

BRANKA KUZMANOVIĆ: Ples pod velovima

Jasmina Čubrilo

Ab ovo

U okviru formalističkih usmerenja u umetnosti devedesetih na beogradskoj sceni, sredinom ove decenije pojavilo se nekoliko umetnika čiji je rad usmeren ka preispitivanju i/ili preformulisanju ove paradigme umetnosti. Oni pripadaju nešto širem krugu, generacijski povezanom (svi rođeni u drugoj polovini šezdesetih i trenutno na postdiplomskim studijama na beogradskom FLU), ali, istovremeno, oni čine skup samosvojnih i disparatnih pojava. Prvo povezivanje ovih umetnika po generacijskom osnovu i njihovo predstavljanje javnosti organizovao je Zoran Erić na *Perspektivama XXII*, jula—avgusta 1994. i u njegovom izboru našli su se Dejan Grba, Miša Mladenović, Dejan Sarić i Veljko Vujačić. Sledi projekat Bojane Burić *Ars Topiaria* realizovan u Likovnoj koloniji Ečka maja 1995, koji je okupio Marijelu Cvetić, Milana Grahovca, Dejana Grbu, Branku Kuzmanović, Draganu Marković, Mirjanu Milić, Mišu Mladenovića, Mirjanu Munišić i Veljka Vujačića, a potom i izložba *Beogradska scena sredinom devedesetih: aspekti jedne nove generacije*, autora Stevana Vukovića, postavljena u "Zlatnom oku" u Novom Sadu septembra 1996. sa radovima D. Grbe, B. Kuzmanović, M. Mladenovića i V. Vujačića.¹

In medias res

Produkciju Branke Kuzmanović u proteklih par godina čine kolaži, objekti i instalacije zasnovani na problemu oprostorenog crteža. Ovi radovi nastali su materijalima kojima je potrebna magija svetla da bi se istakli ili ublažili njihovi osnovni kvaliteti: prozirnost, poluprozirnost, refleksivnost, zamućenost, neprozirnost. U pitanju su površine koje zavode i/ili zarobljavaju pogled, uvlače ga u dinamiku i statiku odnosa različitih prostornih i površinskih vizuelnih konstrukcija, u traganje za fragmentima odraza sopstvenog lika u geometrizovanim lavirintima, ili, pak, koristeći refleksiju, vraćaju upućeni pogled pošiljaocu/posmatraču. Neki od tih radova su mišljeni za tačno određeni izložbeni prostor², a u nekima je promišljanje prostora koncentrisano unutar njih samih, u granicama njihovog spoljašnjeg okvira, njihove voluminoznosti³.

* Akvatični modusi, 1995. ili *O mobilnosti elemenata (ne)predvidljivih celina*.

Ovo je zajednički naziv nekoliko situacija realizovanih u Likovnoj koloniji Ečka u maju prošle godine. Radi se o dvadeset elemenata—kvadara, istovetnih i malih dimenzija, po čijim je staklenim zidovima islikan "crtež" plavim tušem. Mobilni su, otvoreni za različite kombinacije i situacije, uzbudljivi u svojoj pedantnosti i nepredvidljivosti. Mogu se "oblikovati" (nizati) vodeći računa o prostoru ili ambijentu u koji se smeštaju, sami ili u kombinaciji sa drugim elementima ili materijalima, mogu biti nezavisni od "prilagođavanja" spoljašnjem okruženju, koncentrisani na sopstvenu voluminoznost, unutrašnjost i na primer, crtež spojeva. Mobilni karakter ovih modula upućuje na nestalnost, stalno iznova obećava nove oblike, nova agregatna stanja, baš kao i voda koja je izvorna referenca cele zamisli. Ovde je preciznost jednog strogog geometrijskog oblika rastakana prozirnošću stakla, fluidnošću svetla. Zavarani i zbunjeni pogled providnošću, bleskovima, odrazima klizi niz iverice istovremeno osećajući njihovo oštro postojanje i nestajanje. Forma je poštovana u svojoj statičnoj mobilnosti uprkos tome što je ranjiva, stalno promenljiva, nikada konačna.

* Diskontinuitet kontinuiteta—Kontinuitet diskontinuiteta, 1996 ili *O ambivalenciji*

Ova instalacija je rađena i promišljena za prostor Galerije Doma omladine Beograda i problematizuje fenomen prostora izvedenog iz površine slike/crteža kao jasnih dvodimenzionalnih medija. Galerija tim činom postaje inscenacija oprostorenog crteža. O plafon bile su okačene iste pravougaone folije velikih dimenzija na čijim su površinama sa obe strane bile slikane prave linije. One su izlomljeni fragmenti zamišljenih dijagonala koje spajaju naspramne krajeve galerije. Folije su bile raspoređene po tačno utvrđenoj shemi koja funkcioniše jednako po pravilima kontinuiteta kao i diskontinuiteta. Tako, pored ambivalentnog odnosa dvo- i trodimenzionalnog prostora, rad u sebi nosi još jednu dvosmislenost na koju i sam naziv rada ukazuje. Ovde je forma u svojoj postavci statična i čini se nenarušiva. Na mentalnom nivou, pokretljiva je, predlaže posetiocu igru, nameće svoja pravila ali dozvoljava i kreativnu subverziju, zavodljiva je. Diskontinuitetne pauze dozvoljavaju posetiocu ulazak u "crtež", kretanje u njemu, direktan telesni osećaj

prostora i menjanja odnosa unutar "crteža". One su (feminizovani) elemenat koji razbija konzistentnost i homogenost (muške) forme u elementarne tragove. Njihovo postojanje, čak i u pravilnom ritmu, kako je to ovde slučaj, ukazuje na prekid, razlomljenost, fraktalnost, prazninu, mesto mešanja, čak različitost, na nemogućnost da se doživi celina i oseti celo kao realno postojeći entitet. Osećaj celog premešta se u domen imaginacije, mentalnog napora da se u međuprostorima prepoznaju nastavak i tačke presecanja, završetka započetog slikanog crteža na folijama, i tako kreira jedna, dve... n celina u okvirima Celine koja se takođe samo naslućuje.

Ovo multiplikovanje i preklapanje različitih celina podseća na fukoovsku zamisao dijagrama. Kako Delez tumači, dijagram je nastajanje sila koje se javljaju u svim odnosima između dve tačke, tj. dijagram je "karta, ili tačnije, ređanje karata jednih preko drugih. A od jednog do drugog dijagrama izvuku se nove karte. Osim toga, nema dijagrama koji, pored tačaka koje povezuje, ne sadrži relativno slobodne i nevezane tačke, tačke kreativnosti, mutacije i otpora; možda bi od njih trebalo poći da bi se razumela celina. Polazeći od "bitaka" određene epohe i od stila tih bitaka, možemo da razumemo sled dijagrama, ili njihovo nadovezivanje ispod diskontinuiteta."⁴

* Pomeranje, I, II, i III, 1995—1996 ili *O fragmentarnosti odraza i bespomoćnosti jednog Narcisa*

Radi se o tri zidna objekta, malih dimenzija. Mogu se posmatrati i kao skulpture, s obzirom da definišu i zarobljavaju prostor određenom formom i imaju svoju masu koja se sastoji od punina i praznina. Pomeranja I i II (1995—1996) su plitkog cilindričnog oblika čiji je prednji plan od pleksiglasa, drugi je srebrna tanka folija, a treći ogledalo. Na foliji i pleksiglasu je intervenisano ali na različite načine. Na prvom Pomeranju otklonjeni su delovi folije i pleksiglasa tako da je trag intervencije "crtež" tj. horizontalne i vertikalne linije, a na Pomeranju II tragovi su šire površine, nepravilnih geometrijskih oblika. Ove intervencije likovno formulišu rad i čine da on funkcioniše dvojako: prema posmatraču i unutar sebe. U odnosu na posmatrača, one stvaraju prepreke u ogledanju (oba rada su postavljena u

nivou očiju), i tako ponavljaju temu ne-celog, fraktalnog, fragmentarnog, razlomljenog, dijagrama. Nemoguće je videti jasan odraz u celini iako prozirna opna pleksiglasa, neprozirna reflektujuća površina srebrne folije, kao i prorezi/šupljine u njima to obećavaju. Ali, samo obećavaju, jer ovi velovi, ma kako krhki i delikatni bili, sakrivaju i čuvaju intimu unutrašnjosti rada. S jedne strane, kapriciozna igra tri različite površine zavodi pogled, uvodi ga kroz proreze i providni prvi sloj prema reflektujućim površinama folije i ogledala. Refleksivnost prve zbunjuje jer ne dozvoljava nikakvo ogledanje, formiranje odraza, do nedefinisane senke, a ogledalo stvara zabludu zbog malih površina u kojima segmenti odraza proviruju kroz pukotine u foliji.

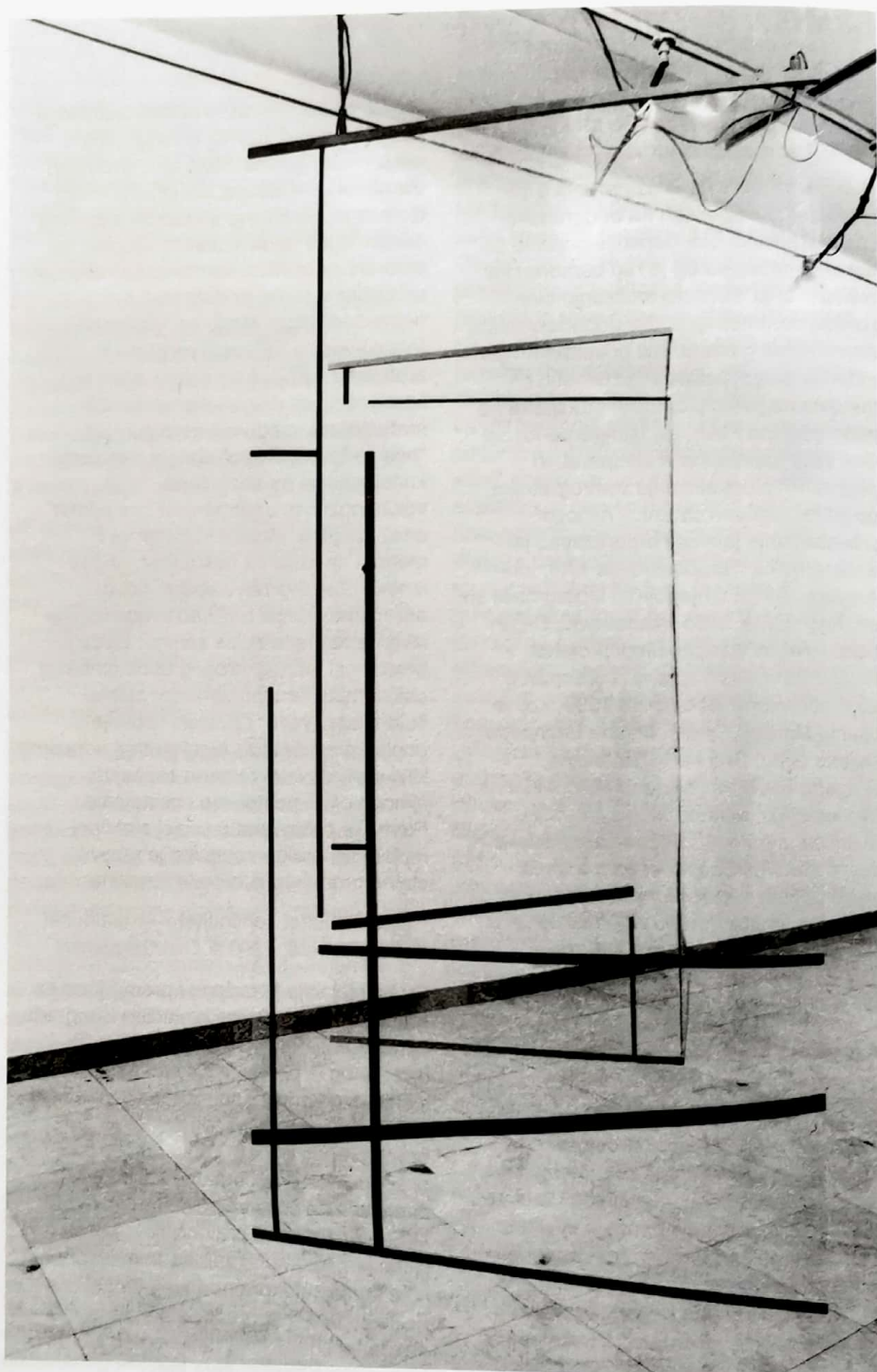
Pomeranje III (1996) je plitak kvadar koji ima dva "vela": gornji, pleksiglas sa "urezanim" crtežom i, donji, ogledalo sa islikanim crtežom tamnosivim akrilom. Delovi ova dva crteža (pozadine i prednjeg plana) negde se preklapaju, negde ne. Kao i prethodna dva rada, i ovaj je statičan u fizičkoj datosti a tek u lavirintu svojih dijagrama postaje promenljiv i (p)okretan.

* Objekti/skulpture *Bez naziva*; 1996, ili *Toplo-hladno*

U pitanju su dva oblika koja su kao dve polovine jednog punog elipsoida. Svaka ova elipsoidna kalota nastala je od presovanog kartona i preko njega nanesenog parafina. Na jednom radu Kuzmanovičeva je karton na nekim mestima bojila crnim akrilom, a potom nanosila beli parafin, dok na drugom nije intervenisala bojom. Pogled uranja u poluprozirnu dubinu parafina. Ovi radovi svoje unutrašnje kretanje ostvaruju transvestijom, presvlačenjem jednog materijala sasvim suprotnim karakteristikama. Parafin je topao i mek materijal, dosta osetljiv, uglavnom matiranih površina, a ovde je potenciran onaj njegov likovni kvalitet koji on ne nudi na prvi pogled. Zapravo, parafin može izgledati čvrst kao kamen, hladan poput ledenice, može imati sjajnu, staklastu površinu. Provokativnost ovih radova leži upravo u pružanju nespojivih i potirućih mogućnosti.

* Instalacija *Bez naziva*, 1996, ili *Magline različitih gustina i oblika*

Ovu instalaciju čine četiri iste pravougaone folije, okačene o plafon galerije, velikih dimenzija, postavljene jedna ispred druge na vrlo malom



Jedan pogled na izložbu *Diskontinuitet kontinuiteta*—*Kontinuitet diskontinuiteta*, Galerija Doma omladine Beograda, april 1996, foto: Vlada Popović

raštovanju. Na njihovim površinama intervenisano je na različite načine. Prednje tri, na kojima je površina različito tretirana korišćenjem frotaža, ogledaju se u poslednjoj čija je površina ujednačeno obojena crnim sprejom. Različite strukture izranjaju iz dubine ne dozvoljavajući oku da ih posmatra sloj po sloj, već da klizi, ponire u magline različitih gustina i oblika,

u zavisnosti od tačaka posmatranja tragova frotaža. Površine ovih tragova su razolikih pravougaonih geometrijskih oblika čija se preciznost naslućuje jer prodiranje svetla (prirodnog ili veštačkog) rastače i razjeda ivice. I ovaj rad je fiksiran za jedno mesto, ali mobilan u igri planova, njihovih prozirnih, manje prozirnih i neprozirnih pravougaonih geometrijskih

segmenata (koji kao da su složeni u pozitiv-negativ situaciju), kao i nejasnih odraza i odsjaja koji zamućuju oštrinu slike. Poput prethodnih radova i ovaj poseduje zavodljivost ekranske hladne aure.

Salomin ples sedam velova

Svi radovi Branke Kuzmanović mogu se posmatrati kao krajnji ishod procesa istraživanja forme/formi. U osnovi, radi se o sofisticovanim linearnim geometrijskim strukturama ili geometrizovanim površinama/masama, koje mogu biti zatvorene unutar definisanog polja (prostora) samog rada ili otvorene i usmerene ka sadejstvu sa spoljašnjim prostorom. Svaka forma je maskirana, prekrivena velom (ili velovima) koji je štite od toga da bude previše izložena pogledu (a time i vlasti, rekao bi Fuko). Veo je, kako M. Garber ukazuje, znak žene ili ženskog koji ima dugu istoriju u zapadnoj kulturi bez obzira da li je kontekst u kome se javlja religijska čednost (kaluđerica, mlada ili ortodoksna muslimanka) ili erotska igra (Salomin ples sedam velova). On se nosi kako bi mistifikovao, mučio, sakralizovao, zaštitio ili pozivao preko dozvoljenih granica, te pretpostavke o rodnoj funkciji vela sasvim odgovaraju kulturnim zatajivanjima kao i fetišizaciji.⁵ Prekidi, pauze, međuprostori, preklapanja elemenata oblika čine mesto susreta i mešanja, a kako "žene simbolički predstavljaju više nego muškarci prostornu mešavinu"⁶, onda možemo govoriti o još jednom feminizovanom aspektu rada. No, kako je unapred osmišljeno, predviđeno, pripremljeno njihovo postojanje, određenost u meri i broju, pravilnost u disperziji elemenata (segmenata) rada (podvučena geometrizovanim oblicima), njihov alter ego nosi mušku odeću. S druge strane, forma kao oznaka poretka i hijerarhije je nesumnjivo muškog roda. Istovremeno, svojom otvorenosti ka interakciji sa prostorom u kom je rad smešten i sa posmatračem, nužno se prikazuje kao nezavršena, pokretna, promenljiva. Sklona je lomljenju, razlaganju, razgrađivanju, sakrivanju i ovakvo nesistematsko, nepredvidljivo, mušičavo ponašanje simbolički može da se okvalifikuje kao žensko. Forma u svojoj neodređenoj određenosti (određenoj neodređenosti) uživa u neočekivanim mogućnostima interpretacije koje se dodiruju sa brojnim varijacijama fenomena presvlačenja, prerusavanja, transvestizma. Kada se razgrnu velovi, forma se otkriva kao dekonstrukcija binarnog sistema, tj.

transvestija. Unakrsno kombinovanje i prožimanje ženskog muškim principom i obrnuto, na nivou forme ali i rada je vrsta plesa "u kome lice koje pleše nije ni muškog ni ženskog roda, nego pre transvestit, jer suština samog plesa, njegov tabu prelaska preko granice, nije samo čulnost nego i polna neodredivost, i ne samo polna neodredivost, nego paradoks identifikacije roda. U tom smislu transvestizam je elemenat koji se umeće kao prostor mogućnosti strukturiranja i mešanja kultura"⁷. Ili, prevedeno u kontekst Brankinih radova, transvestizam je prostor (za percepciju) provokativnih mogućnosti mešanja i menjanja "rodova": karakteristika materijala, dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti, statičnosti i dinamičnosti, pasivnog i aktivnog principa, realnosti i iluzije, providnosti, podatnosti i neprovidnosti, zavođenja i odbijanja, geometrizovanih formi i njihovog dovodenja u pitanje (kao i same Forme) samih sobom.

Napomene:

¹ Videti kataloge izložbi *Ars Topiaria*, Galerija FLU, 1996 (B. Burić, pref.cat.) i "Beogradska scena sredinom devedesetih: aspekti jedne nove generacije", Zlatno oko, Novi Sad, 1996 (S. Vuković, pref.cat.);

² Na primer instalacije *Diskontinuitet kontinuiteta* — *Kontinuitet diskontinuiteta*, Galerija Doma omladine Beograda, april 1996; *Bez naziva*, izložba BIS, Paviljon Veljković, Beograd, maj 1996; i *Bez naziva*, 19. memorijal Nadežde Petrović, Čačak, oktobar 1996;

³ Na primer *Akvatični modusi* iz 1995, Likovna kolonija Ečka; *Pomeranje I i II*, Drugo bijenale mladih, Vršac, jul—avgust 1996. i *Pomeranje III*, Beogradska scena sredinom devedesetih... Zlatno oko, Novi Sad, septembar 1996;

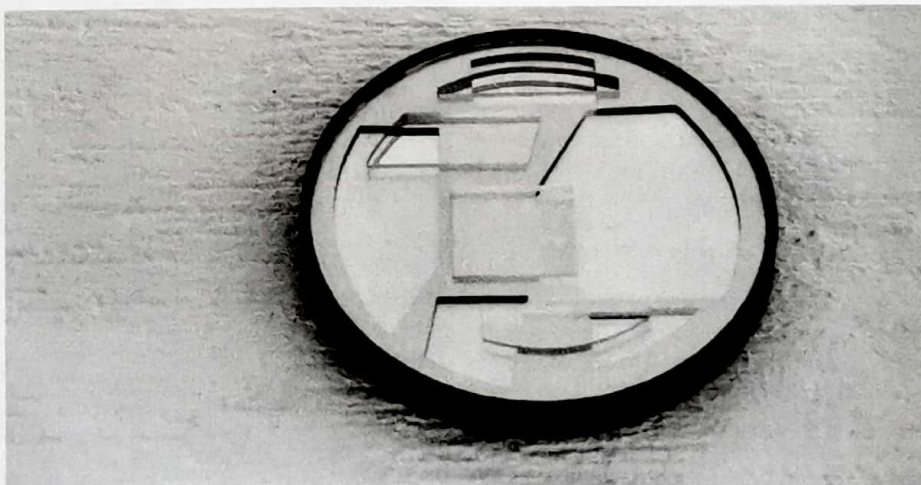
⁴ Delez, Z., Fuko, Sremski Karlovci 1989, str. 49, (prevod S. Stojanović);

⁵ Garber, M., *Šeik od Arabije: transvestizam, transseksualizam i erotika kulturnog prisvajanja*, Ženske studije 2/3, Beograd 1995, str. 165; (prevod B. Arsić);

⁶ Iveković, R., *Žene, nacionalizam i rat: "Vodite ljubav a ne rat"*, Ženske studije 2/3, Beograd 1995, str. 14;

⁷ Garber, M., ibid, str. 170;

* Svi podvučeni delovi u podnaslovima iza naziva radova su prve reakcije autora teksta na te radove.



Pomeranje I, 1995-96, pleksiglas, ogledalo, guma, folija