani emancipatorski potencijal levčarskih revolucionarnih praksi šezdesetih bio veoma brzo *preobražen* u tržišni masmedijski potencijal liberalnog kapitala i u visoki ek-

301 Nebojša Popov, *Društveni sukobi – Izazov Sociologiji* : „Beogradski jun” 1968, Službeni glsnik, Beograd, 2008. Živojin Pavlović, *Ispoljuvak pun krvi (Dnevnik '68)*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

302 Ješa Denegri (ed), *Clement Greenberg, Ogledi o posleratnoj američkoj umetnosti*, Prometej, Novi Sad, 1997; Miodrag B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka I. i II*, Nolit, Beograd 1970; Lazar Trifunović, *Srpsko slikarstvo 1900–1950*, Nolit, Beograd, 1973.

303 Tomaž Brejc, Ješa Denegri, Željko Košćević, Irina Subotić, Itomaž Šalamun, Biljana Tomić (eds), *Galerija 212 '68*, Galerija 212, Beograd, 1968; *Prošireni mediji*, Studentski kulturni centar, Beograd, 1974.

sperimentalni „artizam” kojim je granica umetnosti pomerena iz estetskog u kulturalno?

Može se zaključiti da su emancipatorske politike, kao bitni efekat, ali ne i svoj bitni polazni bitni politički cilj, postigle – pre svega na Zapadu – otvaranje umetnosti „kulturalnim politikama” te otvaranju kulture umetničkim intervencijama. Umetnost i kultura su se približile težeći preklapanju u neodređenom polju performativnih i novomedijskih umetničkih i kulturalnih praksi, a istovremeno je „političko kao revolucionarno i utopijsko emancipatorskog potencijala” pomereno i preobraženo u polju „simboličkog postfordističkog kapitala/kapitalizma” i „spektakularnog razvoja tržišta”.³⁰⁴

Godina 1968. nije bila, međutim, samo epoha težnje ka oslobođenju i emancipaciji, već i epoha Američkog okupacionog brutalnog rata u Vijetnamu³⁰⁵, Sovjetske vojne hegemonijske intervencije u ČSSR-u³⁰⁶, koja je zaustavila na očigledan način reforme socijalizma u ime „pravog realsocijalizma” – ali to je bila godina i javnog samožrtvovanja i samoubistva čeha Jana Palaha³⁰⁷, kao protesta protiv sovjetske okupacije. Pokazao se vidljivim i globalni preobražaj fordističke u postfordističku ekonomiju kojom su se usloville transformacije javne i privatne sfere ljudskog življenja u modernosti.

Crni talas: Žilnik i slom revolucije

Odgovor na emancipatorske zahteve studenata iz „68” i zahteve da se odgovori na pitanja o „kontradikcijama izgradnje socijalizma”³⁰⁸ u Jugoslaviji bila je politička represija, radikalna birokratizacija i uspostavljanje nacionalnih i socijalističkih političkih struktura unutar samoupravnog socijalističkog konteksta.

304 Victor Burgin, „The Absence of Presence: Conceptualism and Post- modernisms”, iz *The End of Art Theory / Criticism and Postmodernity*, Humanities Press International INC, Atlantic Highlands, N.J, 1987, 29-50; Frederic Jameson, „The Cultural Logic of Late Capitalism”, iz *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London, 1992, 1–54

305 Vilfred G. Barčeta, *Istina o ratu u Vijetnamu*, Kultura, Beograd, 1966.

306 Gordon H. Skilling, *Czechoslovakia's Interrupted Revolution*, Princeton University Press, Princeton, 1976.

307 Nikola Milošević, „Buktinja Jan Palah Sub Spacie Aeternitatis”, *Treći program RB* br. 1, Beograd, 1969, 181–204.

308 Želimir Žilnik, „Dole crvena buržoazija”, Đorđe Malavrazić (ed), *Šezdeset osma – lične istorije – 80 svedočenja*, RDU RTS – Radio Beograd 2, Službeni glasnik, Beograd, 2008, 738.

Žilnik taj period, na primer, opisuje sledećim rečima:

Crni film je sniman u januaru, a *Sloboda ili strip* tokom proleća 1971. godine. Prva polovina te godine, u nekadašnjoj Jugoslaviji, bilo je najdramatičnije vreme od svega što je moja generacija doživela do tada. Turbulentnije od šezdeset i osme.

Sedamdeset prve smo videli kako se republičke nomenklature hvataju za vrat, svako vuče na svoju stranu, a svi se u Tita kunu. Počinju da orkestriraju nacionalizam, u prilog homogenizacije svojih birača, a zemlja u kojoj živimo nema samo ideologiju pod znakom pitanja. U smislu da li se principi socijalizma i komunizma ostvaruju manje ili više dosledno, nego se postavlja pitanje opstanka ili raspada države.

Histerične svađe su brujale o temi da li Sever, Hrvatska i Slovenija, eksploatišu Jug. Na tu optužbu se odgovara da manje razvijene republike parazitski žive na račun ekonomski uspešnijih. Republički mediji su upregnuti u širenje nepoverenja i mržnje. U višenacionalnim sredinama započinju čarke. To se događa tri godine nakon studentskih demonstracija, posle kojih partijska nomenklatura na svaki način pokušava da eliminiše 'ekstremnu' levicu koja se 'infiltrirala' među studente. Organizuju se hajke i 'diferencijacije', raspuštanje partijskih organizacija koje pokazuju neposlušnost, menjanje redakcija studentskih listova, zatvaranje studentskih lidera pod optužbom za anarhizam i trockizam.

Da dodam kako se sećam 'priprema' za sedamdeset prvu, iz filmskog ugla: u proleće 69. protiv filma *Rani radovi* se organizuje sudski proces. Film prolazi kroz iglene uši, bez zabrane. Tu mi je diploma Pravnog fakulteta prilično pomogla, jer sam na sudu film branio sam.

Ubrzo zatim, 21. maja, u Novom Sadu se organizuje Savetovanje komunista o aktuelnim pitanjima rada filmskog preduzeća Neoplanta, na kojem gradski sekretar SKJ i član raznih visokih foruma Dušan Popović zaključuje: 'Žilnik

je u *Ranim radovima* napravio politički film sa dosledno razvijenih idejnih pozicija anarhizma; i koliko je to anarhistički film, može se o njemu govoriti i kao o antikomunističkom filmu. Ne samo anarhizam četvorke, nego pre svega autorov, negira i persiflira Revoluciju i Narodno-oslobodilačku borbu. Taj anarhizam nipodaštava ne nekakvog 'sakralnog' Marksa, nego suštinu njegove racionalne i humane poruke, izvirgava ruglu oslobodilačku ideju komunizma, citirajući pri tom Marksove reči. Anarhizam autora i njegovih junaka izražava se osnovnom idejom filma da izlaza nema. Poruka je nihilistička.'

Slušajući ovakvu analizu filma, biva mi jasno da će dogmati i karijeristi svu ironiju filma uperenu na njih, svaljivati na Marksova leđa. Tekstove mladog Marksa sam dobro znao, jer sam u gimnaziji uradio maturski rad o temi 'O alijenaciji u Ranim radovima Karla Marksa'. Za mene teza koju je u svom referatu demonstrirao Dušan Popović je primer 'lebdenja u sferi ideja', a zatvaranja očiju pred 'materijom' koju *Rani radovi* izlažu. Idealisti su bili većina na skupu, a ja sam se okrenuo životu. Postao sam 'slobodan strelac'. Mesec dana kasnije, za vreme festivala u Puli, oficijalni list *Borba* objavljuje obiman dodatak u kojem drugi partijski funkcioner, Slobodan Jovičić, štampa opširnu kritiku novog jugoslovenskog filma, označavajući ga crnim i neistinitim. Taj tekst najavio raspravu o filmu na Predsedništvu SKJ, septembra 69. godine.

To su samo elementi koji pokazuju kako se političko klatno zaljuljalo na desno, kako se retorika okrenula protiv 'zloupotreba slobode'. A aparatčici su požurili da se snađu kako znaju i umeju u „desničarenju”. A tu su najefikasnije alatke istorijski sentiment i nacionalizam. Hiljadudevetsto sedamdesetu godinu provodim u JNA, u Samohodnoj oklopnoj brigadi u Bjelovaru. Pred odlazak, dovodim Makavejeva da radi film u Neoplanti. Posle vojske, *Crni film* je prilog diskusiji o smislu socijalno angažovanog filma i o lumpen proletarijatu.³⁰⁹

309 Razgovarao Mirko Sebić, „Želimir Žilnik: Od socijalizma do kapitalizma i nazad preko Tvrdave EVROPA”, *Nova Misao*, <http://www.novamisao.org/2010/11/zelimir-zilnik-od-socijalizma-do-kapitalizma-i-nazad-preko-tvrdave-evropa/>.

Posle studentskih protesta 1968, zapravo, došlo je do zaoštavanja partijske politike u kulturi i obrazovanju. Kriza političkog samoupravnog sistema je začeta privrednom stagnacijom i neuspesima privrednih reformi iz šezdesetih godina. Studentski pokret je pokazao, pokrenuo i birokratizovanoj partiji suprotstavio novu vanpartijsku alternativnu levicu tokom protesta 1968.³¹⁰ Hrvatski *Maspok* je označio pokretanje nacionalnog pitanja i statusa republike Hrvatske u federativnoj Jugoslaviji tokom 1971. godine. Došlo je, zatim, do smene hrvatskog republičkog rukovodstva iste godine i znatne političke represije u hrvatskom društvu i kulturi. Sledio je, zatim, sukob sa srpskim republičkim i partijskim rukovodstvom (Latinka Perović³¹¹, Marko Nikezić). Srpsko rukovodstvo je smenjeno pod optužbama za „anarholiberalizam” 1972. godine. Po tumačenjima Olge Popović-Obradović pojava srpskih liberala predstavljala je sastavni deo procesa demokratizacije i nacionalne emancipacije, koji je u celoj Jugoslaviji započeo sredinom šezdesetih godina, a čiji je pokazatelj bio pad predstavnika tvrde političke linije Aleksandra Rankovića. Politika liberalizacije je bila označena decentralizacijom i afirmacijom nacionalnih identiteta jugoslovenskih naroda. Srpsko partijsko liberalno rukovodstvo je bilo u raskoraku sa srpskom nacionalističkom kulturalnom elitom pošto se zalagalo za decentralizaciju jugoslovenske federacije i izgradnju moderne Srbije.³¹² Sledili su, zatim, politički nacionalno orijentisani protesti i otpori u Srbiji novom Ustavu iz 1974. godine. Sledilo je približavanje partijskog političkog kursa sovjetskom birokratsko-partijskom kursu Leonida Brežnjeva.

Održano je suđenje Želimiru Žilniku povodom filma *Rani radovi* 1969. godine.³¹³ Film je privremeno zabranjen pa zatim je skinuta zabrana. Film je dobio nagradu *Zlatni lav* na Berlinskom festivalu. Film je u formalnom/medijskom i u političkom smislu kontradiktoran izazov tadašnjem društvu. Zahtev za revolucijom i njenim permanentnim procesuiranje. Razočarenje u revoluciju. Suočenje sa bedom i siromaštvom jugoslovenskog društva. indeksiranje buržoaskog instikta za postrevolucionarnim bivanjem tu i sada. Marina Gržinić atmosferu Žilnikovog filma opisuje rečima:

310 Nebojša Popov, *Društveni sukobi – Izazov sociologiji – „Beogradski jun” 1968*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

311 *Snaga lične odgovornosti*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd, 2008.

312 Olga Popović-Obradović, „Rasprava o liberalizmu. Jedan koncept Srbije u Jugoslaviji”, iz *Kakva ili kolika država / Ogledi o političkoj i društvenoj istoriji Srbije XIX-XXI veka*, Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji, Beograd, 2008, 443.

313 „Rani radovi” (temat), *Rok* br. 3, Beograd, 1969.

Rani radovi mogu biti opisani i kao socijalistički *Goli u sedlu* (1969) u meri u kojoj se film fokusira na opšte nezadovoljstvo, socijalne nemire, erotsko nasilje i eksploataciju, osobine koje se mogu pripisati jugoslovenskom 'Crnom talasu' iz šezdesetih godina prošlog veka, a *Rani radovi* predstavljaju njegov najbolji primer. *Rani radovi* proučavaju radikalne predstave mlade generacije protiv zastrašujućeg redukovanja velikih socijalnih vrednosti u rigidni sistem apsolutne komande. Ovo je bio protest protiv članova Komunističke partije koji su, deset godina pre toga bili Revolucionari i koji su do šezdesetih postali članovi Nove nomenklature sa neograničenom vlašću. Neki od slogana koje protagonisti *Ranih radova* izvikuju u filmu (na primer 'Dole crvena buržoazija!') koristili su se da iznesu upravo ovu laž socijalističke ideologije po kojoj je vlast i moć pripadala samo i isključivo narodu radnicima i seljacima. Istina je, zapravo, bila mnogo drugačija; moć je bila u potpunosti koncentrisana u rukama političke elite, koja je zauzela najviše pozicije u Jugoslovenskoj Komunističkoj Partiji sa svim materijalnim i društvenim koristima koje uz tu vlast idu.³¹⁴

Želimir Žilnik,
Lipanska gibanja,
1968.



314 Marina Gržinić, „Filmska produkcija avangarde bivše jugoslavije i njeni rani radovi viđeni kroz biopolitiku i nekropolitiku”, iz *Za ideju – protiv stanja. Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*, Playground publikacije, Novi Sad, 2009, 63–64.

Želimir Žilnik i kritički film: esej pokretnim slikama

Filmsko delo Želimira Žilnika je neupitno dramatična i necinička instinktivna reakcija *autora*, koji je u spletu dramatičnih kontradikcija jugoslovenskog društva – od generičkih intervencija, koje su dovele do socijalističkog samoupravljanja i, zatim, tržišnog socijalizma i prvih ekonomskih kriza, te rekonstrukcije realsocijalističke represije u sedamdesetim godinama do raspada socijalističkog poretka i jugoslovenske države – otkrio politički potencijal u pokretnim slikama. Instinktivnost pokretnih slika je otvorila jedan mogući svet rekonstrukcije političkog jezgra i političkih sub-efekata na *oblike života* modernog jugoslovenskog građanina. Zato je Žilnik s pravom svoja filmska dela smestio između instinktivno naznačenih teorija biopolitike tj. disciplnovanja života i nekropolitike tj. artikualcije smrti.

On je pre svega reditelj „autorskog filma” – filma koji ima karakter kritičkog i subverzivnog političkog filmskog pisma (*écriture*). Njegovi dokumentarni i igrani filmovi – *Žurnal o omladini na selu zimi* (1967), *Lipanjaska gibanja* (1969), *Rani Radovi* (1969), *Žene dolaze* (1971), *Crni film* (1971) – imaju karakter filmskog pisanja, a to znači konstruisanja *filmskog eseja*.

Književni esej je, na primer, privilegovani prolaz iz književnog umetničkog pisanja u pismo metajezika – diskursa iz ... u diskurs o ... i teorije iz ... u diskurs o – ali i privilegovani proces u telu metajezika *kroz* koji se rasipa konzistentnost teorije postajući prah, prvostepeno pismo književnosti. Esaj kao praksa spada u interpretativna tj. hermeneutička kruženja iz jezika u metajezik i obratno. Ali, u pitanju su i iskoraci izvan metajezika u sam doživljaj pisanja kao afektivnog učinka.

Žilnikovi filmovi su „eseji pokretnih slika” na taj način što filmsku radnju ili filmsku reprezentaciju vanfilmskog događaja vide i pokazuju kao politički motivisan odnos prolaska *kroz* metajezik javnog mnjenja u konkretni prelomni događaj predodčen filmskom slikom. Nestabilni odnos metajezika i prvostepenog jezika filma – omogućavaju da se autorski instinkti reditelja suoče sa političkim antagonizmima i afektima svakodnevnog života, pre svega sa anomalijama države, zadate društvene paradigme i sprovedenih modaliteta nadzora, kontrole, odnosno, marginalizacije života u svakodnevicu.

Žilnik je teoretizovao biopolitičke i nekropolitičke uslove društvene marginalizacije koja stvara zone za one koji su izvan javne sfere i time su nevidljivi (*Rani Radovi*, *Lijepe žene prolaze kroz grad*, *Marble Ass*). Naspram „nevidljivih” on predočava i vidljive zone za one koji reprezentuju javnost ma koliko ona bila privid, iluzija ili politička laž. U igri vidljivog i nevidljivog se pokazuju aparatusi moći.

Žilnikov film nije filmski esej u pravom žanrovskom smislu, već je izvođenje aktuelnih i potencijalnih odnosa prvostepenog filmskog narativa i političkog metanarativa na način vizuelnog eseja. Odnos narativa i metanarativa je filmsko Ne-Celo: neizvesni promenljivi i fluktuirajući manjak koji otkriva društvene krize, odnosno, iskliznuća. On ne teži konačnom filmskom odgovoru ili spekulativnom znanju o znanju o istini društvenog antagonizma, već je uvek u pitanju jedan filmski fragmentarni govor, koji sledi ili prethodi nekom političkom govoru, koji se pokazuje kao nedovoljan, ograničen ili skrivajući u odnosu na društvene konstrukcije istine samog čoveka.

Biografija autora:

Miško Šuvaković (1954), teorijski pisac i predavač. Profesor primenjene estetike, kao i teorije umetnosti i medija na Fakultetu za medije i komunikacije u Beogradu. Profesor primenjene estetike na Fakultetu muzičke umetnosti, te diskursa umetnosti na Arhitektonskom fakultetu u Beogradu. Objavio je 50 teorijskih knjiga na srpskom, engleskom, slovenačkom i hrvatskom jeziku. Bavio se, između ostalog, vojvođanskim neoavangardama i konceptualnom umetnošću počevši od sredine sedamdesetih godina do kraja prve decenije novog veka.

Mirko Radojičić, Peđa
Vranešević, Miša Živanović,
Slavko Bogdanović, Dragomir
Ugren, Miško Šuvaković,
Vladimir Kopicl i dr., otvaranje
izložbe Retrospektiva: Grupa
Kod, Grupa (∃ i Grupa (∃ – Kod,
Galerija savremene likovne
umetnosti, Novi Sad, 1995.



Promocija knjige *Evropski
konteksti umetnosti XX veka u
Vojvodini*, zgrada Izvršnog veća
AP Vojvodine, Novi Sad, 2008.



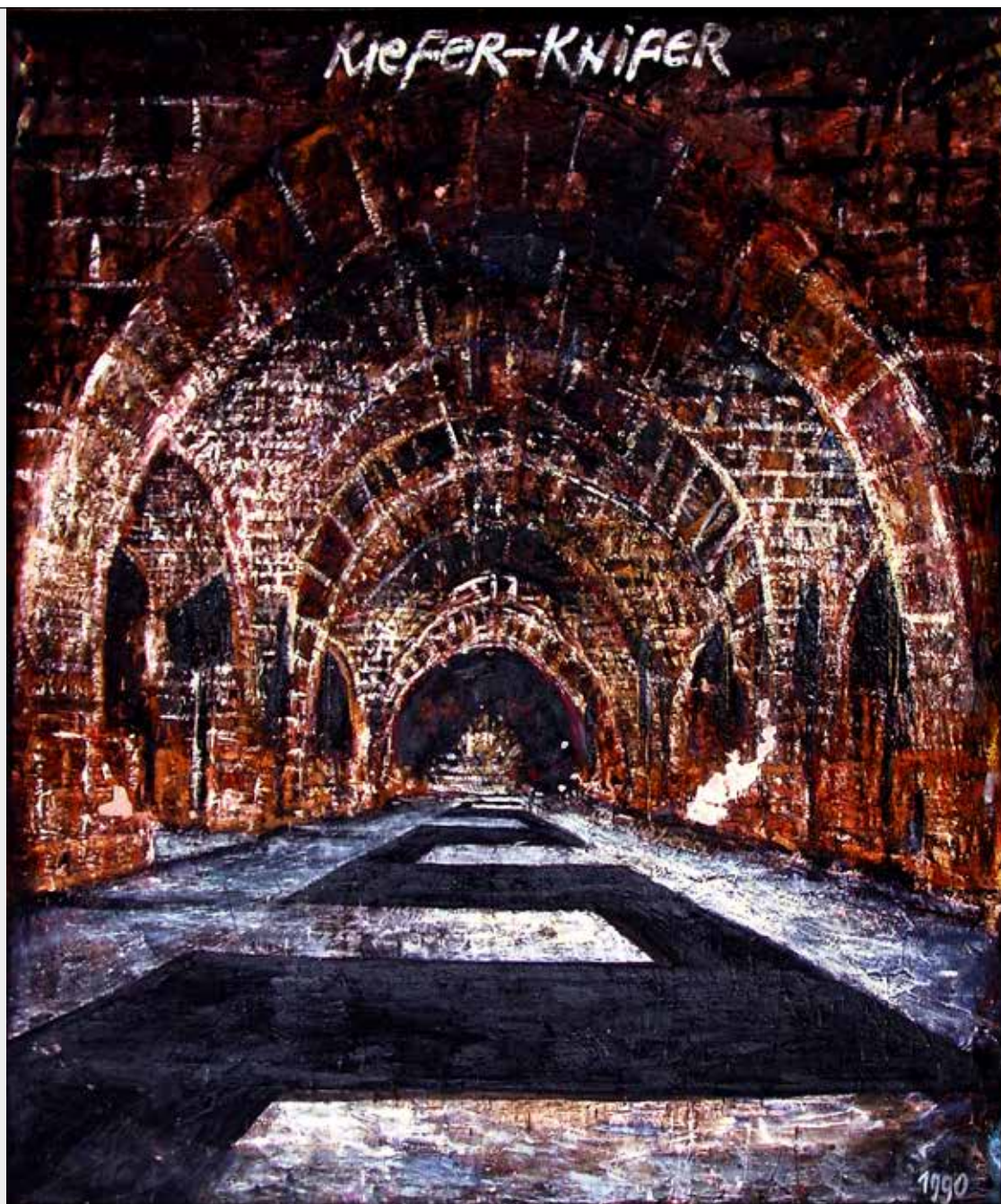
Miško Šuvaković i Živko Grozdanić na otvaranju izložbe grupe ABS, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 23. april 2010.



Vladimir Kopicl, Kristofer Keler, Hans Sebedin i dr. Otvaranje izložbe *Asimetrična Evropa*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 16. novembar 2012.



Živko Grozdanić,
Kiefer Knifer,
1987.



Živko Grozdanić,
*Četiri Patrijarha Pavla gledaju
dvesta hiljada linija Raše
Todosijevića*, 2007.



Živko Grozdanić, *Prva truba
srpske umetničke scene*,
2004 i 2006.
Objavljeno ljubaznošću
Živka Grozdanića



Laslo Kerekeš,
Bez naziva,
1984.



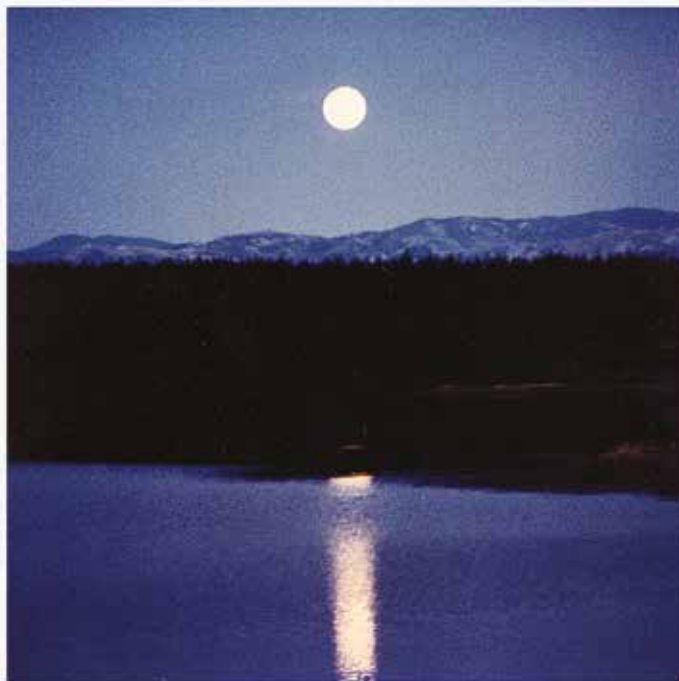
Laslo Kerekeš,
Subotica – Zadnja stanica,
1989.



Laslo Kerekeš,
Uspomena vremena,
1986.



Mirko Radojičić,
Mesec,
1986.





Mirko Radojičić,
Struktura rasta kruga,
1975.

Nº 2



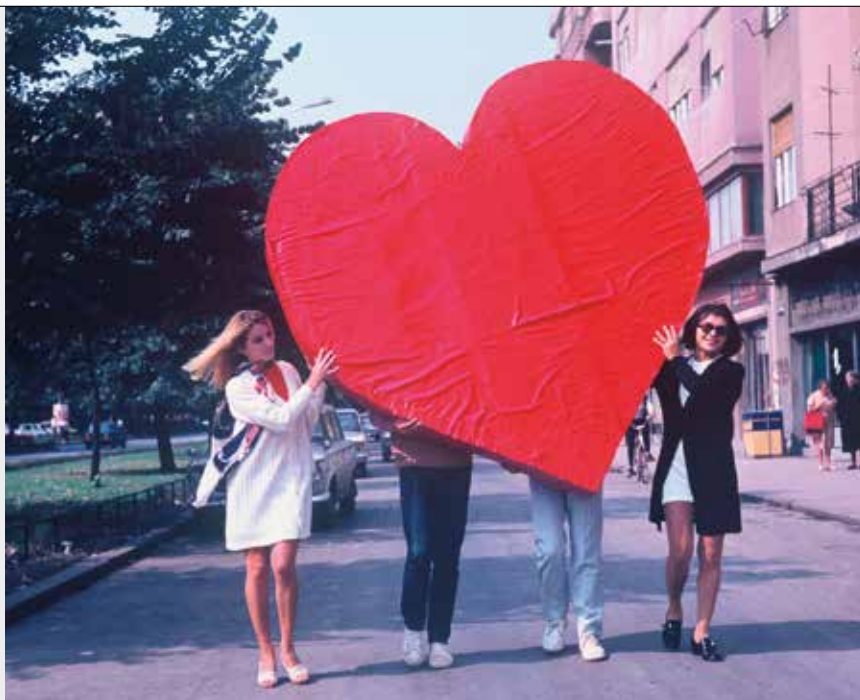
kao sistem no. 2, 1971.

1970. / zatvoren u metalnu sferu, model globusa zemlje prečnika 5 cm.,
zakopana u tlo uzak od glavnog zgrade, 20.-29.I 1971.

Bogdanka Poznanović,
dokumentarni film o Vizuelnom
studiju, 1982.



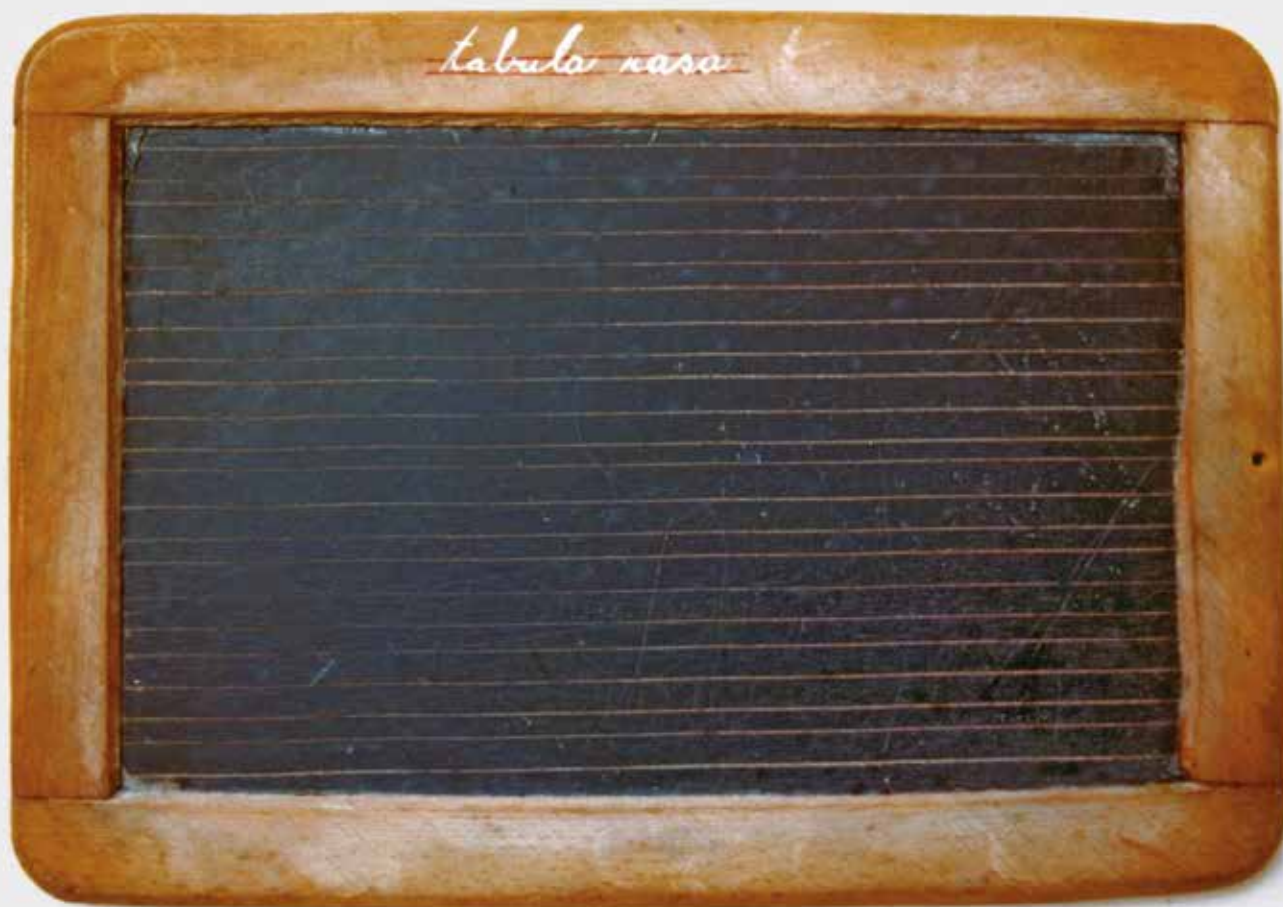
Bogdanka Poznanović,
Akcija Srce predmet,
1970.



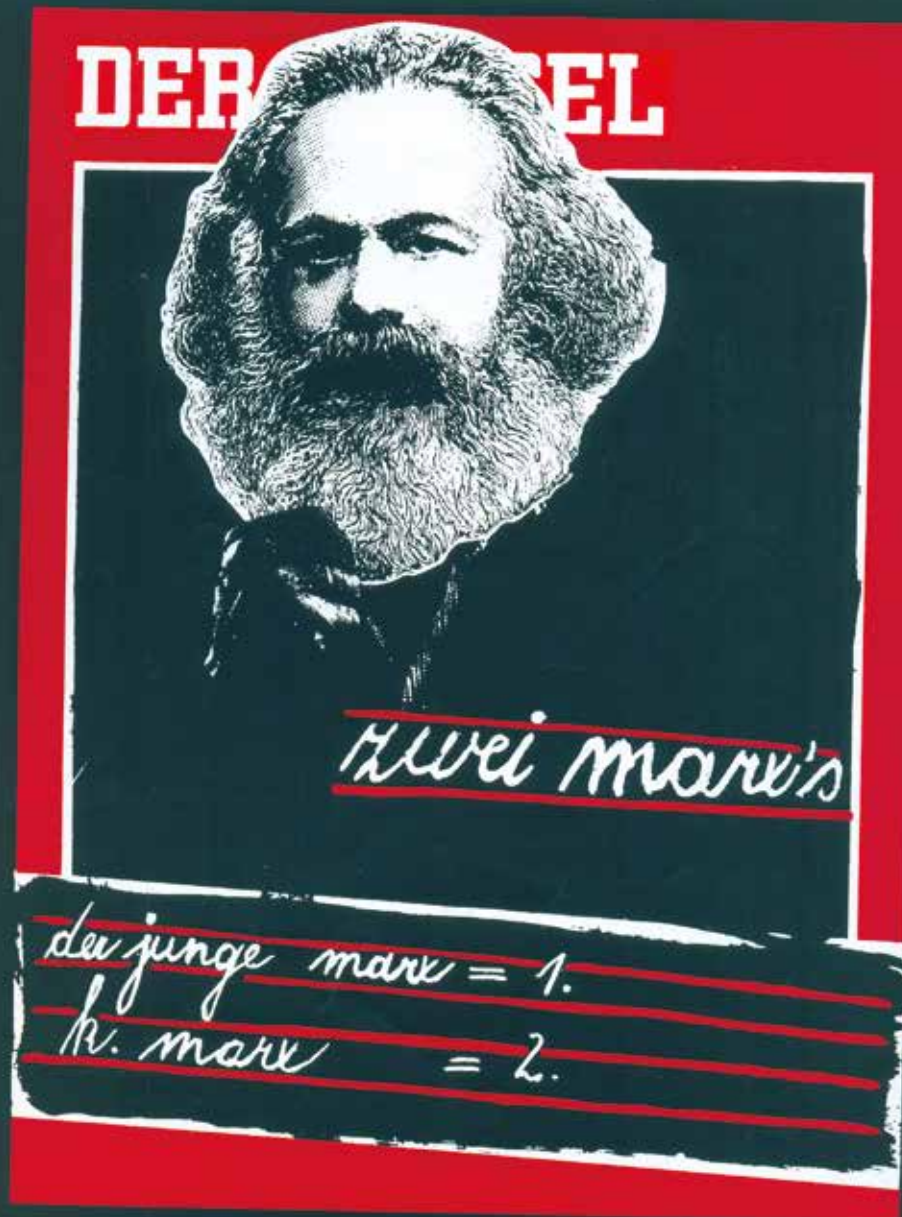


Autopsia,
Ekonomija smrti,
1981–1985.

A U T O P S I A
L E T U S D I E



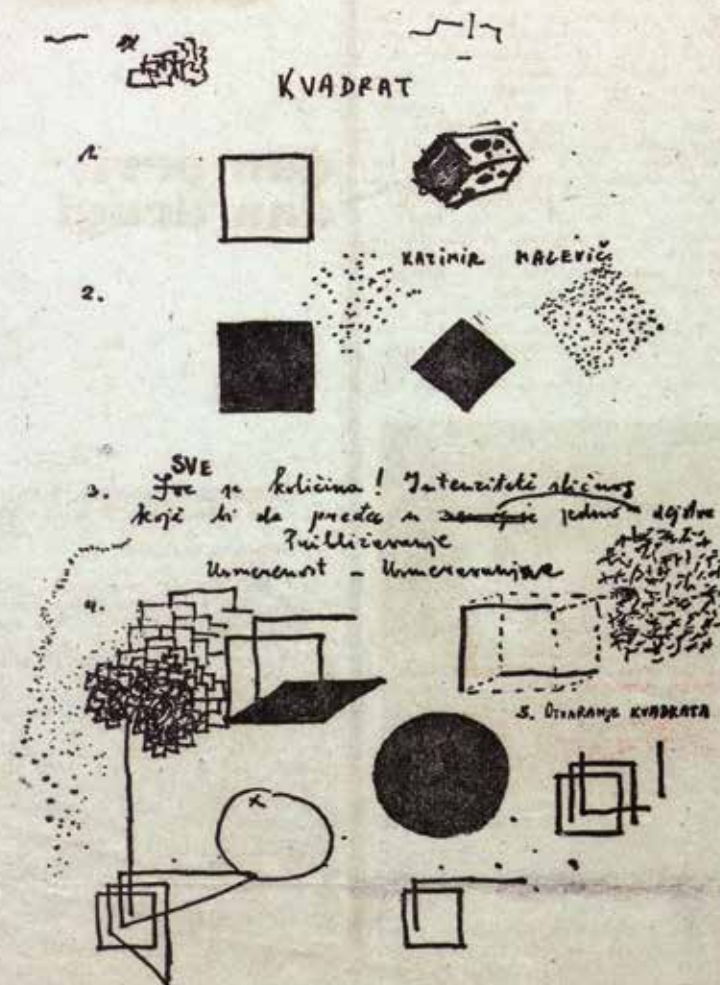
Dimitrije Bašičević Mangelos,
Tabula Rasa, 1974.



Dimitrije Bašičević Mangelos,
Shid Theory (no art),
1978.

slobodan tišma

/INDEX 201, str. 9/



Slobodan Tišma,
Kvadrat, Index br. 201,
Novi Sad, 1970, str. 9.

Dragomir Ugren,
Lajpcig,
2011.



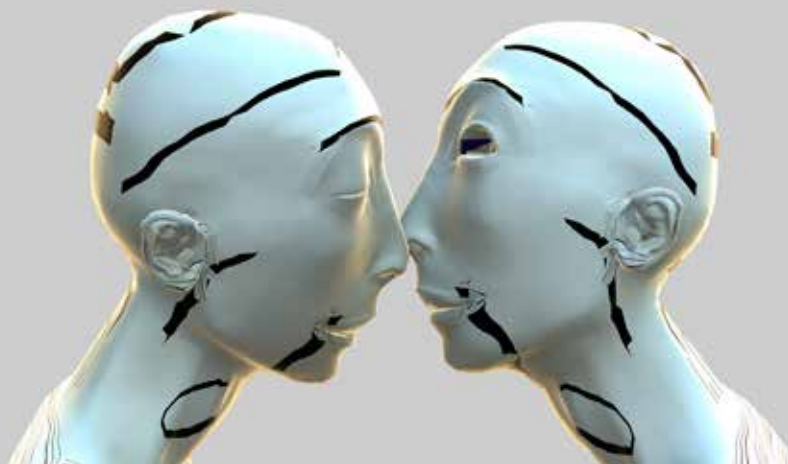


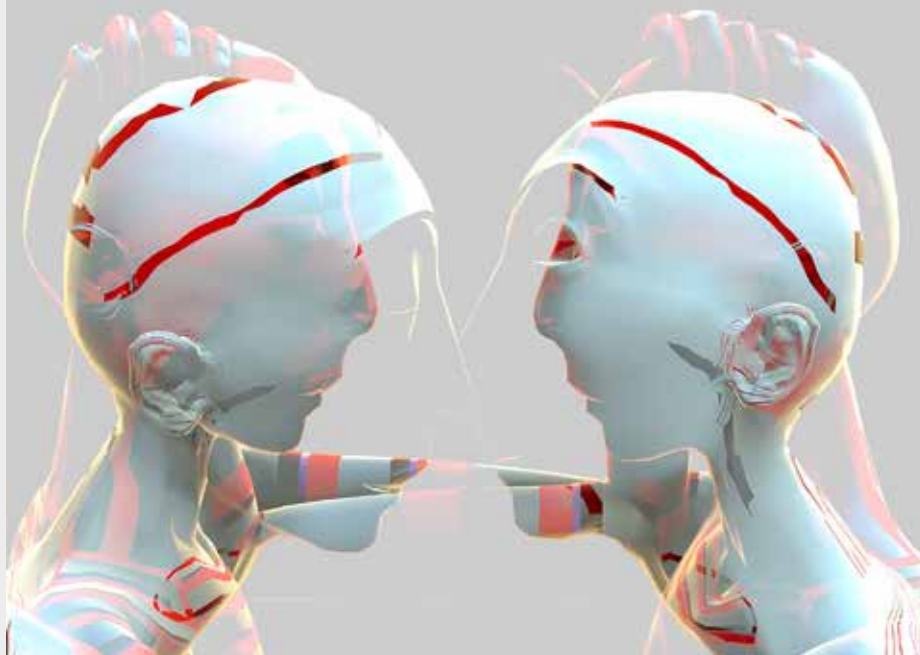
Nataša Teofilović,
Life with Roses, 2016.

Nataša Teofilović,
s.h.e., 2011.



Nataša Teofilović,
s.h.e., 2011.





Nataša Teofilović,
1:1_2016.

Branka Parlić,



Branka Parlić,
koncert, Levariden,
Holandija, 201?



Branka Parlić,
sa snimanja ploče, 201?





Branka Parlić, izvodi Satijev *Vexations*, Exit festival, Novi Sad, 2006.

CIP - Каталогизација у публикацији

Библиотека Матице српске, Нови Сад

130.2

ШУВАКОВИЋ, Мишко

Instinktivne teorije / Miško Šuvaković. - Novi Sad : Zavod za kulturu Vojvodine, 2017
(Beograd : Službeni glasnik). - 300 str. ; 24 cm. - (Edicija Crveni čot)

Tiraž 300. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-80384-11-5

а) Филозофија културе

COBISS.SR-ID 310928135