

Imanentne korekcije modernizma — MARIJA VAUDA

Miško Šuvaković

1. Imanentna kritika modernizma posle postmodernizma

Dinamika strukturiranja i prestrukturiranja beogradske umetničke scene u 1994. i 1995. se ubrzava, postaje sve nestabilnija i okarakterisana je 'neočekivanim' obrtima, korekcijama i transfiguracijama (premeštanjima). U okviru, grubo rečeno, zbirke tendencija označenih terminom 'modernizam posle postmodernizma' (novi skulptorski formalizam, post-post-apstraktno formalističko slikarstvo, tehnestetika) nastaju imanentne kritičke 'operacije' radikalnog anti-formnog konceptualizma. Paradigma 'modernističkih transfiguracija' i ekskluzivnog i ezoteričnog vizuelnog, likovnog i predmetnog formalizma je stvorila osnovu za nastanak 'novih konceptualističkih strategija'. Pri tome, dva su karakteristična usmerenja 'novih konceptualističkih strategija': (1) jedan smer vodi ka neokonceptualizmu shvaćenom kao simulacijskoj tehnici prikazivanja fragmenata proizvodnje smisla realnog, imaginarnog i simboličkog u dvadesetovekovnim ezoteričnim i egzoteričnim ('visokim' i 'niskim') kulturama, i (2) drugi smer vodi ka fenomenološkim (pojavnost i izgled), materijalističkim (prisutnost kvaliteta) i post-strukturalnim (posle strukture i posle forme) strategijama anti-form arta, arte povere i ekscentrične apstrakcije.

Rad Marije Vaude, blisko postupcima Nikole Pilipovića, usmeren je ka istraživanju i realizaciji procedura post-post-anti forma, post-post-arte povere i post-post-ekscentrične apstrakcije. Indeksna upotreba udvostručenog prefiksa 'post' ('post—post') ukazuje da nisu u pitanju postupci rimejka, citata, kolaža, montaže ili simulacije istorijskih modela (shema) anti-form arta, arte povere ili ekscentrične apstrakcije, već 'analogije', 'imanentne korekcije' i 'asimetrije' koje nastaju u okviru strategija 'modernizma posle postmodernizma'. Marija Vauda ne polazi od istorijskih motiva poznog modernizma, tematizacija ili formalnih rešenja anti-form umetnosti, arte povere ili ekscentrične apstrakcije, već od formalnih ezoteričnih (hiper) formi modernista posle postmodernizma. Vauda polazi od umetnosti devedesetih, unoseći konceptualni, gestualni, procesualni i post-formni poremećaj u egzaktan i formalna skulptorska i slikarska rešenja. Ona sprovodi imanentnu kritiku (korekciju) formalizma 'modernizma posle postmodernizma', delujući u okvirima njegovih paradigmatičkih granica i provocirajući 'granične slučajeve'. Ona pokazuje kao odraz u ogledalu 'naddeterminacije' i 'anomalije' modernističkih formalističkih idealizacija forme, medija, objekata i optičkih efekta. Dok za modernizam, kao i za modernizam posle postmodernizma, optičko jeste efekat objektnog, za njena istraživanja optičko je istovremeno i efekat: (1) objekta, i (2) koncepta i (3) pred-objektnog ili post-objektnog same materije (koja kao da je

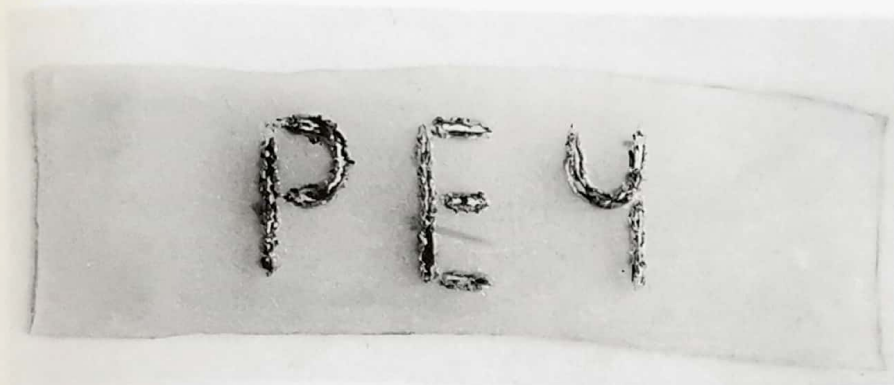
odvojena od objektnosti, koja kao da je bliža procesualnom i energetskom nego objektnom). Razdvajanje materije i objektnosti je vođeno konceptualnim. Vauda radi s granicama modernizma, približavajući im se iznutra, iz same biti modernizma kao projekta 'minimalne forme' i 'formalnog traga'. Njen rad ima karakter imanentne (svojsvene, unutrašnje) autokritike modernizma i njegove stabilne (čvrste) likovne morfologije. Pokazuje se kako stabilna morfologija objekta ili objektnog poretka postaje skup svojstava, razlika, asimetrija, nehomologija, isključuća, odnaka. Svaki objekt

svojom plošnošću, misli se na podne realizacije, kao da poništava sebe kao objekt (ni-slika-ni-skulptura), postajući stanje stvari (stanje materije) u vremenu. Nestabilne morfologije naglašavaju dominaciju koncepta nad optičkom formom, a to znači znanje (mentalno predočavanje) nad doživljajem (iskustvenom specifikacijom i odzivom na nju).

Pogledajmo jednu uporednu tablicu svojstava koja karakterišu 'lanac' tendencija i pozicija s obzirom na istorijske tendencije (modele) modernizma i postmodernizma:

istorijski modernizam	anti-form arte povere ekscentrična apstrakcija	eklektični post-modernizam	modernizam posle post-modernizma	imanentna kritika modernizma posle postmodernizma
60te	kasne 60te	rane 80te	kasne 80te rane 90te	srednje 90te
Jevrić Damijan	Grupa KÓD	Alterimago Bajić	Krgović Mondrianovci Đorđević	Vauda Pilipović
visoki estetski modernizam	radikalni pozni modernizam	anti-modernizam	korigovani ili hiper modernizam	korekcije korigovanog ili hiper modernizma
autonomija slikarstva i autonomija skulpture	intermedijalno instalacija koncept	inter-tekstualno i inter-slikovno, mimezis mimezisa	autonomija skulpture i autonomija slikarstva + instalacije tehnologija	instalacija koncept proces sama stvar
apstraktna forma jak gestalt	materijal anti-gestalt proces	para-mimetička narativna forma	apstraktna formalna konstrukcija objekta i instalacije	razlika materijala i forme, koncept
aikoničko	tautološko analitičko	ikoničko paraikoničko	aikoničko	ontološko
pikturalno	vizuelno konceptualno	vizuelna alegorija	optičko projektovano	konceptualno telesno
simboličko sublimno	doslovno	alegorijsko	formalno sublimno	doslovno
subjektivno	individualno	smrt subjekta	posle smrti subjekta	ambivalentnost subjektivnog i racionalnog

U odnosu na formacije (megakulture, izraze i reprezentacije megakulture) moderne i postmoderne, rad Marije Vaude ima specifičan asimetričan položaj. Postmoderna nastaje u ekstatičkom 'hodu' eksplozije episteme moderne, pri čemu se um i njegov subjekt kao održavatelji 'jedinstva' i 'celine' raspadaју na delove. Naprotiv, modernizam posle postmodernizma je 'reakcija' na 'razbijenost', postmodernizma. Modernizam posle postmodernizma kao da ponovo stvara jedno homogeno i na istorijska ishodišta. Marija Vauda kao da, služimo se metaforama, to asimetrično, korigovano i trideset godina činio Robert Morris kada je 'čvrste' i 'jake' gestalte paralelopipeda zamenio slojevima materijalom, već 'formastični' čelik ili staklo ili beton prekriva mekim besformnim pigmentom, materijalne i posredno optičke fenomenologije (pojavnost i izgled). Uspostavljeni materijalni odnosi su istovremeno i doslovni (čelik kao čelik, pigment kao pigment) i nedoslovni (potenciraju registre mogućih asocijativnih semantizacija).



Reč, guma probušena toplotom



Bez naziva, 1995

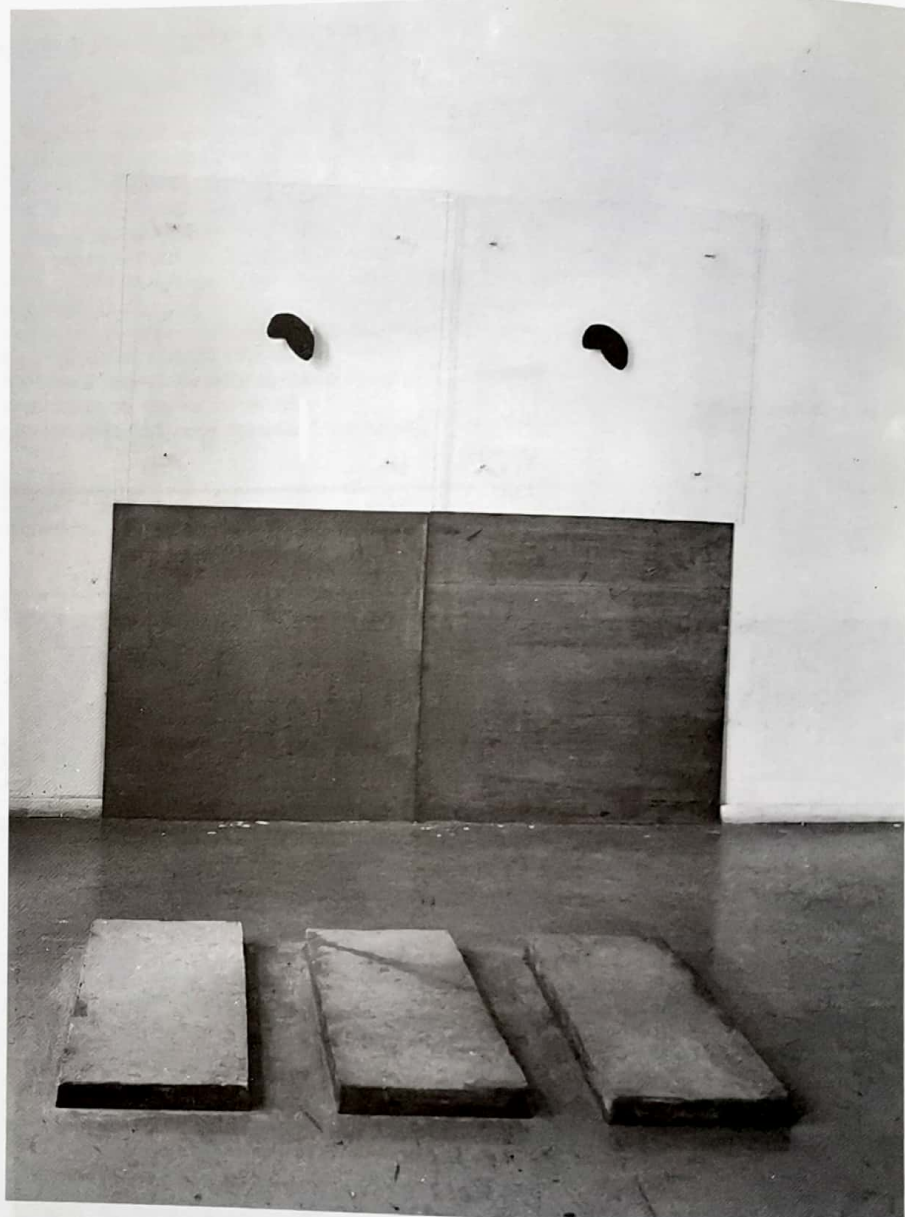
Njene realizacije nisu ni-slike-ni-skulpture, već instalacije koje pokazuju aspekte (optičko polje materijalno-prostornih efekata) i slikarstva i skulpture. Realizacije pokazuju optičko polje materijalno-prostornih efekata slikarstva i skulpture kroz asimetrije (poremećaje) u odnosu na modernističke autonomije skulpture kao predmeta i slikarstva kao autonomne pikturalne plošne kompozicije. Ona ne unosi ikoničke (ili narativno alegorijske) poremećaje kao što je to činjeno u postmodernizmu transavangarde ili poznim post realizacijama artepoveraša (Mario Merz i Jannis Kounellis iz osamdesetih godina), već njeni 'poremećaji' proizlaze: (1) iz nekonzistentne upotrebe različitih materijala i materijalnih aspekata (tvrd-meko, predmet-prah, glatko-masno, sjajno-mat, ograničeno formom-bez forme), (2) iz dopuštanja tvrdim formama da gube čvrstinu (pravilnost) postajući od prisutne forme ne-forma ili samo prisustvo materijala (kao da se materijal odvaja od forme), (3) uspostavljanju moguće odnose karakteristične za teatralizovane 'situacije' (njene instalacije su 'kao' instalacije za performans ili instalacije tragovi ostali posle performansa - karakteristično je da ona ima iskustvo performansa), (4) kodiranja materijalnih odnosa, na primer odnos čelične ploče i grafitne masti, imaju izvesni aluzivni erotični (aikonički paraerotični) potencijal — veoma blisko zahvatima ekscentrične apstrakcije (aikonička forma i materijal kao uzrok erotskih opscenih efekata), i (5) pridavanje značaja paralelnom dejstvu koncepta (zamisao instalacije koja se uspostavlja kao mentalna predodžba) i fizičkog dejstva materijala ili materijalnih odnosa u prostoru — ne postoji prevaga, sinteza ili razlika konceptualnog i optičkog, već idealna paralelnost ili u vremenskom smislu idealni sinhronicitet. Ako bi se njen rad semiotički shematizovao mogao bi da se opiše lancem pomaka od aikoničkog znaka (apstraktne forme sa para-referencama u istoriji poznomodernističke umetnosti) preko označitelja (materijalne konfiguracije ili TU prisutne materijalnosti koja obećava moguću istorijski znak ili apstraktnu formu) do pojavnosti i izgleda same materije kao 'ostatka' ili 'traga' postojanja (prisustva) 'čvrstih' dela (komada, objekata) modernizma posle postmodernizma. Za njen rad je karakteristično formiranje znaka (znakovnog poretka) i njegovo prevladavanje naglašavanjem i isticanjem materije kao materije (tautološki nivo).

2. Istraživanje i proces

Istraživanje je skup postupaka proizvođenja, otkrivanja, razvijanja, opisivanja, objašnjavanja i interpretiranja funkcija, metoda, vrednosti i smisla umetnosti. Umetnički rad (aktivnost) definisan kao istraživanje je skup postupaka kojim umetnik postavlja i rešava konkretna i specifična pitanja šta je umetničko delo, kako se stvara i kako deluje u svetu. Prihvatiti istraživanje kao postupak rada u umetnosti znači priznati umetnosti spoznajnu, a u izvesnim slučajevima i teorijsku moć, da postavlja i rešava probleme ili da se sama postavi pred umetnika kao problem koji treba rešiti. Umetnost zasnovana na istraživanju

smisao ne pronalazi u umetničkom delu (proizvedenom i završenom komadu) kao krajnjem rezultatu procesa stvaranja ili proizvodnje, već u samom procesu istraživanja. Radovi Marije Vaude su neka vrsta složenih materijalnih indeksa koji upućuju na tok njenog istraživanja. Rezultat istraživanja ne mora biti postignut, ili možda nije vredan pomena, ili je možda prevaziđen u času kada se smatra da je postignut. Proces istraživanja se pokazuje kao model mišljenja, rada i ponašanja umetnika. Cilj umetnika je analiza prirode umetnosti i egzistencijalnog sveta koji okružuje (obuhvata) umetnost. Kao što filozof istražuje prirodu filozofije iz konteksta filozofije, tako i umetnik istražuje prirodu umetnosti iz konteksta prakse i egzistencije umetnosti.

Rad (aktivnost) Marije Vaude ima sve odlike istraživanja i to specifičnije heurističkog istraživanja. Heurističkim istraživanjem se naziva sobom motivisano istraživanje koje se usled nedostatka preciznog programa ili algoritma istraživanja odvija od primera do primera, metodom pokušaja i korigovanja grešaka. Heuristika kao metod je karakteristična za različite istraživačke projekte u umetnosti XX veka od rada Paula Kleea preko neokonstruktivista i anti-form umetnika (Robert Morris) do konceptualne umetnosti (rani Art&Language). Vauda svoju 'heuristiku' smešta upravo u polju hiper-određenosti (pre-programiranosti, naddeterminacija) formalističkih realizacija modernizma posle postmodernizma. Ona u idealizovane odnose, metaforično govoreći, platonističkih tela unosi rad simptoma (poremećaja) koji ukazuju na razlike forme i materije, paradigme i granice, optičkog i telesnog, stalnog i privremenog, ... Njen postupak se zasniva na kruženju između 'konceptualnih punktuacija' (projekt) i 'materijalnih realizacija' (realizacija) u kojima se potvrđuje subjektivnost (subjektivni doživljaj materijala, prostora i vremena) postajući osnova moguće racionalnosti. Ona radi sa instancama 'umetničke subjektivnosti' da bi pokazala njene granice, da bi došla do njenog kraja. Za razliku od modernista ona pokazuje da subjektivnost i racionalnost nisu dva odvojena sveta (nepremostivi hijatus). Za razliku od postmodernista ona pokazuje da subjektivnost i racionalnost nisu samo relativne (nestabilne, promenljive, hipotetičke) vrednosti 'valute' u razmeni dobara između umetnika i društva. Ona pokazuje subjektivnost i racionalnost kao odnos lica i naličja — naličja koje se pokazuje kao lice i lica koje se skriva kao naličje. Ona istovremeno odbacuje i priziva (na primer, funkcija kose u instalaciji sa čeličnim i staklenim pločama iz Galerije KCB-a) sve ono što može da izazove predstavu (mimenezis, ekspresiju, naraciju) da bi dospela do suočenja vitalnog i mentalnog. Ona se odriče ekspresije u realizacijama koje su pogodno za ekspresivne 'izlive' (izraze unutrašnjeg, emocionalnog, polnog), da bi pokazala mehanizme suočenja vitalnog i mentalnog. Njeni postupci ostvaruju identifikacije, u širokom dijapazonu od konstruktivnih do asocijativnih pojmova: realno = realno, akcija = akcija, misao = misao, događaj = događaj, materija = materija, forma = forma, prostor = prostor, vreme = vreme, reč = reč,



Sa izložbe u Galeriji SKC u Beogradu, 1995

kosa = kosa, akcija = akcija. Njen rad se može shvatiti kao podstrek za neprekidnim verifikovanjem mentalnog i fizičkog postojanja umetnice, kako bi se time odstranila i mimetička (postmodernistička) i formalistička (modernistička) 'mrežnjača' ispred očiju zajednice posmatrača. Marija Vauda sebe stavlja u središte između ideje i materije postajući protagonista optičkog događaja.

U instalacijama Marije Vaude vreme (kondenzovano vreme komada ili rasprostrto obećavajuće vreme instalacije ili samo vreme akcije) integriše se sa realnim vremenom percepcije rada. Vreme je bitan aspekt rada i u instalacijama se pojavljuje trostruko: (1) kao prošlo vreme realizacije dela -- rad je dat kao zaustavljeni proces realizacije, kao da se proces odvijao i u jednom trenutku zaustavio (kao specifikacija onoga što se desilo), (2) kao

'kondenzacija' ili 'sažimanje u sadašnjem vremenu' -- rad je ona tačka u kojoj se sažimaju prošlo, sadašnje i buduće vreme (prošlo u protežnosti koja vodi ka radu, sadašnje u trenutnom TU prisustvu, a buduće u označiteljskoj anticipaciji), i (3) kao vreme u kome će se odvijati optički performans gledaoca koji se pogledom (možda i telom) kreće po ili oko TU prisutnosti dela.

3. Opis i interpretacije radova - jedna kratka istorija

3.1 Paralele (ozvučeno disanje)

Performans *Paralele (ozvučeno disanje)* (Galerija SKC-a, 1993) je realizovan kao niz sinhronih (paralelnih) događaja. Prvi događaj: igrač se okreće u krug u tipičnoj klasičnoj baletskoj pozi. Umetnica postavlja (razmotava) na zid EKG dijagram rada srca. Reprodukuje se pojačan zvuk disanja.



Sa izložbe u Galeriji SKC u Beogradu, 1995

3.2 Staklo + Parafin

Komad *Staklo + parafin* (1994) je pravougaoni komad stakla (35x40x0,04cm) prekriven parafinom. Komad pripada seriji realizacija sa intervencijama na (po) staklu, na primer, realizovan je i rad prolivanjem mastila po staklu. Odnos stakla i parafina ili stakla i mastila je odnos koji ima jednostavni optički efek (prozirnost-neprozirnost).

3.3 MV

Instalacija "MV" (1994, Galerija Doma omladine) je prostorna situacija koju grade podni i zidni pravougaoni elementi. Podni element je pravougaonik dimenzija 200x100cm (bakar, čelik, lim, pigment). Podni element je konstruisan na sledeći način: pravougaona ploča od lima je postavljena na pod, na duže bočne ivice su postavljene šine (s jedne strane bakarna i s druge strane čelična šina), a po površini ploče je nanet crni pigment. Zidni elementi (dva komada) su pravougaoni elementi dimenzija 102x66cm (lim, pigment).



Pigment je nanošen horizontalnim i vertikalnim potezima. Sipan je na lepak i gestualnim potezima uobličavan (do potencijalne znakovne strukture). Postavka podnog i zidnih elemenata gradi instalaciju.

3.4 Ugao

Instalacija *Ugao* (1994) je podna postavka dve čelične ploče (100x50x0.05cm) prekrivene sa grafitnom mašću. Postignut je jednostavni

odnos dva elementa koji grade jaki gestalt 'L'. Jaki gestalt je modernistička karakterizacija. Grafitna mast koja prekriva gornju površinu ploča ima dvostruku funkciju: (1) da bude suprotnost 'čvrstoj formi' čelične podloge - ideja forme se poništava idejom besformnog (metal-mast), ali, moguće je i suprotan stav, fenomenalnost podloge (čvrste forme) se pojačava i prenaplašava mekoćom grafitne masti, i (2) nastaje ambivalentni optički efek (forme (slova 'L') i površine (optički izgled površine se menja zavisno od ugla gledanja od sjajne do mat površine)). Nestabilnost i promenljivost koju rad akumulira u optički (perceptivni) prostor su suštinski efekti koji Vaudin rad određuju kao post-post-anti-form rad. Nedefinisani, tek anticipirani, erotizam 'hladnog, tvrdog i sjajnog čelika' i 'mekoća, crnilo, lepljivost grafitne masti' njen rad dovode u vezu sa ekscentričnom apstrakcijom. Doslovnost i asocijativnost su isprepletane, ne na reprezentativnom semiotičkom nivou, već na materijalnom nivou (samopokazanju odnosa dva različita materijala).

3.5 Tri na kvadrat

Komad *Tri na kvadrat* (1994, Jesenji salon, ULUS) je betonski nepravilni komad (112x78x106x70cm debljina 0.55cm) postavljen na podu. Na komadu su izvedena tri trougaona udubljenja ispunjena grafitnom mašću. Sve 'dimenzije' komada su nepravilne.

3.6 Čelična kopča

Instalacija *Čelična kopča* (1995, Galerija KCB) je postavka koju čine dve čelične kvadratne ploče (100x100x0,05cm) preko kojih su prislonjene pravougaone staklene ploče različitih dimenzija, a uže i više od čeličnih ploča. Iznad desnog ugla čelične ploče, pomereno udesno je polica sa kosom umetnice. Na manjem staklu koje prekriva levu ploču izvučena je donja horizontalna ivica bitumenom (tanka crna linija). Na većem staklu koje prekriva desnu ploču izvučena je vertikalna ivica parafinom (tanka bela linija). Time su naglašena crna horizontala i bela vertikala (naglašen je arhetipski rasep polova, osnovna metafizička razlika).

3.7 Pravougaonik na kvadratu

Instalacija *Pravougaonik na kvadratu* (1995, Galerija Andrićev venac) realizovana je na sledeći način: na pod je postavljen kvadrat od čelika dimenzija 50x50cm. Preko kvadratne ploče je položena pravougaona ploča dimenzija 110x100cm. Na pravougaoniku je isečen kvadratni otvor 40x40cm. Otvor je postavljen na kvadratnu ploču.

3.8 Reči

Konceptualni radovi nazvani "Reč" izvedeni su u tri verzije: (1) čiode sa nanesenom grafitnom mašću (11,05x9,05cm, 1994), (2) guma probušena toplotom (40x12cm 1994), i (3) paus papir sa otkucanom rečju 'reč' i čiodama, udaljen od zida, paralelno je postavljen sloju od devet kartona (1995, Zlatno oko). Bez obzira na verziju, reč je o istoj shemi: tautologija i



Sa izložbe u Galeriji SKC u Beogradu, 1995

unošenje materijalnih poremećaja u konceptualni tautološki model. Tautologija je ostvarena time što je zapis ostvaren kao zapis reči 'reč'. Zapisuje se reč i značenje zapisa je koncept 'reč'. Zapis pokazuje i semantički prikazuje koncept 'reč'. U formalno-jezički, konceptualistički, zasnovan rad uneseni su materijalni poremećaji. Materijalni poremećaji su izvedeni na nivou 'nosioca znaka' (grafitna mast, guma, paus).

4. Rasprava instalacije u Galeriji SKC-a, Beograd, juni 1995.

Instalacija u Galeriji Studentskog kulturnog centra u Beogradu je realizovana sa tri rada. Prostor se može posmatrati kao ambijentalna celina i kao suočenje tri međusobno nezavisne instalacije.

Ako se instalacija posmatra kao celina (ambijent) tada ona predstavlja jedan mogući post-fikcionalni svet predmeta koji ukazuju na mesto koje prethodi biću (prazni znak, označitelj koji je odvojen od nas u trenutku kada prestajemo da bivamo znak). Ambijent je scena za telo i pogled koji tek treba da se pojave u

egzistenciji. Znaci likovnosti se raspadaju do označitelja i označiteljskih anticipacija sopstvenog prisustva u prostoru.

Ako se instalacija posmatra kao suočenje tri međusobno relativno autonomna rada, tada se ukazuju sledeći problemi: (1) status para-ready madea, drugim rečima, status predmeta koje je umetnik načinio, ali koji izgledaju kao da ih je preuzeo iz sveta i uneo u umetnost (rad sa 'policama'), (2) status para-slike, drugim rečima, površina platna na ramu jeste trag procesa koji se ne može svesti na slikarski postupak (rad sa 'topljenim sapunom') i (3) status postformalne postavke predmeta, drugim rečima, u formalni sintaksički poredak predmeta i materijalnih odnosa se unosi slikarski znakovni poremećaj koji se pokazuje kao autokritika likovnog formalizma (rad sa 'tri betonske ploče, dve čelične ploče i dva stakla').

Prvi rad. Tri betonske ploče (118x35x5cm) na čeličnim nosačima (33x35x50cm). Postignuta je forma police. Dve betonske ploče su postavljene jedna iznad druge i prekrivene staklenom pločom (100x100x0,4cm) koja je za beton pričvršćena čeličnim zavrtnjima. Treća

betonska ploča je postavljena paralelno pored prethodne dve.

Na užoj prednjoj strani ploče ispisano je belim štampanim slovima AKED CAME I NAKED CAME I NAKED CAME I NAKED CA. Betonska ploča je prekrivena staklom na isti način kao i prethodne dve. Instalacija nema konzistentni značenjski karakter, već sinhrono referira na nekoliko mogućih semantičkih efekata. Prvi doslovni nivo je nivo predmeta i predmetnosti. U pitanju je istovremeno: (1) tautologija -betonska ploča na čeličnim nosačima kao betonska ploča na čeličnim nosačima, i (2) razlika betonske ploče na čeličnim nosačima i betonske ploče na čeličnim nosačima kao police. Tautologija i razlika imaju pojavni (vizuelni) i konceptualni (pojmovni, lingvistički) efekat. Drugi nivo je status dela kao ready madea i kao umetničkog arte fakta. Na prvi pogled instalacija izgleda kao ready made, zatim u pažljivijem posmatranju se pokazuje kao inverzni ready made ili para-ready made. Međutim, može se zaključiti da instalacija nema intenciju ni ready madea ni intenciju inverznog ili para-ready madea, ali nastale efekte 'mogućeg ready madea' ne

isključuje i koristi ih kao retorički indeks (retoričko pojačanje). Upotreba stakla takođe vodi nizu mogućnosti od primarnog efekta odnosa staklo-beton, preko funkcije stakla kao barijere između predmeta i posmatrača, do stakla kao poslednjeg traga (memorisanog kôda slikarstva). Natpis AKED CAME I NAKED CAME I NAKED CA je izveden kao metafora elektronskog natpisa sa displeja, natpisa koji protiče. Grubost materijala i njihovih odnosa pokazuje sebe kao ogoljeni skelet (strukturu) predmeta. Nagost predmeta. Nagost kao doslovnost i direktnost onoga što je tu prisutno u svojoj konačnosti izgleda i pojavnosti. U katalogu se nalazi fotografija nagost tela umetnice snimljenog s leđa sa crtežom na koži. Jedna crna linija spaja dva mladeža. Telo kao mesto i materija. Nagost betona-čelika-stakla i nagost tela nisu erotski kodirani, već su izraz askeze. Askezu ovde treba shvatiti kao radikalnu redukcionističku težnju ka onom minimumu efekata, činova, tragova, materijala i odnosa u koje umetnik može da ima poverenje. Danas umetnik nema poverenje u velike utopije, alegorijske predstave, vizije i fantazije, čak ni u sopstveno uživanje, već samo u prisustvo tela, betona, čelika, stakla. Njen rad se opire...

Drugi rad. Platno na ramu (190x210cm) prekriveno topljenim sapunom. Komad jeste slika samim tim što je izveden na platnu razapetom na ramu i što je postavljen kao slika na zidu, odnosno, time što je izveden snažnim ekspresivnim gestom. Komad nije slika, već jedan trenutak procesa. Umetničko delo nije samo platno sa sapunom, već i proces (performans) koji prethodi realizaciji dela (nanošenje sapuna, topljenje sapuna), odnosno, svi oni neočekivani procesi koji će se dešavati sa sapunom na površini platna tokom vremena. U pitanju je eksplicitni anti-form rad koji konvencionalno stanje slike preobražava u stanje materije u vremenu. Ovim radom Vauda lucidno pokreće temeljna ontološka pitanja umetničkog dela: šta umetničko delo jeste, od čega umetničko delo jeste, kako umetničko delo jeste i koliko dugo umetničko delo jeste? Celokupna ontologija umetničkog dela je ospoljena u vremenitosti kroz nepostojanost topljenog sapuna. Vreme i materija su suočeni u prolaznosti i trošnosti. To je delo koje ima svoj miris. Nisu u igri samo čulo vida i telesni odnos, već i čulo mirisa i osećanje vremena.

Treći rad. Složena podna i zidna instalacija. Dve čelične ploče (100x100x0,4cm) prislone na zid, dve staklene ploče (100x100x0,4cm) oslonjene na zid i čelične ploče (na staklima su uljanom bojom naslikane dve ni-organske-ni-neorganske forme) i tri paralelopipedne betonske ploče na podu (118x35x5cm). Instalacija ima privid formalnog reda (sistema). Optički ekspresivan odnos betona, čelika i stakla. Doslovnost odnosa čelik-čelik, staklo-staklo, uljana boja-uljana boja, beton-beton. Konceptualni odnos binarnog (dve staklene ploče, dve čelične ploče) i trinarnog sistema (tri betonske ploče). Suprotstavljanje binarnog i trinarnog. Naslikane forme se pojavljuju kao autokritički simptomi kojima se remeti strukturalni formalni red kombinatorike binarnih

i trinarnog odnosa. U konkretizam instalacije (doslovnost čelika, stakla i betona) uvodi se slikarski fiktionalni rad (nedoslovnost pikturalne forme). Slikarski znak čini da TU prisustvo čvrstih formi čelika, stakla i betona postaje fiktionalni poredak odsutnog, nestvarnog, promenljivog, nedoslovnog i nekonkretnog. U poredak predmeta je uveden poredak znakova i time je celokupna TU prisutnost relativizovana do moguće predstave (imaginarnog). Marija Vauda je pokazala da se anti-form efekti ne pojavljuju samo na jednostavnim opozicijama materijala oštih i mekih ivica, već i na planu označavanja (otklon od označavanja i otklon od doslovnog ili konkretnog).

LITERATURA:

(a)

- Marija Vauda *MV*, katalog, Galerija Doma omladine, Beograd, 1994.

- foto—dokumentacija umetnice, 1992-95.

- Marija Vauda, *katalog*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1995.

- Ješa Denegri, *predgovor, katalog*, Galerija Studentskog kulturnog centra, Beograd, 1995.

(b)

- Robert Morris, *Anti-form*, *Artforum*, New York, April 1968.

- Germano Celant, *Arte Povera: Earthworks, Impossible Art, Actual Art, Conceptual Art*, Praeger, New York, 1969.

- Lucy R. Lippard, *Eccentric Abstraction* iz *Changing - Essays in Art Criticism*, A Dutton Paperback, New York, 1971.

- Donald Judd, *Specific object* iz *Complete Writings 1959-1975 / Gallery Reviews Book Reviews Articles Letters to the editor Reports Statements Complaints, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design*, Halifax, New York University Press, New York, 1975.



Marija Vauda

Zatvoren sistem je u razvijajućem sistemu, gde su svi slučajevi klizeći i pomirljivi u okviru svesti u Višoj koncentričnosti. Pri tome KONCEPT=KONCENTRACIJA (alfa i omega) nije teroristički, kao ni svaki od elemenata RADA=REDA (materijal, forma, neforma, prostor, neprostor, način izvođenja, način neizvođenja...), ali u sklopu svih razloga svaki element mora da dođe do svog Jedinog mesta. Cilj je telesno i mentalno, dakle egzistencijalno približavanje, prepoznavanje, gde se, ne izlazeći iz optičkog, samo odlaskom iz njega (optičkog) može videti.

"Težina" postavki (beton, staklo, čelik, metalna konstrukcija) sa dimenzijama koje nisu kamernе, hladnoća koja udaljava, svest je da je dalje=blíže.

Ovo je vremenska umetnost. Umnožavanje istih ili sličnih elemenata (modula) procesa (npr. reč *Reč* u tri različita rada, staklo istih dimenzija i broja u dva rada, beton istih dimenzija i broja u dva rada) nije konzistentno u smislu doslovne repetitije koja bi se ticala samo optičkog udara (izgleda), ona-ono je konzistentno iz kontekstualnih pomeranja, iz off-a. Ovo je vremenska umetnost jer je materija ostavljena da istrajava, dotrajava, u svojim promenama ili nestanku, kao delu promene.

Ne plašeći se da unesem element više (tekst, kosa, ulje, znak...), da prekoračim i preinačim granicu purističkog jasnog, čitljivog, "urađenog", dolazim do načina koji u sebi i proširuje i svodi istovremeno. Tako se materijalno-mentalni poredak dovodi do apstrakcije koja se izjednačava do ličnog.

Materijal i forma su izjednačeni tako što ne postoji manuelna prisila nad materijalom (možda je ova sloboda koju sprovodim "opasnija").

Izabrani materijali (sa jedne strane čelik, staklo /tu sam i nisam tu, nisam samo tu; beton, guma; s druge strane ulje, tekst, kosa, sapun, telo, prah) podvrgnuti su procesima (topljenje, prolivanje, traženje izjave, traženje znaka koji izmiče prepoznavanju, posipanje, iscrtavanje linije na telu, upotreba baletana u performansu, otkucavanje reči *Reč* na pauzu...) koje ih ne oštećuje, ne zaustavljaju, što manje poništavaju (upravo ih legitimišu), podražavajući i iz sebe izabrani koncept.

To što ostaje kao trag, delo nije kraj realizacije, već deo, otvoreni prostor (proces) u vremenu.