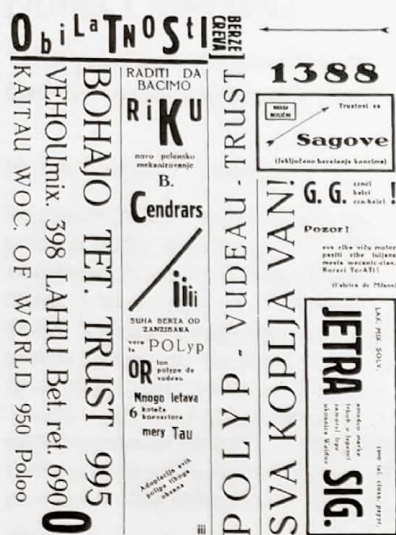
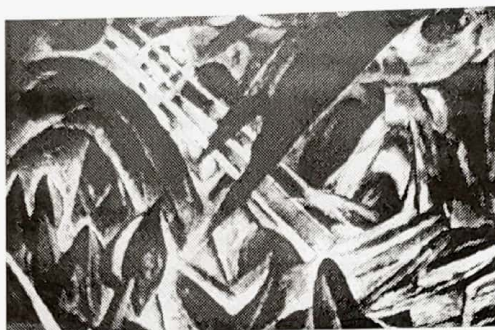




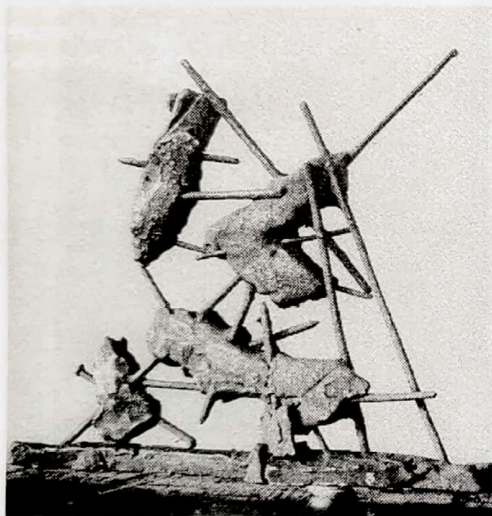
Dragan Aleksić, DADA TANK, časopis broj I, 1922.



Jovan Bjelić, Apstraktni predeo, 1920, ulje na platnu, 78x115,5 cm



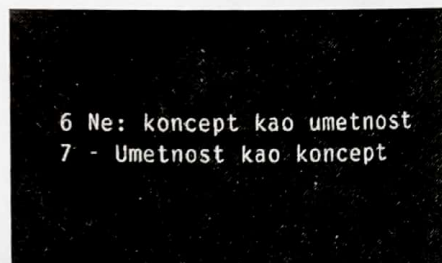
Mihajlo S. Petrov, Kompozicija 77, 1924, akvarel, 31x23,8 cm



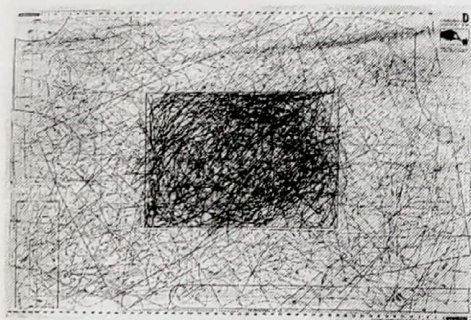
Olga Jevrić, Četiri elementa, 1957-58, prskano gvožđe, 30x34x28 cm



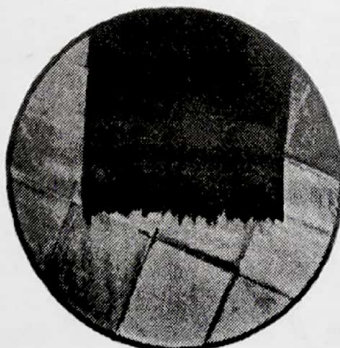
Vladan Radovanović, Pustolina II, 1961, pero, tuš



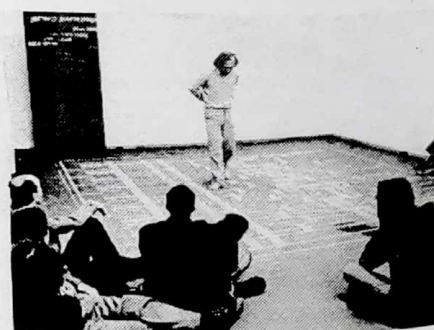
Mirko Radojčić, Tekst 2, 1971, sito



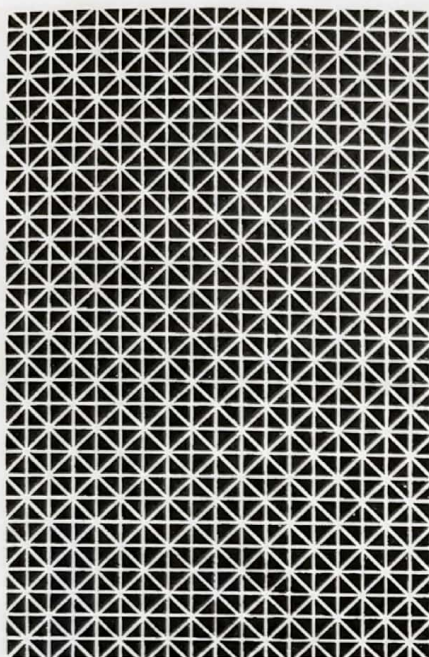
Balint Szombathy, Fudbalogram, 1970, papir



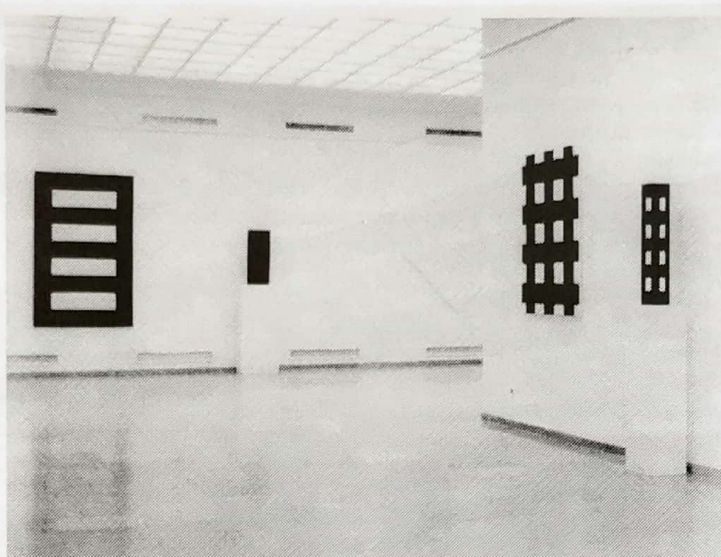
Gergelj Urkom, Jabuka, 1988, akril i metalna boja na novinskom papiru



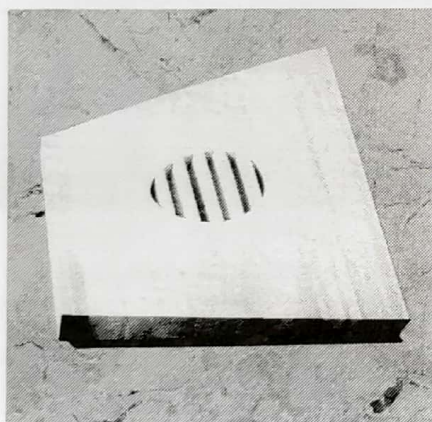
Slobodan Era Milivojević, Slika promena, 1981, performans



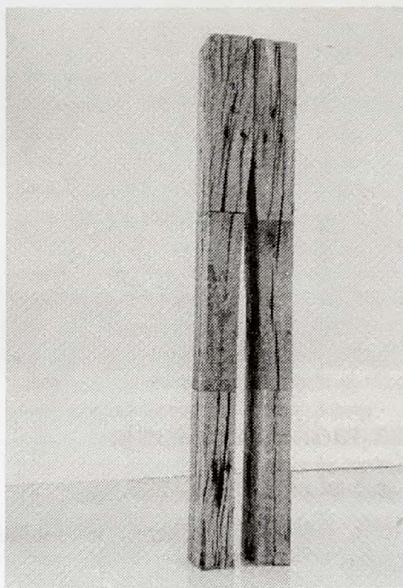
Grupa 143, (1975-80)



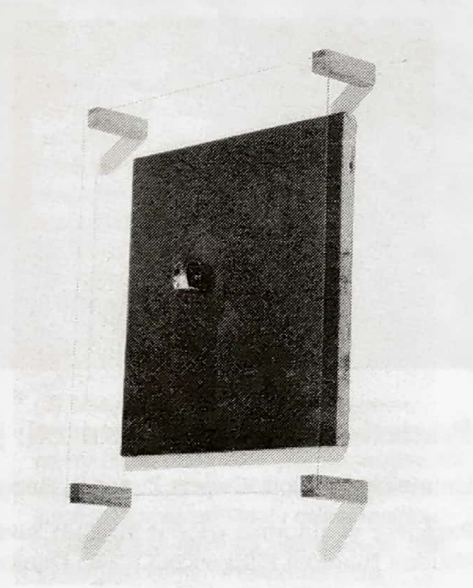
Verbumprogram, Izložba u salonu M.S.U., 1988, instalacija, slika



Srdan Apostolović, Dezinformator, 1993, drvo, 130x120x43 cm



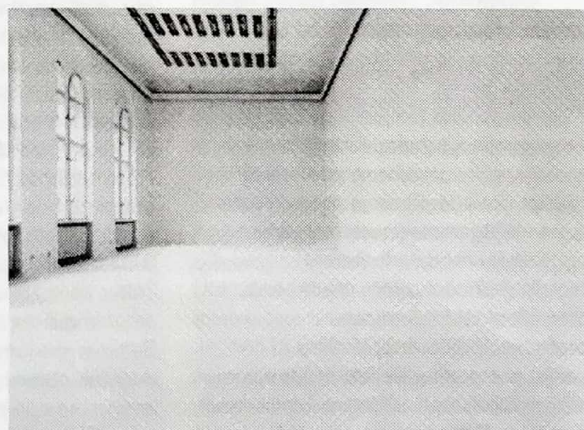
Dušan Petrović, Prolaz, 1988, drvo, 220x40x25 cm



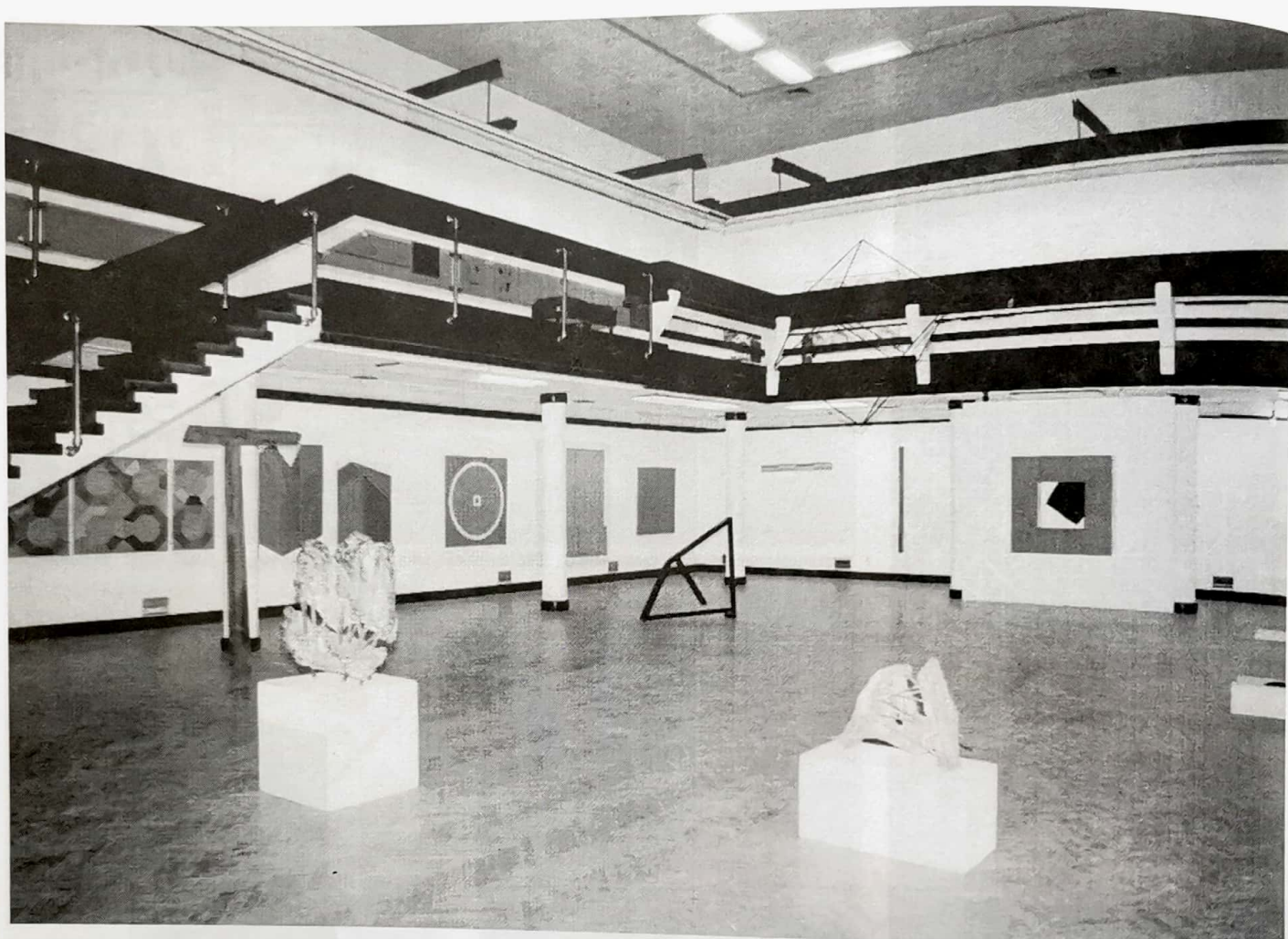
Zoran Naskovski, Double Trouble, 1995/96, 43x47 cm
uljana boja, imalin, čičkovo ulje na platnu (instalacija)



Marija Vauda, 32, 1994, beton, grafitna mast
112x78x106x5x5 cm



MODUS: „PAUZA“, 1996, ambijenti
Vesna Vesić



Primeri apstraktne umetnosti: jedna radikalna istorija

Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, avgust-septembar 1996.

Razgovor sa autorima izložbe Miškom Šuvakovićem, Ješom Denegrijem i umetnicima Aleksandrom Dimitrijevićem, Marijom Vauda i Nikolom Pilipovićem vodio Dragomir Ugren

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

Objasnite ideologiju izložbe.

Ideologija ove izložbe može da se opiše sledećim međusobno povezanim tezama:

(1) U savremenoj srpskoj kritici, istoriji umetnosti i teoriji umetnosti ima malo formulacija dovedenih do *javnog govora* (analogno Wittgensteinovom terminu *javnog jezika*) i modela koji daju problemski (konceptuelno, vrednosno, estetički, ideološki) usmerene interpretacije, i, zato, moj je cilj u poslednjih par godina bio da produkujem *asimetrije* vladajućem sistemu *jezika misli* (jezik misli po Wittgensteinu ili prečutnog znanja/uverenja po Tomasu Kuhnu i Michaelu Polanyiu) koji vlada u

strukturnom, ideološkom, semantičkom i aksiološkom smislu ovom umetničkom i kulturnom scenom. Skoro sve kritike koje su upućene ovoj izložbi *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* ili paralelnim projektima kao što su izbor kritike u *Projektu* br. 7 ili mojim knjigama *Postmoderna* i *Asimetrični drugi* nisu upućene onome što piše u knjigama ili uvodnim tekstovima ili onome što je izloženo na izložbi, već govore o onome o čemu se razgovara u beogradskim *salonima* ili na *žurkama*: fiktionalni objekt. Samo u jednom prikazu izložbe od desetak objavljenih navedena su sva imena umetnika koji se nalaze na izložbi, a beskrajno se raspravlja o onima kojih nema na izložbi. Zato sam za *javni jezik* umesto *prečutnog znanja*. Reći: ovo su

sjajni umetnici ili ovo su *loši umetnici* ili *ovo nisu uopšte umetnici* ili ovo su *marginalni umetnici* ne znači ništa ako se to ne potkrepi indeksiranjem, opisom, objašnjenjem i interpretacijom, odnosno, ako se ne pređe sa *lakog žargona* intrige (tako dragog beogradskom štimungu umerene moderne ili decentrirane društvenosti posle moderne) na *teorijski diskurs*. Zato je ova izložba postavljena, u lakanovskom smislu, kao *SIMPTOM*. Izgovaranjem *onoga što se prećutkuje* (što je potisnuto, cenzurisano, zaboravljeno, odloženo) ostvaruje se *funkcija reči*. Dubina čutanja se iznosi na površinu (ekran) jezika. Zatim, nameravao sam da pokažem da je moguće produkovati različite priče sa različitim *poentama* od podrazumevanih poenti i različitim

junacima do očekivanih junaka. Ali, ono što je bitno jeste da se jedno moguće opredeljenje, makar i trenutno, za određenu familiju pojava i produkcija u umetnosti izgovori i zapiše, da se *simptom* simbolički izruči sa svojim primarnim i sekundarnim efektima. A, pokazalo se da je *apstraktna umetnost* u pravom smislu traumatično mesto neizgovorenog znanja i kada je TO izgovoreno na jedan od mogućih načina u spisima Save Stepanova, Ješe Denegrija i mene, izazvalo je izliv besa i *verbalni linč* kao reakciju na pokazano i izgovoreno mesto traume. Jedini način da se spreči *teror prećutnog znanja* i *vladanja intrige* o tome šta umetnost sme ili ne sme biti i, zatim, da se *razori* hegemonija umerenog modernizma i umerenog postmodernizma jeste da se (glasno, izgovorljivo, teorijski izvodljivo) stavi pod sumnju kroz izložbu i teorijski diskurs sam PREĆUTNI (ali vladajući) standard *normalnosti* i *po sebi razumljivosti* istorije (istorizacije) umetnosti i aktuelnosti umetnosti. Ova izložba i paralelni projekti svesno ukazuju na *prazno mesto* ovdašnje istorije umetnosti. Od spisa (knjiga, izložbi) Miodraga B. Protića i profesora Lazara Trifunovića, realizovanih pre skoro dvadeset i više godina, nije bilo većih interpretativnih zahvata sve do početka 90-tih sa knjigama profesora Denegrija. Hoću da kažem: jedan veliki *istorijski interval* je stajao bez interpretacije ili tek, sa sekundarnim interpretacijama. I to jeste *izazov*.

(2) Izložba je koncipirana kao interpretacija jedne familije umetničkih i estetskih problema koji su do sada, najčešće, tumačeni u istorijskom i aktuelnom smislu kao *neimanentni* ili *marginalni* kulturi i umetnosti u Srbiji. Drugim rečima, pojam i funkcije apstraktna umetnosti su marginalizovane ili, čak, isključivane iz umetnosti i kulture u Srbiji. Na primer, pogledajte sudove—presude—konstatacije—interpretacije profesora Lazara Trifunovića: "Naša sredina, reći ću to bez kolebanja, nikada nije prihvatila apstraktno slikarstvo i do kraja, ono je sve ovo vreme živelo nekim apokrifnim životom, prokaženo, iako je bilo jasno da je u njemu rešena sudbina moderne umetnosti u našem prostoru." (1971) ili Davora Matičevića: "Prijeratna *progresivna* likovna zbivanja u Jugoslaviji moguće je sažeti u naglašeno pojednostavljenu shemu: Beograd — nadrealizam uz slavensku patetičnost i narativnost te orijentalni smisao za detalj i ornament; Ljubljana — ekspresionizam uz pojačanu emocionalnost, a uz to specifičnu svetlost

ali i doradenost; Zagreb — konstruktivizam uz sjevernjačku racionalnost sadrži i južnjačku težnju za intelektualnim sublimiranjem ljepote. Ta shema ostaje dugo prepoznatljivom. Dijelom je promijenjena u 60-tim i 70-tim godinama utjecajem internacionalne orijentacije, ali čak i tada beogradska *Medijala*, zagrebačke *Nove tendencije* i ljubljanski krug grafičara nose komponente slične povjesnim, dakako odgovarajuće ovom vremenu." (1981) i konačno, Đorđe Kadijević u prikazu izložbe *Primeri apstraktna umetnosti*. Jedna radikalna istorija zapisuje: "Ako je namera autora bila da načine kritičku retrospektivu naše apstraktna umetnosti, onda je njihov trud za svaku pohvalu. Rezultat takve kritičke retrospekcije pokazaće da je u nas ponajmanje primera čiste apstraktna, tj. aikoničke i nereferencijalne umetničke produkcije. Da li može biti drugačije ako je reč o produktima ekstremističkih težnji čije krajnje solucije sežu s onu stranu granica prostora obuhvaćenog pojmom umetnosti?" i "Nije li *Medijala* 50-tih godina signalizirala da se skalazjka istorijskog časovnika umetnosti kreće drugim smerom, ka središnjoj zoni izražajnog prostora integralne estetske svesti?" (1996). Radeći na mehanizmima razlikovanja istorijskog prepoznavanja i neprepoznavanja, želeo sam da pokažem kako se kroz sisteme razlike, graničnog, odloženog ili odsutnog smisla apstraktna umetnosti gradi jedna (ne i jedina) moguća *priča* o apstraktnoj umetnosti u ovoj kulturi. Ova izložba je doslovno izrekla i pružila izvesne činjenice koje se ne mogu zanemariti: oko sto pedeset dela i oko pedeset autora je obeležilo ovaj vek kroz jedan radikalni rez u unutar likovnom i, svakako, umetničko-ideološkom smislu. Izložba *Primeri apstraktna umetnosti*. Jedna radikalna istorija pokazuje i interpretira upravo ono što beogradske *saloni*, u svom prećutnom znanju i podrazumevanju šta umetnost jeste, identifikuju kao *prazno mesto* srpske umetnosti ili kao *nemoguću istoriju*. Ova izložba pokazuje da je ta *nemoguća istorija* jedna od dominantnih linija umetnosti XX veka i jedna od dominantnih linija ove sredine u umetničkom, teorijskom i estetskom smislu. Zatim, diskontinuiteti i njihove pozicije su ono što karakteriše *pravu prirodu* umetnosti u Srbiji, a u detaljnijim raspravama bi se pokazalo i internacionalne umetnosti XIX i XX veka. Ontološkom totalizujućem diskursu umerenog modernizma (koji fetišizira privid kontinuiteta između intimizma, socijalističkog estetizma,

umerenog modernizma i umerenog postmodernizma) suprotstavio sam pitanja, teze i izvesne argumente o *prisutnosti* i *odsutnosti* legitimnosti apstraktna umetnosti u njenom istorijskom ekscesnom i prevratničkom dejstvu i postistorijskim *interpretativnim produkcijama* (okretajima zavrtnja). Nije istorija samo glatka linija neprekidnog nizanja imena i potvrde naše sigurnosti u *veliku nikada izgovorenu istinu* ili zbirka neobavezujućih šarmantnih ili dosadnih priča ili intriga, već i specifikacija činjenica, pojava i praznina između činjenica, ideologija, estetika, umetničkih efekata i ljudskih sudbina. Umetnički eksces u svojoj individualnoj izdvojenosti i katastrofičkoj posebnosti je legitiman u istoj onoj meri kao i decenijski kontinuitet škole. Šale radi: *Parisku školu* su konstituisali ne samo oni bezimeni umetnici koji su reprodukovali njen manir, mek umereni stil estetizacije i ukusa (malo)građanstvine, već i svi oni izuzetni neuklopljeni umetnici koji su je svojim delom provocirali, ekscesno prevladavali i poništavali. Danas, za teoriju i istoriju su bitna ta imena, na primer, Mondrian čiji je atelje *izolovano ostrvo neoplasticizma* u moru štafelajnog slikarstva pariske škole, zatim, nadrealizam kruga umetnika oko Georgesa Batailla naspram fetišiziranog Bretonovog *matičnog pokreta*, zatim, Marcel Duchamp begunac iz Pariza, itd, itd.

(3) Naslov izložbe *Primeri apstraktna umetnosti*. Jedna radikalna istorija ukazuje na niz bitnih odrednica. *Primer*: krajem XX veka se ne radi sa velikim sintetičkim istorijama koje zahvataju celinu etničke, regionalne ili internacionalne scene, već sa fragmentarnim *interpretativnim svetovima* ili *interpretativnim istorijskim hipotetičkim linijama* koje nude *blisko čitanje* (close reading). *Apstraktna umetnost*: izložba nije usmerena samo na uski pojam *apstraktnog slikarstva*, već na široki opseg disperzija širenja *apstraktnih strategija* ili *apstraktnih procedura* ili *apstraktnih koncepata* u prostorima interdisciplinarnog, intermedijalnog, interslikovnog i intertekstualnog rada. Apstraktna umetnost jeste i apstraktno slikarstvo (Kandinski, ali i Paripović i Damijan i Kulić i Pilipović i Dimitrijević) i apstraktna skulptura (Vantongerloo i Olga Jevrić i Dušan Petrović i Srđan Apostolović i Rastislav Škulec) i apstraktna fotografija (Laszlo Moholy-Nagy ili Man Ray ili Vane Bor ili Maja Savić ili Vladan Radovanović) i apstraktni film (Marcel Duchamp, Hans Richter) i

apstraktni tekst (Kručonić, Micić, Aleksić, Petrov ili Kopić ili Radojičić) i apstraktno kodiranje ponašanja umetnika (Marcel Duchamp, Kurt Schwitters ili Rastko Petrović ili Dragan Aleksić ili Mid ili Miroslav Mandić ili Dragoljub Raša Todosijević ili Zoran Belić W. ili Dobrovoje Krgović). *Jedna*: to upravo znači jedna od više mogućih, ali i ta jedna jeste *legitimna* u onoj meri u kojoj je legitimna i dominantna vladajuća *prećutna* (podrazumevajuća) konstrukcija istorije i aktuelnosti. Kao što je Lacan *izgovorio* "Nema metajezika!", nema jednog dominantnog metajezika *gospodara*, već mnoštvo specifičnih i razlikujućih jezika o jeziku. *Radikalna*: termin *radikalno* je upotrebljen dvostruko: (i) označava formalni ikonistički (nereferencijalni) karakter dela, i (ii) označava primere umetničkog rada koji nisu samo produkcija dela (komada), već i konceptualno, ideološko i formalno preispitivanje umetničke discipline, sveta umetnosti i granica likovnih umetnosti ili same prakse u kojoj umetnik deluje. *Istorija*: pojam istorije je određen u smislu povesnosti rada, a ne prostog hronološkog zbiranja priča iz arhiva prošlog ili iz arhiva tradicionalnog. Videti, na primer, pojam istorije (istorijskog smisla) kod Argana i istorijske nužnosti kod Charlesa Harrisona, Mel Ramsdena i Michaela Baldvina.

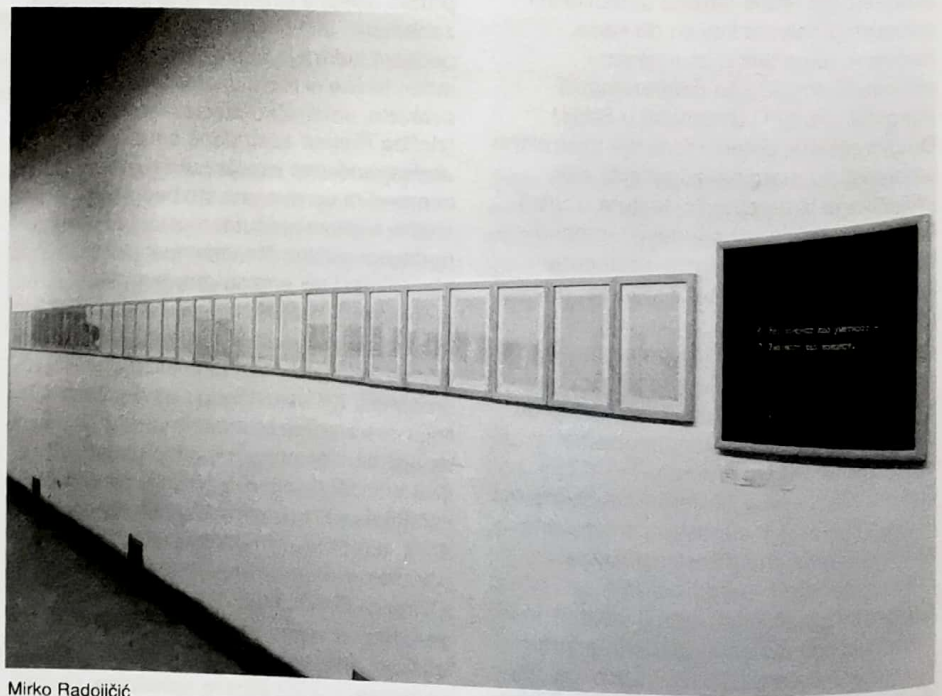
(4) Postistoričnost i istoricizam, istoričnost i aistoričnost, različiti su *nadražaji* i različiti *odzvivi* na nestabilne situacije postmodernog stanja koje traje i menja se s vremenom. Postoji osećaj te *nužnosti* i korišćenje njene snage (istovremeno i akumulacija i entropija). Upravo je izložba *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* nastala kao odziv na takvu interaktivnu situaciju (velika po brojnosti i visoka po kvalitetu produkcija apstraktnih dela u 90-tim u Srbiji), a ne iz potrebe da se polemiše sa novom figuracijom, eklektičnim postmodernizmom, umerenim modernizmom ili... Ono što je teško prihvatljivo za *prećutne normalnosti* lokalne kritike i establišmente muzejskih institucija ili fondacija jeste da takvih legitimnih izazova istorijske nužnosti u postmodernom doba postoji više. Ti *izazovi* se razlikuju od postmodernog stanja na početku ili sredinom 80-tih, oni se razlikuju i međusobno. Nesvodivost razlika (*differend*) u okviru jednog trenutka ove scene je dovoljni izazov da se ispituju, opisuju i interpretiraju jedna po jedna istorijska priča i interpretacija. Zato se

postmoderna i prepoznaje kao pluralna epoha.

Objasnite kontekst u kome je izložba nastala.

Izložba *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* je rezultat šireg teorijskog i istorijskog projekta koji sam započeo pre par godina preispitivanjem statusa moderne i postmoderne umetnosti u aktuelnoj tada jugoslovenskoj, a sada srpskoj, umetnosti i, njenim relacijama sa internacionalnim produkcijama i teorijom. Prvo, uokvirenje statusa teorije umetnosti ili *primenjene* performativne estetike (*aesthetics in practice*) kroz proučavanje i obradu analitičke estetike (jedan modernistički ekstrem), strukturalističkih i poststrukturalističkih teorija *prikazivanja*, *epistemologije umetnosti* i *interpretacije*. Tu su nastale knjige *Prolegomena za analitičku estetiku* (Četvrti talas, 1995), *Estetika apstraktnog slikarstva* (rukopis), *Postmoderna (73 pojma)* (Narodna knjiga, 1995) i *Rečnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950* (rukopis). Za časopis *Transkatalog* radim u više nastavaka pojmovnik Post-post-moderne i pokazujem kako se postmoderna u svojoj istorizaciji ukazuje kao *generator* razlika identiteta i po vremenskoj i po prostornoj osi, tu me je posebno zanimalo kompleks razlika i razlika eklektičnog postistorijskog postmodernizma i tehnološkog hiperestetskog postmodernizma. Takođe, za mene je kao polazište bila bitna i izložba *Scene jezika. Uloga teksta u*

likovnim umetnostima — Fragmentarne istorije 1929—1990 (ULUS, 1989) kojom sam istorizovao funkcije upotrebe *lingvističkog jezika* u likovnim umetnostima u jugoslovenskoj avangardi, neoavangardi i postavangardi. Rad na rukopisu knjige *Estetika apstraktnog slikarstva* bio je direktna priprema za izložbu *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija*. Formulirani su istorijski okviri modernističke apstraktne umetnosti (neoplasticizam, De Stijl, suprematizam, apstrakcija u jugoslovenskoj umetnosti 20-tih godina, posebno teorijsko-produktivne pozicije Micić-Klek) i osnovni pojmovi *filozofije slikarstva* (prikazivanje, izraz, konstrukcija, semiotika slikarstva, retorika slike i semiologija slikarstva) koja je razvijana u spisima Jean-Louis Schefera, Marcelin Pleyneta, Jean-Claude Lebensteina, Louisa Marina, Nelsona Goodmana, Richarda Wollheima, Charlesa Harrisona. Zatim, u knjizi *Asimetrični drugi. Eseji o umetnicima i konceptima* (Prometej, 1996) *terenski* sam locirao i indeksirao niz interpretativnih modela koji se odnose na rad jednog broja umetnika koji su zastupljeni na izložbi. Bivio sam se identitetom i razlikama *individualnih ideologija* umetnika i mogućih interpretativnih modela (usredsređenošću na detalje, na primer, pisao sam samo o jednom jedinom radu Vladana Radovanovića *Pričinjavanja* koji pionirski sredinom 50-tih anticipira međuprostor muzike kao umetnosti, performans, postnadrealizma i protokonceptualizma,



Mirko Radojičić

odnosno, zadržao sam se na detaljima tekstualne produkcije Neše Paripovića ili na strategijama prikazivanja Sonje Briski, itd). U pitanju je postupak identifikovanja, opisivanja i interpretiranja delovanja izuzetnih umetnika, o kojima u ovoj sredini nije pisano ili nije pisano dovoljno ili nije pisano na pravi način. Knjigom sam namerno ulazio u detalje da pokažem da se o umetnosti *može i mora pisati detaljno* (da se moraju identifikovati suptilne razlike ili podudarnosti, otkloni i postavke), da nije dovoljno da se u jednoj rečenici nabroje 2, 3 ili 5 imena umetnika i da to bude sve. To nije sve. Problemi se moraju postavljati i interpretirati.

Zatim, realizovao sam seriju *rasprava* (razgovora) "Hijatusi modernizma i postmodernizma" (Kulturni centar Beograd, mart—maj 1995). Raspravljani su odnosi modernizma i postmodernizma u teoriji (Ješa Denegri, Radoman Kordić), likovnim umetnostima (Ješa Denegri, Dragan Bulatović, Nikola Pilipović, Marija Vauda), teatru (Dubravka Knežević, Dijana Milošević, Jadranka Anđelić), književnosti (Dragan Velikić, Divna Vuksanović), muzici (Mirjana Veselinović-Hofman, Vladan Radovanović, Zorica Premate) i tehnomedijama (Biljana Tomić, Nikola Šuica, Novica Milić). Serija *rasprava* je omogućila da se teorijski problematizuju i prikažu odnosi modernizma i postmodernizma u različitim umetnostima i teoriji, odnosno, da se pokaže da je za *trenutak* prve polovine 90-tih odnos modernizma i postmodernizma uspostavljen kao nužni istorijski efekat. Taj odnos (preplet) nisam video, kao što pojedini komentatori iščitavaju, samo kao pravolinijsku smenu modernizma postmodernizmom i, zatim, postmodernizma *modernizmom posle postmodernizma*, već kao izmenjenu složenu situaciju postmoderne koja u svom pluralnom i entropijskom relativizovanju u određenom trenutku dozvoljava novo ili drugačije ili *asimetrično* ili kritičko ili dekonstruktivno problematizovanje, ispitivanje, aktiviranje, razvijanje, interpretaciju i ponudu modernističkih tematizacija. Bitno je uočiti da se odrednica *modernizam posle postmodernizma* ni u jednom koraku nije interpretirala kao efekat pravolinijske smene umetničkih formacija (trendova), već naprotiv, kao asimetrični pogled na istorijski modernizam iz postmodernih pluralnih svetova (preplet, a ne niz), ali i kao imanentna (auto)kritika eklektičnog postmodernizma, ali i kao preplet efekata modernizma i postmodernizma, ali i kao

otvaranje postsocijalističke traume cenzurisanih i potisnutih istorija modernosti (potisnute apstrakcije), itd. Umetnost posle moderne uspostavlja moć interpretacije i tu moć razvija i kroz interpretacije i korigovanja ili retorička pojačanja modernizma. Postmoderna je na prelazu 70-tih u 80-ete godine imala jak *antimodernistički impuls* (proboj modernističke hegemonije), ali sredinom 80-tih smo već bili u području hegemonije eklektičnog postistorijskog postmodernizma koji je izazivao i provocirao novu ili drugačiju poziciju, itd.

Zatim, dolaze tri tematska bloka u časopisu *Projeka(r)t* koja razmatraju odnose moderne i postmoderne u anglosaksonskoj teoriji umetnosti kasnih 80-tih i ranih 90-tih, u slovenačkoj kritici i istoriji umetnosti 90-tih i u srpskoj kritici od kasnih 50-tih do danas. Ovi izbori pružaju uvid u kompleksne, produktivne i, pre svega, korisne mehanizme (označiteljske topologije) koji pokazuju suštinsku (orijentacionu) tezu izložbe: *umetnost nije samo ono što se pokazuje pred okom, već i znanje šta umetnost jeste, znanje istorije umetnosti, znanje uslova kulture i ideologije*, itd. (parafrazirana teza Arthura Danto iz njegovog članka "The Artworld", 1964). Polazim od gledišta po kome se odnos umetnosti i teorije interpretira kao konstitutivan. To znači da umetnost ne dolazi pre teorije ili da teorija prethodi umetnosti, već da iz njihovog umetničkog, estetskog, ideološkog i egzistencijalnog suočenja (interakcije) nastaje *moгуći* svet umetnosti. Drugim rečima, usredsređenjem na teoriju i kritiku umetnosti izdvojen je onaj *fini diskursivni sloj* koji učestvuje u građenju sveta umetnosti i koji pokazuje kako se izgled umetničkog dela preobražava u značenja, smisao i vrednosti, odnosno, kako se interpretativni krugovi teorije prekidaju pojavljivanjem slike, skulpture, ambijenta, instalacije, performansa ili koncepta. Savremena anglosaksonska kritika (Harrison, Wood, Krauss, Kuspit, Morgan, Owens) ukazuje na to da se odnos modernizma i postmodernizma mora posmatrati u *interpretativnoj sprezi* (postmodernog gledišta) i u *dijalektičkoj napetosti* (modernističko gledište): a to jeste *hijatus*. Iz čitanja priloženih tekstova kritičara i teoretičara umetnosti i psihoanalitičke literature (Lacan, Feldmanova) izdvojen je model *prepleta* i model *okretaja* zavrtnja. Zatim, izbor slovenačke istorije, kritike i teorije umetnosti je izveden sa trostrukom namerom: (a) da se ukaže na aktuelnu

situaciju u slovenačkoj teoriji, koja je u bivšoj Jugoslaviji imala ekskluzivan i predvodnički status još od vremena kada je Taras Kermauner uspostavio pojam *reizma* na granici poznog Heideggera i ranog Barthesa i kada je Braco Rotar uveo prve problematizacije semiologije slikarstva po uzoru na Schefera i Marina, i (b) da se ukaže na to da se *kritika, teorija i istorija umetnosti* mogu i moraju pisati na kompleksan interpretativan način koji se služi aktuelnim teorijskim produkcijama i njihovim interakcijama sa istorijskom ili savremenom umetničkom praksom, i (c) da se izdvoje izvesni tematski važni problemi kao što su problem sublimnog, problem odnosa moderna—postmoderna, problem prikazivanja, problem teorijskog pisma slikara (autopoetičke nadgradnje *baze umetnosti* u spisima slikara), reaktuelizacije i reinterpretacije istorijskih formacija. Zatim, selektivni izbor tekstova moderne i postmoderne kritike u Srbiji od kasnih 50-tih godina je vođen namerom da se *pokrenu* tematizacije kritike, da se započne analiza, interpretacija i rasprava do sada uobičajeno prećutno prihvaćenog *normalnog* statusa kritike kao *prirodne i po sebi razumljive delatnosti bliske umetnosti, ali u suštini izvan produktivnog dejstva umetnosti*. Tipična lokalna neobaveznost govora (retko kada i diskursa) kritike se pojavljuje kao opsenarska igra skrivanja realne moći i uticaja koji ona ima na samu umetnost. Kako časopisni prostor nije dozvoljavao iscrpan izbor sa svim karakterističnim slučajevima (to će biti stvar, verovatno neke buduće knjige o teoriji kritike), odlučio sam se za jednu *ekstremnu varijantu* koja nije imala za cilj da locira postojeće slučajeve, već da tipološki prati korespondencije kritičkih produkata u *srpskoj kritici* i internacionalne kritike posmatranog perioda, odnosno, da se lociraju *kritičke prakse* koje uspostavljaju specifičan i izdiferenciran tip govora o umetnosti. Nameravao sam da suprotstavim *jednu moguću istoriju* (drugu istoriju, radikalnu istoriju, asimetrični pogled) prećutno dominantnoj liniji kritike koja u svom predznaku nosi ideju *nacionalne kritike* ili *nacionalne istorije umetnosti*, odnosno, kritike koja uspostavlja hegemoni kontinuitet između intimizma međuratne umetnosti, socijalističkog estetizma 50-tih godina, umerenog modernizma 60-tih i 70-tih godina i *umerenog postmodernizma* 80-tih i 90-tih godina. Taj kontinuitet se uspostavlja kao ideološka i kao estetička i kao estetska i kao umetnička naddeterminacija (fantazam doveden do naddeterminacije kulture i produkcije

umetnosti). Da bi se odredila *druga* ili *radikalna linija* kritike bilo je nužno općiti pojam modernizma kao paradigmatškog okvira. Izdvojena su tri imena: Pavle Stefanović sa raskošnim sublimnim humanističkim diskursom, Miodrag B. Protić koji je u okvirima realsocijalističkog društva praktično i teorijski definisao kontekst i dosege ideologije *modernizma* i Oto Bihalji Merin koji je izneo paradoks radikalnog modernizma u socijalističkom sistemu kroz otklon od socijalističkog realizma ka radikalnom modernizmu (neoavangarda). Oto Bihalji Merin je tu fascinantni primer (*point de caption*), on je istovremeno i autor koji svojim radikalnim i ekstremnim diskontinuitetima razara očekivanu harmoničnu istoriju umerenog modernizma i autor koji potvrđuje legitimnost korespondencije avangarde i neoavangarde u ovom kulturnom prostoru. Kroz ta tri paradigmatška primera je preuzet model *kosmopolitizma*, zato je rad Lazara Trifunovića izostavljen. Njegov kritički i teorijski diskurs sam shvatio kao obrt od internacionalnog diskursa ka nacionalnom miljeu (prevođenje i integracija *velikih tema* u lokalni diskurs). I sasvim doslovno ili naivno: ako bi se prihvatilo da je kritička produkcija Lazara Trifunovića jedini izvor moderne i postmoderne srpske kritike, tada bi ona izgledala mnogo siromašnija (svedenija na jedan smer transfera—kontrtransfera umetnost—kultura, svet—lokalno) nego što realno jeste. Primeri, koji slede u izboru se služe pojmom kritike kao *otvorenog koncepta*, tako da se uvode diskursi proznog pisca i neoavangardnog urednika (Bora Ćosić), umetnika (Bogdanka Poznanović, Mirko Radojčić, Vladimir Kopicl, Balint Szombathy) i kritičara/istoričara umetnosti (Biljana Tomić, Ješa Denegri, Jasna Tijardović, Nikola Vizner, Ljubomir Gligorićević, Bojana Pejić, Lidija Merenik, Sava Stepanov, Danijela Purešević, Branislava Anđelković i Branislav Dimitrijević).

Zatim sledi realizacija serije izložbi *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma* održana u Centru za vizuelnu kulturu "Zlatno oko" (decembar 1995 — april 1996) sa instalacijama Dragomira Ugrena, Aleksandra Dimitrijevića, Mirjane Đorđević, Ivana Ilića, Marije Vaude, Nikole Pilipovića i Neše Paripovića. Sa nešto izmenjenim radovima ova serija je postavljena kao grupna izložba u *Centru za kulturnu dekontaminaciju "Paviljon Veljković"* (juli 1996). Serijom izložbi nisam

želeo da se prikažu svi procesi na razduženoj *srpskoj* sceni 90-tih, niti da se iskažu svi karakteristični primeri. Neki veoma bitni, a meni zanimljivi primeri, kao što je nova skulptura, neokonceptualna umetnost (neekspresionističke tematizacije odnosa medijska kultura — poststrukturalizam) i nova alternativa su izostavljeni. Takođe su izostavljeni primeri neokonzervativne i nacionalrealističke umetnosti, primeri koji nastaju i kulminiraju upravo u 90-tim. Nameravao sam da se skoncentrišem na izvesna karakteristična dela koja nedvosmisleno i umetnički i intelektualno problematizuju odnos modernizma i postmodernizma. Ovde se ne radi o produžavanju modernizma ili obnovi modernizma, već o suočavanju paradigmatških i formalnih aspekata modernizma i postmodernizma u jednoj asimetričnoj i provokativnoj situaciji. Drugim rečima, nameravao sam da razradim asimetrične poglede na modernizam koji se izvodi iz postmoderne (postsocijalističke) kulture. Mada je u pitanju veoma uzak niz problema (monohromija, tehnoumetnost, antiforma /imanentna kritika forme/ i dekonstrukcija) u pitanju su veoma različite umetničke produkcije i sudbine. Zatim, u pitanju su produkciono različite ideologije (tehnološka proizvodnja, autonomija slikarstva, manuelni gest, upotreba vanlikovnih fenomena, spiritualnost, materijalizam, dekonstrukcija, konstrukcija), ali i različiti sinhroni pristupi tretiranju (provociranju) modernizma. Na izložbi u *Paviljonu Veljković* desili su se i zanimljivi slučajevi koji nisu bili uključeni u osnovnu intenciju. Prvo, koncept monohromnog slikarstva je u oba autorska primera (Ugren, Dimitrijević) postavljen dvostruko i kao problem autonomne monohromije (što je eksplicitna modernistička teza, ali teza koja nije data kao citat, već kao korigovanje i razvijanje i retoričko pojačavanje modernističkih pretpostavki) i kao problem *prostornog pikturalnog teksta* (što eksplicira aspekte postmodernog relativiziranja konzistentnog umetničkog komada i definisanja instalacije kao *pikturalnog prostornog teksta*). Monohromija postaje *trag* pikturalno-tekstualnog oblikovanja prostora. Drugo, koncept tehnoumetnosti Ivana Ilića i Mirjane Đorđević u "Zlatnom oku" realizuje se na nivou njihovih prethodnih radova (serijalnost, binarni odnos, perfekcionizam, materijal kao izvor simboličkog smisla, izvesne predsimboličke anticipacije), dok u *Paviljonu Veljković* uvodi razlikujući element, a to je funkcija *ready madea* (Ilić)

ili *težno-arheološkog citata* (Đorđević) i postignuće efekta *težno-izgleda* (technolook, mimezis dizajna, mimezis traga), a ne tehno-strukture (koncept, simbol, scena). Treće. Pozicije realizacija Marije Vaude i Nikole Pilipovića su locirane u domenu imanentne kritike forme ili post-anti-forme. To znači da su materijalni aspekti dela postavljeni kao *sama* materija u prostoru, boja ili neboja u prostoru, gest u prostoru, odnos prema telu, prema objektu, prema materiji i prema prostoru. Percepcija je telesna ("telesnost pogleda" kod Merleau-Pontya). Instalacija Nikole Pilipovića me je naučila jednoj važnoj činjenici umetnosti: gest umetnika i napor da se prevaziđe sopstveni učinak daje izuzetan rezultat. Njegova *gotovo identična* postavka u "Zlatnom oku" i Paviljonu Veljković nije uporediva. U "Zlatnom oku" je iniciran problem i mogući koncept (tema, intencija, funkcija, struktura) dela, ali u Paviljonu Veljković, novom brutalnom prostoru koji odgovara njegovoj energiji, temperamentu i moći teatralizacije, prostorno-svetlosni-materijalni-gestualni efekat je postignut i dobijen je snažni sublimni komad posredstvom koga se dramatično suočavaju telo, prostor, svetlost. To je izuzetna instalacija! Još jedna stvar, interpretativno razrađujući problem *post-antiforme* pošao sam od interpretacije postminimalističkih dela i koncepta anti-form produkcije Roberta Morrisa. Raspravljajući otvoreni i promenljivi (transfigurativni) odnos telo-delo-materija-energija-optika-prostor naišao sam na tekstove o izložbi *L'informe: mode d'emploi* održane u pariskom Boburu (1996). Rosalind Krauss i Yves Alain-Boisa su pojam antiforme izveli, takođe, polazeći od Morrisa, i što je još važnije iz interpretacija teorije *besformnog (informe)* Georges Batailla. U tom smislu podna postavka Marije Vaude u traganju za onim što prethodi formi (modernistički aspekt jakog ekspresivnog aikoničkog gesta) ili onome što ostaje iza forme (postmodernistička intencija, postavljanje dela kao traga jedne velike istorijske semiotike) locira (indeksno nagoveštava) odloženo pojavljivanje forme, a to znači ideje besformnog. Četvrto. Dekonstruktivni rad Neše Paripovića se ukazao u fascinantnom purističkom gestu. Postavka Neše Paripovića u "Zlatnom oku" je bila izuzetni doživljaj, sa snažnim racionalnim i kontrolisanim gestom umetnika koji postavlja *remek-delo* i tada TO jeste TO! Njegov rad u "Zlatnom oku" je njegova prva samostalna izložba posle petnaest godina. Desilo se pražnjenje akumulirane

energije, pražnjenje koje je krug sa tangentom upisalo u najznačajnija dela srpske umetnosti. Da, i jedan problem! Upotreba termina *dekonstrukcija* u vezi sa njegovim radom je izazvala izvesne zabune! Reč je o višeznačnosti jedne familije procedura, strategija, postupaka i reakcija. Vidite, Jacques Derrida koji je izveo ili uveo pojam dekonstrukcije nije taj pojam identifikovao sa pojmom postmoderne. Čak ako se prate evolucije dekonstrukcije u *teorijskom prostoru* zapadne kulture ona može da se prati kroz levičarsku (i maoističku) poznomodernističku fazu Tel Quela kasnih 60-tih, kroz integraciju u relativno konzervativna učenja *jelske škole* na *lešu* takozvane nove kritike (Paula De Mana), kroz radikalnu levičarsku teoriju filma, fotografije i masovne kulture 70-tih godina (Victor Burgin i semio umetnost, teorija filma časopisa *Screen*), kroz neokonzervativizam evropskog citatnog i eklektičnog neoekspressionizma i transavangarde (Achile Bonito Oliva iz kasnih 70-tih i ranih 80-tih) gde se u *ideološkom smislu* dekonstrukcija uvodi kao *stilski obrazac* raslojavanja (arheologije) granica metafizike evropskog modernizma (najbolji primer dekonstrukcije u eklektičnom slikarstvu, koji sam imao prilike da vidim, jeste slika Franceska Clementea *Dva slikara* /1980/, ona pokazuje kako se u okviru jednog dela citatno i kolažno miksuju /montiraju/ karakteristične slikarske kulture i izrazi /ekrani/ njihovih metafizika), u arhitekturi se dekonstrukcija čak i stilski imenuje za rad dve ili tri sasvim različite (suprotstavljene) generacije postmodernih arhitekata, da bi se opet u novoj britanskoj skulpturi *dekonstrukcija* (Deacon, Woodrow, Craig) pojavila kao paradoksalni kolažno-montažni spoj modernističkog formalističkog plastičkog rada (obrada skulpturalnog komada, njegove forme) u tradiciji Anthony Caroa i citata narativnih ili simboličkih umetaka (interpolacija fragmentarnih pikturalnih, vizuelnih, ornamentalnih, ready made, simboličkih ili narativnih detalja kao u skulpturi *Lock* Richarda Deacona), itd. itd. Dekonstrukcija je u eklektičnom postmodernizmu dobila jednu tipičnu i možda paradigmatiku upotrebu, ali to ne znači da se kao procedura ne pojavljuje i u drugim formacijama (od poznog modernizma do post-postmodernizma). U teoriji postaje operativni ogledalni model kojim se prikazuju nekoherentnosti i metafizičke naprsline od predmodernosti preko prosvetčenosti do aktuelnosti. Dekonstrukcija danas jeste jedan

primenljivi, pogodni i elastični *mehanizam* (*mašina želje* koja i fetišizira i defetishizira teoriju i umetnost), odnosno, *mehanizam* kojim umetnik *uživa smisao umetnosti* i uživanje dovodi do diskurzivne rasprave ili slikovne eksplikacije ili ideološkog traga. U više tekstova o Neši Paripoviću (tekst za monografiju *Neša Paripović Autoportreti. Eseji o Neši Paripoviću*, Prometej, 1996) njegov opus od 1969. do danas sam prikazao modelom promenljivih (premeštajućih) dekonstruktivnih strategija. Drugim rečima, njegov rad u 70-tim godinama sam video kao dekonstrukciju statusa i identiteta slikara-stvaraoca posrednim *vizuelnim drugostepenim—govorom* fotografije, grafike, filma i videa. Njegov rad tokom kasnih 80-tih na velikim zidnim slikama koje su izlagane posredstvom fotografije, interpretirao sam kao dekonstrukciju direktne ekspresije moćima prikazivanja (*mimezis mimezisa*) fotografskog medija. Nove radove sa zidnim instalacijama (kvadrat, krug sa tangentom) video sam kao dekonstrukcije *modernističke* (modernizam posle postmodernizma) autonomije pikturalne i plastičke postavke. U modernističku *autonomnu postavku* je unet poremećaj ili *retorički simptom* (potencijalni, odsutni, odloženi zvuk) koji fizički, fenomenološki i konceptualno kao *simptom* dekonstruiše i raslojava autonomiju modernizma (slike kao plohe, slike kao medijskog horizonta, pikturalnog kao ontološke nužnosti, kompozicionog kao utočišta strukture, zida kao izvora umetničkog dela). U 70-tim Paripović je postavljao svoje telo (pogled) izvan umetnosti da bi se konceptualno i diskurzivno usmerio ka njoj i da bi je posmatrao (asimetrični drugi u odnosu na umetnost i umetnika). U 80-tim on je fokusirao pogled Drugog, pogledom *mašine* (fotoaparata) zamrzao je i prikazao je pogled Drugog (objekt naspram objekta: zidna slika naspram fotografske slike). U 90-tim telo je asimetrično delu, ali odsutnost tela iz dela je nadomeštena pozivom dela da telo deluje (da proizvede zvuk, da bude performativno).

Ako uporedimo izložbe *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, *Primeri apstraktne umetnosti* i *Retoričke figure devedesetih* (Dom omladine, novembar 1996) možemo konstatovati da su u pitanju tri povezana projekta:

(a) Izložba (serija izložbi) *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma* je tako postavljena da

svako pojedinačno delo odslikava kao u više ogledala koncepciju, pojavnost i efekte mogućeg istorijskog ili aktuelnog TRENDa (stila, mode, sveta umetnosti). Ova izložba ne pokreće *novi trend* (tendenciju, pokret, stil, pravilo produkcije), već pokazuje kako se u post-postmodernoj može interpretativno raditi sa indeksom *materijom* trenda, pokreta ili stila. *Interpretativno* vidim i kao svojstvo umetničkog činjenja i kao efekte teorijskog rada. Delo jeste vizuelni-prostorni-tekst koji pokazuje kako se jedan SVET UMETNOSTI realizuje u konkretnom delu. Radilo se o sedam mogućih *varijantnih svetova umetnosti*.

(b) Izložba *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* je tako koncipirana da radi sa istorijom umetnosti (istorijom apstraktne umetnosti u Srbiji). Eksplikacija trostrukog odnosa (trostrukog zapleta, analogno Lacanovim prošivenim bodovima /point de caption/) istorije, umetnosti i teorije. Pokazuje se odnos *prve prećutne ali vladajuće istorije umetnosti* i druge sada izgovorene istorije apstrakcije. Istorija pruža materijal za istraživanje i prikazivanje.

(c) Izložba *Retoričke figure devedesetih: figurabilno, transparentno, optičko, fikcionalno i besformno* ide ka detalju i specifičnom diferenciranom fenomenu koji delo eksplicira. Pokazuje se nivo ulančavanja produkcione i receptivne nužnosti. Odnos telesne brzine i nepokretnosti, fikcionalne i medijske brzine naspram materijalne TU prisutne i nepokretnosti. Pokazuje se odnos tela koje svojim postojanjem indeksira umetničko delo i odnos tela koje ulazi u perceptivni performans i time dovršava delo za svakog pojedinačnog posmatrača čineći mogućim čitanje, koncept, refleksiju.

Izložbe *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i post-modernizma* i *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* su tumačene u nizu kritika kao polemičke izložbe i uveden je binarni par suprotstavljenosti *postmoderna - modernizam posle postmodernizma*. To je pogrešno. Taj odnos nije binaran, već je višeznačan, što znači da na sceni ima više od dve prepoznatljive interpretativne koncepcije. To tvrdim zato što se u poslednjih godinu ili dve dana realizovalo više izložbi ili ciklusa izložbi koje su tematizovale aktuelnu umetnost 90-tih, a međusobno su veoma različite (zasnovane na nesvodivim razlikama), a opet legitimne jer istorizuju aktuelnost sa stanovišta drugačijih *ideoloških*

propozicija. Ovde se neću zadržavati na kompleksnim revijalnim izložbama koje takođe dotiču ovu problematiku kao što su prvi i drugi vršački *Jugoslovenski likovni bienale mladih* (1994, 1996) i *Memorijal Nadežde Petrović* (1996), već na autorskim problemskim izložbama, pošto su one eksplicitnije u svojim formulacijama. Ove izložbe ne nastaju u harmoničnom odnosu dopune, ali ne i kao binarne pozicije dve suprotstavljene strane, već upravo kroz nesvodive razlike intencija, interesa i vrednosti *pluralne* (višeznačne) *scene*. Veoma grubo govoreći!

Scene pogleda (autori: Dejan Sretenović, Branislav Dimitrijević, mesto održavanja: Bioskop Rex i Centar za kulturnu dekontaminaciju Paviljon Veljković) fiksiraju pojave i raskole *neekspresionizma* (Celantov termin iz 1983) u širokom dijapazonu od neokonceptualizma (simulacija, medijska fikcionalizacija, *objekt u središtu sveta*) preko političke dekonstrukcije realnosti do *modernističkih refleksija*. Ideološka poenta izložbe se može prepoznati u nameri građenja interakcije visoke umetnosti (kulture) i popularne (masovne) ili medijske umetnosti (kulture). Formulacijski okvir je realizovan kroz odnos efekata tradicije kritičke konceptualne umetnosti i tradicije fetišizacije masovne kulture pop arta. U kulturološkom smislu ova izložba prikazuje i *anticipira* vrednosti novog intelektualnog i tehno-menadžerskog sloja u postsocijalizmu. Konceptija izložbe i odnos izloženih dela i neinterpretativnih tekstova u katalogu izložbe su *anticipirani* i *projektovani* tekstualnom produkcijom autora okupljenih oko časopisa *New Moment*.

Soba s mapama (autori: Branislava Anđelković i Branislav Dimitrijević, mesto održavanja: Galerija Doma omladine) nastaje kao neočekivani *povratak kontinuitetu* beogradske fetišizacije objekta od Mediale (Šejkini objekti) preko *Drangulirijuma* (kao prve i poslednje izložbe na kojoj su se pojavili zajedno autori beogradskog umerenog modernizma, neoavangarde i nastajuće konceptualističke postavangarde okupljeni oko ideje i funkcije *ready madea*) do fikcionalne objektnosti (ni-slike-ni-skulpture) eklektičnog postmodernizma ranih 80-tih. Ono što je na *Scenama pogleda* bilo naznačeno kao arbitrarni presek pluralne scene, na izložbi *Soba sa mapama* je postalo znak tendencije (prepoznatljive formule za realizaciju

prihvatljivog rada) i uspostavljeni kontinuum sa jednom od lokalnih tradicija.

Izložba *Na iskustvima memorije* (autori: Irina Subotić, Gordana Stanišić, mesto održavanja: Narodni muzej) ukazuje na alegorijski kontinuitet između umetnosti 80-tih (eklektični postistorijski fiktionalni postmodernizam) i umetnosti 90-tih (povratak modernizmu, funkcija *ready madea*, citat—kolaž, istorijski rimejk, simulacija). U pitanju su modusi prikazivanja prikazanog (mim�isa mīm�isa) i *izražavanja* vrednosti visoke estetski naddeterminisane umetnosti u njenoj istorijskoj protežnosti. U kulturološkom smislu ova izložba izražava estetske vrednosti i kontinuitet *beogradske likovne škole*, zamisao *kontinuiteta* (tradicija, a ne istorija) transcendiraju se do bitnog i pokaznog zahteva restauracije građanske kulture i njenih diskretnih utilitarno estetskih i umetničkih vrednosti.

Izložba *Rezime* (autor: Jovan Despotović, mesto održavanja: Muzej savremene umetnosti u Beogradu, Muzej savremene likovne umetnosti u Novom Sadu, itd.) traži kontinuitete između umetnosti 90-tih i *umerenog eklektičnog (post)modernizma* u nacionalnoj kulturi. Izložba *Rezime* je analogna koncepcijama postavke umetnosti XX veka u Muzeju savremene umetnosti. To je postavka koja utvrđuje i naddeterminiše srednji-umereni-prosečni estetski i umetnički evolucionni tok). U pitanju je muzejska postavka koja locira jasnu trasu između intimizma između dva svetska rata, socijalističkog estetizma, umerenog modernizma 60-tih i 70-tih godina i umerenog postmodernizma (fetišizacija *mekog izraza*). Da ne bude zabune, *umerenim postmodernizmom* nazivamo sve one pojave koje su tokom 80-tih godina euforične, eklektične, ekstatičke i postistorijske produkcije transvargarde i neekspresionizma dovodile do usrednjavajućeg ukusa i produkcionih moći izolovane i zatvorene sredine. Sve se dešava kao u staroj priči o tome da su naši umetnici 20-tih u Parizu rado išli kod Lotha, ali ne kod Picassa. U kulturološkom smislu izložbom i stalnom postavkom se izražava ukus malograđanske postsocijalističke začaurenosti (*epoha* sankcija) i ograničenosti na *prosek*, čak i kada se izlažu vrhunska dela (koja su izdvojena ili umetnuta kao strano telo — pogledajte samo način na koji je postavljen beogradski nadrealizam i konceptualna umetnost ili na koji je izostavljena srpska avangarda 20-tih godina ili neoavangarda 50-tih i 60-tih godina).



Ljubomir Micić, 1922.

Izložba *Pogled na zid* (autor: Darka Radisavljević, mesto održavanja: bioskop Rex) definiše okvir pluralne scene sa težištem na alternativnoj umetnosti. Za razliku od *Scene pogleda* na kojoj se iz domena i interesa moći visoke umetnosti zahvataju efekti masovne kulture i indeksiraju u polju visoke umetnosti, na izložbi *Pogled na zid* se pokazuje kako se iz medijskog populističkog okvira masovne kulture zahvataju efekti *visoke umetnosti* i smeštaju u *informacijsko* i *aktivističko polje popularne kulture*. Sa kulturološkog stanovišta se pokazuje kako visoka kultura biva uživana (trošena) u *mašinama želje popularne kulture*. Ta moć *trošenja visoke umetnosti u domenima popularne kulture* može za budućnost ove sredine biti bitan modus.

Serijska izložba *Tendencije 90-tih: ka diskretnom modernizmu* (autor izložbe: Sava Stepanov, mesto održavanja: Centar za vizuelnu kulturu "Zlatno oko") pokazuje presek vojvođanske umetničke scene sa ukazivanjima na modernističku osu referiranja. U konceptualnom smislu izložba teži identifikovanju aktuelnosti kroz veoma različite i suprotstavljene primere, od geometrijskih strategija i nove skulpture do neokonceptualizma ili tehnomedijske produkcije. Ona ostvaruje u potpunom smislu zamisao *postmodernog pluralizma*. U kulturološkom smislu se ukazuje na formiranje regionalnog postmodernog identiteta (geoestetska kategorija postaje sve važnija, ali je vešto izbegnut upliv lokalne mitologije) i njegovih korespondencija sa internacionalnom scenom, pre svega srednjoevropskim produkcijama. Vojvođanska umetnost u ovom trenutku postaje ključni spoj za prevazilaženje postsocijalističke začaurenosti, svojom potencijalnom pripadnošću srednjoevropskoj sceni.

Serijska instalacija ostvarena u okviru *Radionice* (autor projekta: Biljana Tomić, mesto održavanja: Galerija SKCa)



Ivan Radović, 1924.

pokazuje prvi put na beogradskoj sceni eksplicitno prisutan *problem umetnosti žena*. Pokazuju se nesvodive razlike između grupe umetnica koja radi sa presecima simboličkog i imaginarnog *identiteta* pola/roda (Mima Orlović, Tanja Ristovski, Nataša Teofilović) i grupe umetnika (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić, Neda Kovinić) koja radi sa *nadličnim* visokoestetizovanim i konceptualno sofisticiranim ontološkim karakterizacijama modernog i postmodernog izraza u rasponu od ambijentalnog rada do proteorijskog koncepta. Sledeći retoriku Done Haraway može se reći da prva grupa umetnica eksplicira poetiku *princeze*, a druga grupa umetnika poetiku *kiborga*. U kulturološkom smislu radionice ukazuju na *interes* galerijskog formiranja umetničke scene i kôdiranje internacionalnog (možda transnacionalnog) visokoestetizovanog i elitinog jezika umetnosti.

Sažeta istorija događaja i ideja koja je prethodila izložbi *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* treba da stvori otvorene i promenljive okvire za razumevanje ove *velike postavke*. Zadržimo se na izvesnim činjenicama. Ovo je prva izložba koja postavlja istorijsko-rekonstruktivni problem apstraktne umetnosti u Srbiji. Imajući svest o tome nisam želeo da napravim iscrpnu biobibliografski specifikirajuću muzejsku izložbu, to moraju da učine muzeji savremene umetnosti koji postoje danas u Srbiji. Želeo sam da napravim *problemsku izložbu* koja će pokazati da postoji više od jednog sistema legitimnosti i vrednosti, da su mogući drugačiji kriterijumi čitanja, odnosno, da je *referentna tačka* čitanja i interpretiranja pokretna i ubrzana.

Drugim rečima, prvo je pokrenuto pitanje legitimnosti linije *racionalne* (ne racionalističke) i *reduktivne aikoničke* umetnosti. Jer ako, na primer, neko kaže da su veliki umetnici 50-tih i 60-tih godina akcionista Petar Lubarda, enformelisti

Branko Protić i Mića Popović ili slikari geometrijske vokacije Stojan Čelić i Miodrag B. Protić ili slikari ikoničkog prizora Leonid Šejka, Vladimir Veličković i Dado Đurić, moramo utvrditi po kojim kriterijumima, a ako utvrdimo da postoje stilski, umetnički i estetski kriterijumi na osnovu kojih formulišete (*izgovarate*) ovaj sud (a oni postoje), tada se moramo pitati da li su oni jedini kriterijumi i šta se dešava kada se ti *kriterijumi premeštaju* po teorijskim mapama ili indeksnim registrima umetnosti i kulture? Zato bi bilo čudo da su ti *prečutni kriterijumi* jedini!? Drugim rečima, ako se prizna vrednost i smisao liniji intimizam—socijalistički estetizam—umereni modernizam—umereni postmodernizam (takva je na primer nova stalna postavka Muzeja savremene umetnosti u Beogradu i u smislu tako izgovorenih pretpostavki ona je *dobra*), mora da se prizna pravo na postojanje i, zatim, vrednost i drugim linijama čija produkcija je istorijski utvrđena, na primer *radikalnoj* aikoničkoj apstrakciji (što smo ovom izložbom uradili — jer u pitanju je stotinak vrhunskih dela, što je za malu sredinu kao što je naša izuzetno značajno). A, zatim, to pravo mora da se prizna i drugim linijama: liniji *mekog izraza* ili liniji *figurativnog izraza* ili liniji *fantastičkog izraza* ili liniji *angažovanog izraza* ili liniji *ready madea*, ili liniji *telesnog rada* (performansa) ili liniji *fikcionalno-narativnih predstava*, itd.

Objasnite odnos pojma apstraktne umetnosti i pojma konceptualne umetnosti.

Svako ko zakorači na izložbu, zapaziće da su postavke apstraktne i konceptualne umetnosti postavljene paralelno na dva međusobno odvojena, ali uporediva nivoa. Metaforično govoreći scena izložbe je postavljena kao odnos prve i druge scene u Derridinim interpretacijama Freudovog *nesvesnog*. Prva scena je scena izrazite vizuelnosti (autonomije vizuelnog), sa malo preterivanja može se reći u prevlasti *okulocentrizma* (da se pozovemo nedoslovno na kritičke interpretacije vizuelne racionalnosti Martina Jaya *Downcast*), a druga scena je postavljena kao scena *jezika* koji zamenjuje, preobražava, kritikuje ili dekonstruiše vizuelnost (Lacanim rečima nesvesno je strukturirano kao jezik koji sa svojom strukturom postoji pre nego što subjekt pređe njegov prag). Ovo je efekat koji sam želeo da pokažem postavkom izložbe koja je izvedena razdvajanjem *likovnog dela* (parter) i *konceptualističkog dela* (sprat), a ambijentalni koridor koji su izvele Jelena

Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić i Neda Kovinić je svojom materijalnom, svetlosnom i konceptualnom i višeznačnošću onaj *kratki spoj* (umetnički i estetski udar) koji povezuje ta dva paralelna prostora (sveta, scene). Pri tome termin *povezuje* ne koristim u smislu *sintetizuje* (objedinjuje), već intertekstualno i interslikovno suočava (razlikuje, sukobljava, razmenjuje, problematizuje).

Konceptualna umetnost (Conceptual Art, eng.) je autorefleksivni, analitički, kritički i pro-teorijski pokret (skup tendencija, pojava i individualnih praksi) zasnovan na istraživanju prirode, koncepta i sveta umetnosti. Polazna intencija konceptualnih umetnika nije stvaranje umetničkih dela kao završenih i pokazanih *komada*, već istraživanje, analiza i rasprava uslova nastajanja umetničkog dela, relacija umetničkog dela i lingvističkih ili semioloških jezika kulture i funkcionisanja umetnosti u svetovima teorije ideja, kulture, tržišta i ideologije. Umetnička dela koja nastaju u konceptualnoj umetnosti su koncepti i teorijski objekti, a njihov smisao je: (1) unošenje poremećaja u tradicionalne i uobičajene modernističke konvencije stvaranja, izlaganja ili komuniciranja, recepcije i potrošnje umetnosti, i (2) zasnivanje teorijskog istraživanja u domenima umetničkog rada iz kojih je teorija bila isključena. Konceptualna umetnost kao umetnički pokret je ustanovljena između 1966. i 1978. godine. Kao stil, grupa stilskih formacija ili pristup mišljenju i stvaranju umetnosti konceptualna umetnost je razvijana tokom druge polovine 70-tih (postkonceptualna umetnost) i tokom 80-tih i 90-tih godina (neokonceptualizam, simulacionizam, neekspresionizam). Pojam *stilske konceptualne umetnosti* naspram *teorijske konceptualne umetnosti* je uveo Joseph Kosuth u prvoj polovini 70-tih godina. Istorija nastanka konceptualne umetnosti se objašnjava posredstvom četiri rivalske istorijske sheme:

(1) smatra se da se svako umetničko delo iz istorije umetnosti zasniva na konceptualnom poretku uverenja, značenja, vrednosti i postupaka, ali da tek umetnost avangardi, neoavangardi i, pre svih, konceptualne umetnosti tematizuje i raspravlja koncepte pojedinačnog dela i umetnosti kao paradigme (karakteristično za rasprave umetnosti analitičkih estetičara Richarda Wollheima koji govori o funkcionalnoj vezi intencija—koncepta umetnosti i Nelsona Goodmanov koji

razrađuje pojam *jezika umetnosti* u najširem estetičko-semiološkom smislu),

(2) smatra se da je konceptuana umetnost poslednji stadijum (nulta tačka) redukcioniističke i autorefleksivne *istoricističke* estetike modernizma, odnosno, da je evolucija apstraktne umetnosti vodila sve većem stepenu apstrahovanja i upotrebi lingvističkog jezika kao najapstraktnije forme prikazivanja i izražavanja (Lucy R. Lippard i njen pojam *dematerijalizacije umetničkog objekta*, Donald Karshan i pojam *postobjektne umetnosti*, pojam konceptualne umetnosti uveden radom i teorijom Sol Le Witta ili *teorijskim delima* Mela Bochnera, odnosno, kasna interpretacija Iana Wilsona koji o konceptualnoj umetnosti govori kao o *nevizuelnoj apstrakciji*),

(3) smatra se da je razvoj moderne umetnosti u XX veku sa prevladavanjem tehnika i modela prikazivanja, sve više zahtevao uvođenje teorijskih propozicija, objašnjenja i interpretacija, da bi sredinom 60-tih godina umetnost postala teorija i time doživela svoj istorijski završetak (smrt, kraj) koji se višeznačno određuje kao *kraj umetnosti* po filozofu Arthuru Dantou ili kao *kraj filozofije* po konceptualnom umetniku Josephu Kosuthu), i

(4) smatra se da je modernistička formalistička teorija apstraktnog slikarstva Clementa Greenberga tokom 50-tih i 60-tih godina isključila iz sveta umetnosti diskurzivne i konceptualne aspekte slikarskog umetničkog dela u svojoj težnji ka postignuću potpune autonomije slikarstva, zato konceptualna umetnost ne nastaje kao epohalni kraj modernizma i poslednji stadijum apstrakcije, već kao kritika modernističkog nerazumevanja konceptualne, teorijske i ideološke determinacije *svake* umetnosti (teorijska rasprava umetnosti grupe Art&Language, Charles Harrison).

Ovim se pokazuje da pojam konceptualne umetnosti nije jedinstvena i homogena *odrednica*, već da se Joseph Kosuth oslanja, na primer, na odnos analitičke filozofije i zamisli Duchampovog ready madea, da Sol LeWitt i Mel Bochner pojam konceptualne umetnosti izvode iz apstraktnih (nevizuelnih, ali strukturalno naddeterminisanih) modela minimalne umetnosti, a da Lawrence Weiner svoju tekstualnu produkciju uspostavlja na planu korespondencija lingvističkih formulacija i perceptivnih moći slikarstva, pri čemu ih jednom izražava kroz materijal slikarstva,



Vane Bor, 1928.

a drugi put kroz lingvističke konstrukcije engleskog jezika. Nasuprot njima, engleski autori pripadnici grupe Art&Language do konceptualne umetnosti dolaze iz kritičke rasprave diskursa (metoda obrazovanja i običaja u ponašanju i mišljenju) na modernističkim školama i prelaskom u diskurs koji je spoljašnji *jezicima moderne umetnosti*, što znači da pokreću (premeštaju i indeksiraju) diskurse analitičke filozofije, modalne logike, kritičke teorije, istorijskog materijalizma, itd.

Pre nego što pređemo na analizu odnosa konceptualne i apstraktne umetnosti u Srbiji, moramo razgraničiti dva pojma:

konceptualna umetnost i *nova umetnička praksa* (koji je uveden na izložbi *Nova umjetnička praksa 1968—1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978), pošto je većina *kritičkih opservacija* o izložbi *Primeri apstraktne umetnosti*. Jedna radikalna istorija govoreći o *konceptualnoj umetnosti*, govorila, zapravo, o *novoj umetničkoj praksi*. Pojam *nova umetnička praksa* kako je dat na spomenutoj izložbi je znatno obuhvatniji (širi, otvoreniji) pojam od pojma *konceptualna umetnost* pošto obuhvata veoma različite strategije od pozne neoavangarde (reizam, konkretizam, vokovizuel, akcionizam, hepening) preko konceptualne umetnosti (u njenom

strožem analitičkom i teorijskom određenju) do body arta, performansa, ambijentalne umetnosti, političke umetnosti, proširenih medija, itd. Drugim rečima, želim da vas vratim ka samim pojmovnim određenjima konceptualne umetnosti u njihovim osnovnim grananjima: *dematerijalizacija umetničkog objekta*, *analitička umetnost* i *metakritička umetnost*. Ta razlika je važna, jer performans Marine Abramović ili akcije grupe A3 teško da se mogu dovesti u odnos sa apstraktnom umetnošću, ali zato dijagramski crteži Mirka Radojičića, propozicione analize slike Gergelja Urkoma, kritike institucije slikarstva Raše Todosijevića ili tekstualni *hermeneutički* produkti Vladimira Kopicla imaju posla sa apstraktnom umetnošću i sa teorijskim pojmovima *apstraktnog* i *apstraktne strategije*.

Ako još jednom pogledamo gornji deo izložbe sa delima konceptualne umetnosti i ako ih uporedimo sa opštim pojmom apstraktne umetnosti, tada možemo izvesti zaključak da su konceptualnim delima uspostavljena dva specifična odnosa prema pojmu apstraktne umetnosti:

(1) Izložena su dela koja predstavljaju *prenos modusa apstraktne umetnosti* iz domena likovnog stvaranja u domen lingvističkih (semiotičkih), konceptualnih i mentalnih predožbi (propozicija), odnosno, u domene *nevizuelne apstrakcije* (grupe Kôd i (3)). Odnosno, izložena su dela koja postavljaju apstraktnu umetnost u njenom istorijskom smislu za objekt teorijskog istraživanja, analize, interpretacije i rasprave (Grupa 143, Nenad Petrović, Zoran Belić W). Tu se radi o jednom kretanju od umetnosti ka teoriji, da bi se umetnost epistemološki zahvatila u određenom istorijskom trenutku bilo je nužno da se istupi iz umetnosti kao stvaralačke (produktivne) prakse i da se postupci stvaranja, izlaganja (funkcija) i recepcije postave kao objekt istraživanja (nivo teorijskog objekta), analize (tekstualnog lociranja, opisivanja i objašnjavanja propozicija umetničkog dela) i rasprave (teorijskog objašnjavanja i interpretiranja umetnosti kao jezika ili bolje rečeno kao registara lingvističkih i semiotičkih jezika i ideologija kulture).

(2) Izložena su dela koja su immanentna kritika apstraktne umetnosti, kaže se immanentna pošto sredstvima (ili konceptualnim modelima ili semiotičkim kôdovima ili semiotičkim i semiološkim *tragovima* apstraktne umetnosti) kritikuju

(subvertiraju, destruišu, provociraju) i dekonstruišu (arheološki raslojavaju slojeve znanja) pojam, efekte i učinke apstraktne umetnosti. Verovatno je jedna od najdrastičnijih i najciničnijih kritika i destrukcija apstraktne umetnosti izvedena u radu *Obeležavanje površine* Slavka Matkovića. U smislu unutrašnje *imanentne kritike* pojma apstraktnog slikarstva su nastala dela Dragoljuba Raše Todosijevića, Zorana Popovića, Balinta Szombathya i, u specifičnom teorijsko-kritičkom smislu Vladana Radovanovića. U domenu kritike i autokritike apstraktne umetnosti se nalaze i dva dela umetnika 90-tih: Zorana Naskovskog i Dobrivoja Krgovića. Oba ova autora imaju iza sebe praksu formalističkog visokoestetizovanog rada u domenu apstraktne monohromne slike (Naskovski) i u domenu *nove skulpture* Krgović. Oni zasnivaju autokritiku apstraktnog visokoestetskog formalizma, krećući se od procedura apstraktne umetnosti ka procedurama označavanja uspostavljenim u tradiciji *ready madea* i, još, aktuelnije, *simulacijskih strategija* neokonceptualizma. Vidite, umetnici različitih generacija i različitih *polazišta* sprovode kritiku apstraktne umetnosti služeći se njenim konceptima, projektima, idealima, formalnim rešenjima, vizuelnim jezicima i time svoju delatnost redefinišu kao oblik apstraktne strategije mapiranja identiteta i iskliznuća dela.

Izložba je izazvala burne reakcije, izašlo je dosta negativnih i polemičkih prikaza i komentara, kako to vidite?

Nastala je zanimljiva situacija. Nastala je značajna i znatna produkcija u krugu ljudi okupljenih oko časopisa *Projekta(r)t*. Tokom jedne godine je realizovano deset-dvanaest izložbi, a objavljeno je i četini-pet knjiga koje tematizuju savremenu umetnost, kritiku i istoriju moderne i postmoderne umetnosti. Mi, ovde mislim i na teoretičare i na umetnike, radili smo dosta, strasno i do poslednjeg daha. Uložena je velika energija. I to je to. Efekti su očekivani.

Verbalni linč koji je nastao nakon izložbe u Paviljonu Veljković i, zatim, izložbe *Primeri apstraktne umetnosti* je indikativan. Ali on jeste samo *linč*, a ne i polemika. Za polemiku je potrebno na knjigu reagovati knjigom, na izložbu izložbom, na koncepciju koncepcijom, na istorizaciju istorizacijom. Ovako, to je samo demonstriranje moći. Pojam *moć* je važan, jer, zapravo, najdrastičnije kritike ovih projekata su izveli ljudi koji imaju ili

zastupaju ili predstavljaju ili žele da predstavljaju ili se ponašaju kao da predstavljaju najveću simboličku (Jovan Despotović kao kustos Muzeja savremene umetnosti) ili ekonomsku (Branislav Dimitrijević kao činovnik Centra za savremenu umetnost) moć na umetničkoj sceni. Jedan od mojih ciljeva je bio da se pokaže da je moguće delovanje izvan i pored centara moći. Uloga slobodnog strelca, naspram etničkog ili finansijskog ili birokratskog tima izgleda i dalje privlačna i romantična. Nameravao sam da pokažem da postoji pravo i mogućnost realizacije individualnog čina i individualne strategije (vizije, projekta, koncepcije). Stvari su jednostavne: postoji i drugačije čitanje i još važnije, postoji pravo na drugačije čitanje.

Da, još jedno indikativno zapažanje: kritičari veoma različitog statusa, umetničkih stavova i političkih orijentacija pokazuju sličnu estetsku i umetničku poziciju u odnosu na izložbu *Primeri apstraktne umetnosti* i paralelne projekte, upoređite tekstove Jovana Despotovića o izložbi *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma* (Borba) i *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* (Borba), Đorđa Kadijevića o izložbi *Primeri apstraktne umetnosti. Jedna radikalna istorija* (Nin), Dejana Đorića o knjizi *Postmoderna (73 pojma)* (Borba) i Branislava Dimitrijevića o knjizi *Asimetrični drugi* (Naša Borba). Ove kritike su pisane diskursom gospodara koji simbolički oduzima ili daje pravo na govor i interpretaciju. U tom smislu Đorić i Dimitrijević na gotovo identičan način žele da ponište moj glas, da mu oduzmu pravo na postojanje. I to je ono ključno. Pokazuje se, parafrazirajmo Foucaulta, kako represivna moć deluje. Kako se simboličko ubistvo odigrava.

Ali, ja sam samo pisac i, sve to pretvaram u jezik, u još jednu priču o umetnosti, zar ne?!

Kako vidite deo izložbe koji se odnosi na 80-te i 90-te godine?

O tome sam već dosta pisao i navešću samo neka gledišta iz kataloga.

Dekonstrukcija modernističke apstraktne umetnosti u postmodernizmu 80-tih je izvedena: (1) ukazivanjem da razlike mimetičke (figurativne) i apstraktne umetnosti nisu suštinske, već da su formalne i stilske, što ima za posledicu eklektičko povezivanje aspekata apstraktnih i mimetičkih stilova u jednom slikarskom ili skulptorskom delu (na primer, u delima transavangarde,

neoekspresionizam i anahronizam), i (2) radom na simulaciji i fikcionalizaciji modela apstraktne umetnosti (neo geo umetnost: Feđa Klikovac i Verbumprogram Ratomira Kulića i Vladimira Mationija). Klikovac je *geometrijske efekte* razvijao na eklektičan, retorički naglašen i semiotičan način. U primarne i tautološke geometrijske odnose uveo je vizuelne kôdove tipične za retrogardu čime je pokazao kako se ostvaruje fikcionalizacija geometrijskog izraza. Verbumprogram je nakon konceptualne umetnosti zasnovao slikarsku i skulptorsku produkciju gradeći produktivni i interpretativni *svet umetnosti*. Reakcija Verbumprograma na eklektični meki postmodernizam ostvarena je rekonstrukcijom metafizičkog, zatvorenog i artificalnog geometrijskog sveta umetnosti. Na izložbi *Primeri apstraktne umetnosti* Kulić je realizovao malu retrospektivu Verbumprograma izdvajajući iz zajedničkog rada (Kulić—Mationi) svoj individualni jezik koji je u području dejstva ready madea. Apstrakcija, ready made i filozofija fenomenologije, zaista uzbudljiva produkcija.

Umetnost prve polovine 90-tih godina je složeno polje fenomena, hijatusa, tematizacija, provokacija i korekcija modernizma i postmodernizma. Tu umetnost nije moguće opisivati na osnovu jednostavnih (dijalektičkih, pravolinijskih) smena stilova, pokreta, tendencija, pojava ili individualnih praksi. To nije umetnost samo formalizma ili antiformalizma, već umetnost istovremenog rada u formalističkom modelu i u antiformalističkim produkcijama. U pitanju su izuzetno složene produkcije: (1) u kojima se odnosi modernizma i postmodernizma ukazuju kao prepleti međusobno korespondirajućih, suprotstavljajućih i prožimajućih efekata, i (2) koje nisu usmerene samo ka stvaranju dela, već svako delo realizuje mogući svet umetnosti. U 90-tim se modernistička tradicija postavlja u središte rasprave i produkcije. Izgleda kao da se eklektični postmodernizam ranih 80-tih dogodio samo zato da bi se ponovo pokrenula teška i suštinska pitanja modernizma. Prvi pristupi modernizmu su izvedeni u eklektičnim uslovima, a to znači da nastaju dela zasnovana na rimejku, simulaciji, citatu i fikcionalizaciji velikih modernističkih tema (identitet umetnika, autonomija i ontologija dela, industrijska i medijska produkcija). Nastaju, zatim, dela koja pokazuju da više nisu tematizacije istorijskog modernizma, već korekcije modernističkih mitova ili razvijanja

modernističkih problema. Umetnička produkcija postaje *asimetrični modernizam* (sa svim oštrinama i neoštrinama, sa glatkom kožom i sa naprsinama, borama i naborima). Ona pokazuje kako se spolja može pristupiti modernizmu. U postkomunističkom društvu asimetrični pogled na modernizam označava dva zahteva: (a) pokretanje mašina savremenosti, drugim rečima, XX vek se ne može završiti u predmodernoj agoniji, već u teatralizaciji, hipermodernosti, ekspanziji i delirijumu novog, i (b) ukazivanje na traumatična mesta nerealizovane istorijske modernosti (apstraktne umetnosti kao dominantne umetnosti modernizma) u realsocijalizmu. Pokazuje se da postmodernizam kao megakultura nema suštinski *antimodernistički* karakter, već zauzima različite, raskolničke i trenutne pozicije u odnosu na tragove projekata modernizma:

(1) *Nova skulptura* pokazuje kako se u konzistentnom formalnom telu modernizma pojavljuju fragmentarni i fikcionalni elementi, odnosno, kako se u nekonzistentnom eklektičnom i ekstatičkom telu postmodernizma pojavljuju modernistički hijatusi usmeravanjem na ontologiju i morfologiju doslovne pojavnosti umetničkog dela. Nova skulptura nastaje 80-tih godina kao specifično britanska rasprava skulptorskog modernizma-postmodernizma i zatim postaje internacionalni stil (*de*)centriranja postmodernizma i autokritike postignutog estetskog formalizma (Srđan Apostolović, Dobrovoje Krgović, Zdravko Joksimović, Dušan Petrović, Rastislav Škulec). Izložena su Apostolovićeve i Petrovićeve dela koja nas suočavaju sa ontologijom i morfologijom skulpture i skulpturalnog. Delo Joksimovića dolazi do same granice skulpturalnog u formalno-objektnom i semantičko-ironijskom smislu. Delo Krgovića jeste konačna destrukcija postignutog formalističkog i estetskog ideala.

(2) *Tehnoestetska praksa* se postavlja kao hipermoderna ili supermoderna produkcija pošto pokazuje kako se ideje (formule, koncepti, projekti) reduktivnog modernizma u postmodernoj kulturi mogu retorički, medijski i fenomenalno pojačati do nove (hiper)realnosti. Tehnoestetski radovi Mirjane Đorđević i Ivana Ilića su najčešće zidne serijalne ili raster instalacije. Njihovi radovi su projektovani i načinjeni od industrijski proizvedenih komada. Instalacije su simboličke ili su dovedene do doslovnih formi. Na izložbi su data ista dela koja su bila na izložbi u Paviljonu Veljković.

(3) *Nova slikarska apstrakcija* preispituje ontološke, fenomenološke, ideološke, duhovne i estetske naddeterminacije sinhronije i dijahronije modernističkog slikarstva. Ona redefiniše prirodu modernističkog slikarstva iz pomerene (fiktionalne) postmodernističke vizure. Postupci nove apstrakcije su: rad sa objektno-prostornim monohromnim strukturama (Dragomir Ugren), uobličenje sublimnog egzistencijalnog gesta u polju slike (Nikola Pilipović), ispitivanje odnosa podloge i površine naspram odnosa slike i ambijenta (Aleksandar Dimitrijević) i preispitivanje konceptualne i vizuelne (*de*)centriranosti monohromnog pikturalnog polja (Zoran Naskovski).

(4) *Post-anti-form* produkcija je imanentna kritika formalizma. Dolazi do uvođenja onih fenomena u umetnost (svetlost, materija, energija, proces) koje formalistički estetizam odbacuje u postignuću autonomne forme. Asketizam tela i duha, odnosno, decentriranosti objekta u *središtu sveta*, postaju estetski kvaliteti. Svetlost, materija, energija, kao i drugi predformni/postformni aspekti i *procesi*, odrednice su objekata i instalacija (Marija Vauda, Nikola Pilipović).

(5) *Asimetrični konceptualizam* je upotreba, ugradnja, premeštanje i preobražavanje interpretativnih moći umetničkog dela. Neformalna grupa (Jelena Vesić, Vesna Vesić, Barbara Vasić i Neda Kovinić) radi sa ambijentalnim transformacijama kôdova, istorijskih modela, fikcionalizacija, formalističkih rešenja, koncepata, znanja, vrednosti i materijalno-prostornih izraza moderne i postmoderne umetnosti. Njihova postavka na izložbi je izuzetno važna pošto se pojavljuje kao prošiveni bod (point de caption) između ideje istorije (istorija apstraktne umetnosti) i ideje projekta (umetnost kao anticipacija budućnosti). One su kopča istorije i aktuelnosti. Njihov *koridor* je izuzetno delo.

JEŠA DENEGRİ

Objasnite koncept izložbe i pojam apstraktne umetnosti i kako je taj pojam proklamovan izložbom.

Postoje, naravno, znatne teškoće s mnogim pojmovima i terminima u savremenoj kritici i teoriji umetnosti, to je takođe slučaj i s pojmom "apstraktna umetnost" koji s obzirom na brojne prakse na koje se taj pojam odnosi ostaje od početka primene sve do danas zapravo nedovoljno pogodan i precizan. Možda bi termin koji najpre odgovara zamisli ove izložbe mogao da glasi "apstraktno mišljenje u umetnosti", a pod time bi se podrazumevala umetnička shvatanja koja se ni u najudaljenijim referencama ne pozivaju na pojavne i predmetne podatke. Zbog toga što su odabrani primeri izrazitih neikoničkih osobina u ovdašnjoj umetnosti, na ovoj izložbi nema nekih prividno "apstraktnih" pojava i njihovih nosilaca koji polaze ili dalje računaju na (prikriveno) prisustvo predmetnog sveta ili se pak refleksa predmetnog sveta u svom delu ne mogu da oslobode. Takav je na primer slučaj s pozicijom "apstraktnog predela", s pozicijom koja kreće od transponovanih ornamentalnih motiva, ali i sa znatnim delom slikarstva domaćeg enformela gde su reminiscencije na predmet (najpre na pejzaž) svesno ili nesvesno zadržane. Na stranu pak to što izuzev u nekoliko slučajeva primeri domaćeg enformela u sopstvenom izražajnom području nisu izvukli radikalne konsekvence, što je bio drugi uslov u koncepciji (i nazivu) ove izložbe. Ukoliko bi se, dakle, svi ovi razlozi uzeli u obzir, dobronamerno shvatili i uvažili, ne bi trebalo da bude nikakve teorijske smetnje da se u sastavu ove izložbe ne nađu primeri slikarstva apstraktnog predela i enformela, a za uzvrat pak nađu se primeri jezičke i analitičke struje konceptualne umetnosti, umetnosti izrazito mentalnih osobina koja, istina, nije "apstrakcija" ako se pod ovim pojmom podrazumeva samo ona produkcija koja čini drugi pol ili antipod slikarstva/skulpture figuracije, no to svakako jeste umetnost u kojoj prvenstvo ima apstraktno mišljenje unutar područja umetnosti i o samoj prirodi umetnosti. Ali stvarni razlog priređivanja ove izložbe nije bio jedino u tome da se vrši jezičko razvrstavanje između, uslovno rečeno, čiste ("radikalne") apstraktne umetnosti u ovoj sredini od njoj prividno bliske no ipak bitno drugačije utemeljene prakse za koju se koristi pojam "apstrakcija" (apstraktni predeo, lirska apstrakcija, pretežna produkcija domaćeg

enformela), nego se pre svega želelo da se naglasi višegodišnje (zapravo višedecenijsko) prisustvo neikoničke linije u sprskoj umetnosti počevši od Micićevih teorijskih postulata u *Optiko-plastici* i Aleksićevih u *Konstruktivnom slikarstvu*, oba iz dvadesetih godina, a ta neikonička linija vrhuni u konceptualnom krilu nove umetnosti sedamdesetih i u raznim modalitetima apstraktnog mišljenja koje ova izložba opširno prikazuje povlačeći ovu liniju faktički sve do danas. Još jedna od kritičkih teza koju ova izložba postavlja jeste težnja da se u izmenjenim prilikama devedesetih preispita i redefiniše pozicija "druge linije" u ovdašnjoj umetnosti kao pozicija koja ne samo po jezičkim svojstvima nego i po ukupnom mentalitetu podrazumeva i sprovodi u delo otklon od vladajućih usmerenja domaće umetnosti u vremenu i u prilikama u kojima se ovi paralelni tokovi (dakle umereni lokalni modernizam i radikalna apstrakcija kao segment "druge linije") uporedo i često uopšte ne dodirujući se odvijaju i razvijaju. Ova izložba nije, naravno, želela da se upušta u estetska i istorijska vrednovanja na celom području moderne srpske umetnosti, ali ipak nije krila svoja nastojanja da među brojnim pojavama u kontekstu te umetnosti izdvoji i naglasi neke pojave i pojedince, insistira na njihovoj principijelnoj razlici i "drugosti" u odnosu na okolne situacije, ujedno da istakne njihove problemske doprinose umetnosti i kulturi sredine u kojoj su ti doprinosi nastajali, kojoj u krajnjoj konsekvenciji pripadaju, čine njen sastavni deo i u kojoj otuda imaju puno pravo da nađu i ostvare svoje sopstvenim dometima adekvatno, dosad uglavnom marginalizovano, osporavano ili sasvim osporeno mesto.

Ukažite na razvoj apstraktne umetnosti na internacionalnoj sceni, posebno posle četrdeset pete.

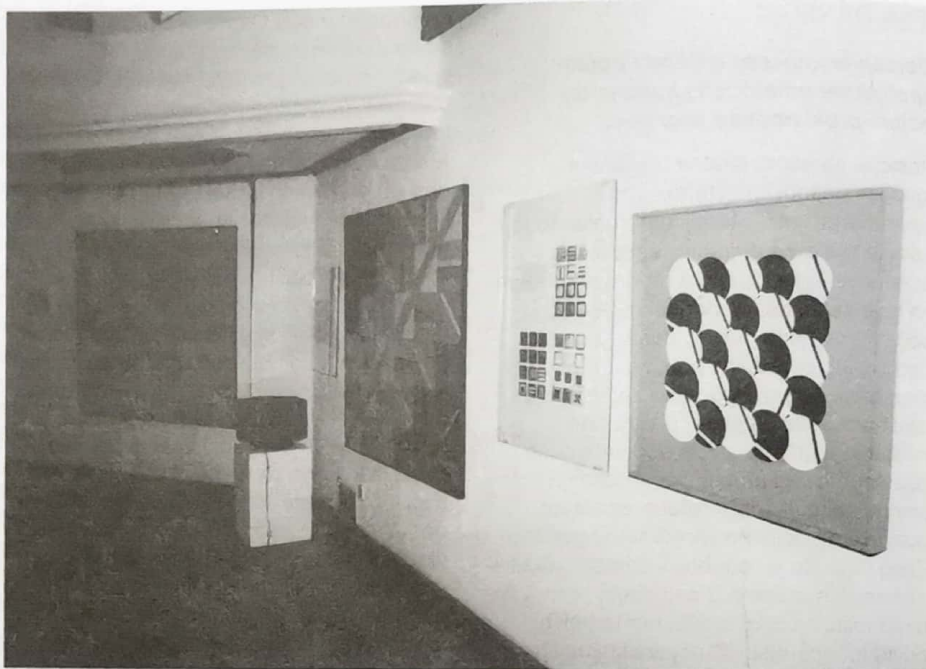
Odgovoriti na ovo pitanje značilo bi upuštati se u rekapitulaciju nekih opštih i dobro poznatih mesta iz ukupne istorije umetnosti XX veka ili, pobliže, perioda posle Drugog svetskog rata. A to, naravno, na ovom mestu i za ovu priliku nije moguće izvršiti. No izvesno je, međutim, da ni teorijski a još pre po uvidu u konkretne umetničke prakse u posleratnom periodu ne može opstati nikakva rigidna podela na "apstraktno" (a unutar "apstraktnog" na "lirsko" i "geometrijsko") i "figurativno" krilo u modernoj umetnosti, pogotovo ne u umetnosti posle četrdeset pete. Da je tako evo samo par primera: De Kooning koji se

često vodi kao apstraktni ekspresionista ili Dubuffet koji se smatra predvodnikom klime enformela, izrazito su ili barem pretežno "figurativni" slikari. A šta tek reći za Yvesa Kleina ili Manzoniya koji u isto vreme rade apstraktne monochrome i ahrome ali i figurativne antropometrije, odlivke po živim osobama ili pak vrše izlaganje samih živih osoba. Pitanje "apstrakcije" očito valja preneti na plan "apstraktnog mišljenja u umetnosti", na plan mentalnog i konceptualnog pristupa, gde se na okupu ili barem u blizini mogu naći pojavno međusobno vrlo različiti radovi u vrlo različitim jezičkim i medijskim oblastima. Pri takvom pristupu nema nikakve kontraindikacije u tome da se pod apstraktnim mišljenjem u umetnosti nađu u srodnom duhovnom i idejnom polju stilski, generacijski i kulturno-geografski udaljeni autori kao što su (da malopre pomenute opet ne navodimo) izraziti slikari poput Newmana i Reinhardta, slikar koji ide s onu stranu slikarstva poput Fontane, izraziti konceptualni umetnik poput Kosutha ili tvorac proširenog pojma umetnosti poput Beuysa. A to su samo neki primeri trenutno u toku ove rasprave istrgnuti iz njihovog užeg konteksta zato da bi se ukazalo da se teškoće pri upotrebi konvencionalnih pojmova i termina kao što su "apstrakcija" ili "figuracija", ukoliko se oni shvate doslovno i restriktivno u smislu odsustva i prisustva predmetne ili figurativne predstave u medijima slikarstva i skulpture. Misliiti apstraktno u umetnosti može se i na podlozi predmetne predstave, no ne mali broj prividno "apstraktnih" dela ne mora da bude i zaista nije plod apstraktnog mišljenja u umetnosti. Otuda svi dosadašnji uvidi (brojne relevantne knjige, studije, rasprave) u istorijske tokove apstraktne umetnosti na svetskoj, evropskoj ili na lokalnoj umetničkoj sceni ostaju, naravno, na snazi, ali uz svest da takve kategorizacije i kvalifikacije ne budu ograničavajući okviri vrlo složenih umetničkih zbivanja i često međusobno protivrečnih umetničkih praksi, nego da naprosto funkcionišu kao radni instrumenti kojima su teorija, kritika i istorija umetnosti zbog svojih potreba prinuđeni da se koriste. Ako se sve to, dakle, ima u vidu zaključićemo da brojne dosadašnje ključne obrade istorije apstraktne umetnosti (da vrlo obimnu literaturu poimenu ne navodimo) u isto su vreme i prihvatljive i podložne mogućim revizijama. A jedan od takvih zahvata koji prihvata ali i revidira mnoga zatečena mišljenja o pojmu i pojavama apstraktne umetnosti u domaćim prilikama bila je i

izložba koja nam služi kao povod ovoj raspravi.

Kako vidite evolucije (i razlike) apstraktne umetnosti u Srbiji, Hrvatskoj i Sloveniji?

Posredi su različite i danas razdvojene umetničke sredine među kojima je vrlo teško, ne samo po ovom pitanju, uspostavljati i obavljati komparativne analize. A to nije teško samo od danas, kada su te sredine sasvim razdvojene, nego je tako bilo i ranije kada su se zajedno nalazile u nekadašnjem "jugoslovenskom umetničkom prostoru". Ipak, ako se u ovu raspravu upustimo, kao dokaz tvrdnji o znatnim razlikama među navedenim sredinama, zapazićemo mnoge karakteristične procese. Tako u hrvatskoj umetnosti postoji izrazito jaka struja brojnih modaliteta čiste neikoničke apstrakcije u kompleksu Exat 51 — Nove tendencije — radikalni enformel — Gorgona — nova umetnost sedamdesetih i upravo na tom kompleksu nalazila se podloga za tezu o "drugoj liniji" na nekadašnjem jugoslovenskom umetničkom prostoru između 1950—80. Indikativno je, pri tome, ukazati na neke fine i prividno teško uočljive distinkcije kao što su, na primer, ona u kojoj su po mentalnom sklopu i po pogledu na svet međusobno bliži jedan gorgonaš kao što je Knifer i radikalni enformelista Gattin, nego što su, opet kao primer, dva spolja stilski gledano srodna geometričara Knifer i Picelj. A isto tako postoje znatne duhovne i idejne razlike između vrste enformela kakvog su radili Gattin i Feller s jedne ili pak s druge strane ove vrste enformela kakvog su radili Petlevski i Kulmer. I tako dalje, primeri bi bili brojni, no za upuštanje u dalje rasprave o svemu tome ovde nema dovoljno mesta i razloga. Dodajmo samo još to da je u posleratnoj hrvatskoj umetnosti izuzetno jaka bila i linija visokoestetizovane umerene apstrakcije poznog modernizma elitnih autora kao što su Murtić u slikarstvu i Džamonja u skulpturi. U slovenačkoj pak umetnosti otprilike istog perioda ovakve pojave gotovo sasvim izostaju ili su izrazito malobrojne (Kregarova umerena apstrakcija po prirodi pedesetih, Bernikov i Kotnikov estetizovani enformel šezdesetih), ali je upravo u polju vrhunski sofisticiranog apstraktnog mišljenja slike koja se zasniva na predstavi, liku, figuri izrastao veliki Stupičin opus. No tek s pojavom grupe OHO, posebno u jednom krilu njihove pozne produkcije (koju je Brejc nazvao "transcendentalnim konceptualizmom") razvije se načini



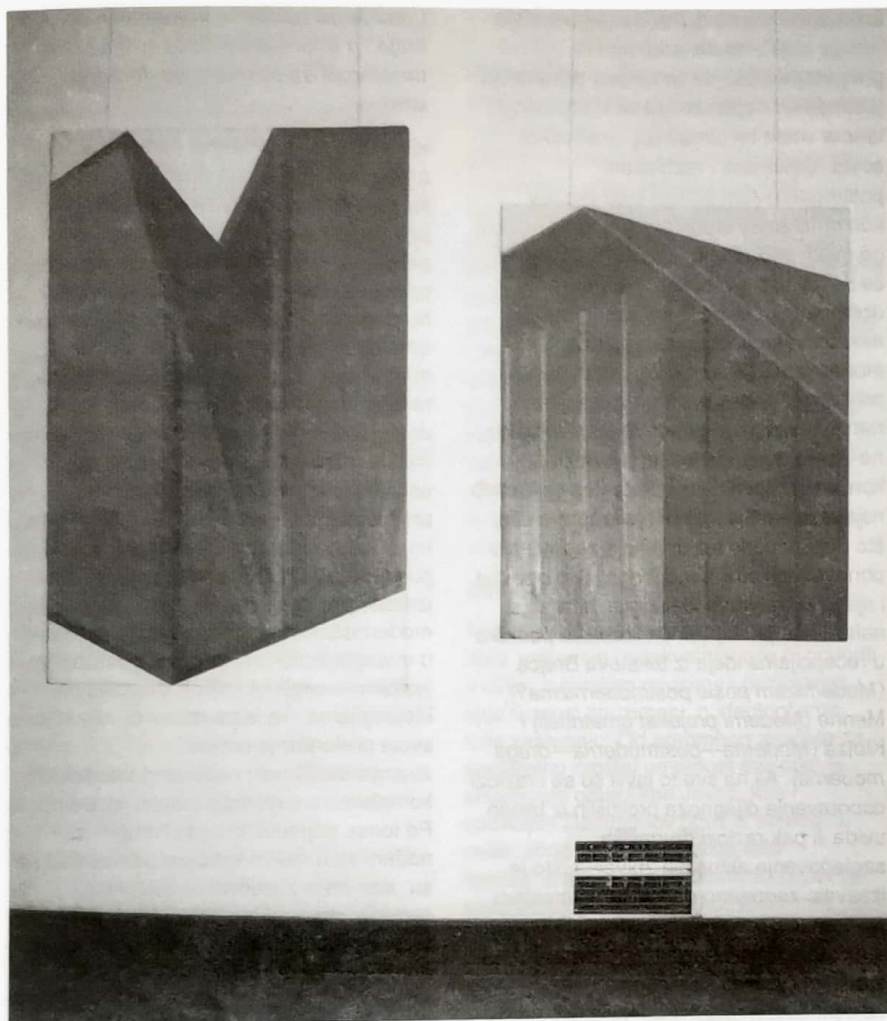
Koloman Novak

apstraktnog mišljenja u umetnosti udruženi s postupcima umetničkog ponašanja, a iz blizine ove pojave nastaje verzije primarnog slikarstva kakvog rade A. Šalamun i Šušnik. I tako dalje. A što se tiče pojava u srpskoj umetnosti, izložba koja je povod ovoj raspravi ostaje zasad jedini predlog i obrada problematike o kojoj je reč, sve dok se po jedinjoj u svetu umetnosti stručno i pre svega moralno prihvatljivoj logici koja glasi "izložbom na izložbu", "tekstom na tekst", ne pojavi neki drugi i drugačiji kompetentni uvid.

Ukažite na razlike socijalističkog estetizma, umerenog modernizma i postmodernizma od "druge linije".

Još je Trifunović u svojoj temeljnoj studiji o beogradskom enformelu 1983. pozivajući se na poznatu Lukićevu tezu o "socijalističkom estetizmu" u književnosti izvršio transfer tog termina i njegovog značenja u područje likovne umetnosti, konkretno misleći pri tome na prilike na srpskoj umetničkoj sceni druge polovine pedesetih. Trifunovićeva postavka ovog problema zvuči i danas veoma ubedljivo. On je, da podsetim, u pomenutom tekstu utvrdio da je estetizam postao "zvanična umetnička ideologija" pedesetih godina, pri čemu je precizirao kako "termin zvanična umetnička ideologija u ovom slučaju shvata u širem smislu, ne kao stav državnog aparata i direktivu partijskih dokumenata, već kao prirodno približavanje dva slična opredelenja koja su odgovarala jedan drugom". Umetničke pojave na koje se ova dijagnoza odnosi

Trifunović je prepoznao u grupi Šestorice (izdvajajući s pravom Tabakovića) i posebno u Decembarskoj grupi, čime je eksplicitno podvukao liniju kontinuiteta između jednog niza predstavnika domaćeg međuratnog slikarstva i slikarstva jezgra prve posleratne generacije okupljene u drugoj od pomenutih grupa. Da taj kontinuitet zaista postoji potvrdiće i svakako najznačajniji protagonista i zastupnik ovog kontinuiteta Čelić (u poznatom intervjuu iz 1988). Nema sumnje da je tu posredi magistralna ("prva") linija srpske moderne umetnosti s nizom vrlo uglednih umetnika iz više uzastopnih generacija, a za ceo taj izrazito moderni/modernistički problemski kompleks, posebno za njegovo posleratno krilo kao generalna oznaka (ukoliko je jedna i jedina uopšte moguća) glasila bi pozni modernizam odnosno umereni modernizam. Da li je pojam "socijalistički estetizam" i prakse koje se pod njim podrazumevaju identičan ili delimično podudaran s pojmovima pozni/umereni modernizam, neka ostane predmet za dalju raspravu. Po mom uvidu umnogome podudaran svakako jeste, pri čemu opet treba naglasiti da se time osim tipoloških distinkcija nipošto ne zalazi u utvrđivanja vrednosnih parametara. A posebno intrigantno pitanje bilo bi ono da li se kompleks slikarstva beogradskog enformela, za koje Trifunović izričito smatra da nastaje kao direktna reakcija na vladajući estetizam pedesetih, danas vidi (ili ne) takođe kao komponenta tog istog estetizma, odnosno drugim rečima kao komponenta poznog i umerenog



Neša Paripović, 1970.

modernizma? Po mom uvidu takođe u velikoj meri da (uz izvesne pojedinačne iznimke o kojima ovde, pošto to nije tema rasprave, nema potrebe zalaziti u detalje).

S druge strane, na osnovu karakterističnih jezičkih osobina o kojima je ukratko bilo reči lako bi se moglo utvrditi da pojave i autori okupljeni na izložbi *Primeri apstraktne umetnosti — jedna radikalna istorija* ne proizlaze iz tradicije domaćeg međuratnog slikarstva, naročito iz njegove klasike u četvrtoj deceniji, a niti i nipošto iz ideologije posleratnog "socijalističkog estetizma" i umerenog modernizma, sa svim njihovim vrstama i podvrstama, kao i sa svim njihovim konsekvencama. Štaviše, različite pozicije učesnika ove selekcije javljaju se ili kao instinktivni ili pak kao sasvim svesni otkloni od navedenih tradicija i ideologija, zasnivajući i s vremenom izgrađujući pozicije Razlike i Drugosti u odnosu na dominantne struje domaće modernističke umetnosti. U međuratnom periodu izvori ovih otklona

mogli bi se tražiti u teorijskom i praktičnom nasleđu domaćih doprinosa evropskim istorijskim avangardama (Micić i zenitizam, Aleksić i dadaizam, u određenom smislu beogradski nadrealizam). U posleratnom pak periodu, tokom pedesetih-šezdesetih godina, to su pravovremene relacije s evropskim enformelom u skulpturi Olge Jevrić (što se u njenom slučaju jasno vidi u karakteru upotrebljenog materijala, u ukupnom značenju ekspresije i u zapaženom učešću na "Bijenalu enformela" kakvim je bio svojevremeno označen venecijanski Bijenale 1958); to su Radovanovićeve zamisli koje nose svojevrсна protofluksusovska svojstva, to su luminokinetički i scijentistički opiti Novaka i Radovića, napokon to je Damnjanovo konsekventno apstraktno slikarsko mišljenje u rasponu od postavki slikarstva bojenog polja i tvrdih ivica šezdesetih do primarnog i analitičkog slikarstva u sedamdesetim. Slede primeri mentalnih

pristupa i apstraktnog mišljenja u novoj umetnosti sedamdesetih (vojvođanske konceptualističke grupe, krug beogradskih autora oko Galerije Studentskog kulturnog centra) kao komponenti onog problemskog kompleksa upravo za koji je najčešće bio primenjivan termin "druga linija", te napokon nedavne i aktuelne pojave devedesetih koje se svedenošću i analitičnošću postupaka umnogome nastavljaju na mentalitet nove umetnosti sedamdesetih. Sve su to modusi umetničkih jezika i umetničkih ponašanja koji, opet kažemo instinktivno ili svesno ali svakako evidentno, odudaraju od dominantnih pozicija domaćeg poznog i umerenog modernizma. Odudaraju zato jer su posredi jezici i ponašanja koji za svoje izvore, pored radikalno modernističkih imaju i matrice istorijskih avangardi i posleratnih neoavangardi i postavangardi. U sve ove pojedinosti ne bi, naravno, imalo smisla upuštati se samo zato da bi se vršile jezičke i stilske distinkcije, ali čini se da u to ima razloga upuštati se zato da bi se iza svih tih distinkcija otkrивale ideološke konotacije koje u savremenim umetničkim praksama evidentno postoje, koje iz tih praksi izbijaju na videlo, koje (te konotacije) u svojim konsekvencama na terenu uslovljavaju stanja, rasporede, uticaje, uloge i hijerarhije u konkretnom svetu umetnosti, a to u ovom slučaju znači na domaćoj umetničkoj sceni u periodu u kojemu su sve te prakse i njihovi nosioci živeli u direktnoj ili indirektnoj polemici, povremeno i u otvorenoj konfrontaciji.

Ulaskom u sedamdesete, s nastupom postmodernog stanja, s krupnim promenama koje u takvom ukupnom duhovnom i kulturnom kontekstu zahvataju tekuća umetnička zbivanja, s potpunom legitimnošću načela pluralizma po kome se sasvim i definitivno gube distinktivne odrednice avangardno-retrogradno, gde caruje Olivino transavangardno, kada odzvanja Baudrillardova krajnje relativistička tvrdnja "sve je aktuelno i sve je retro", kada se jedna tadašnja nova pojava samosvesno naziva anahronizmom itd., dakle u takvim globalnim prilikama gotovo sve pretpostavke "druge linije" gube ranija uporišta i prestaju da funkcionišu u svom donedavnom značenju. No uprkos tome evidentno je da vodeće domaće pojave umetnosti ranih osamdesetih — novi talas para Žestoki i grupa Alter Imago, kao i nekolicina pojedinaca iste generacije — pre je u nastavku nego u raskidu s mentalitetom nove umetnosti

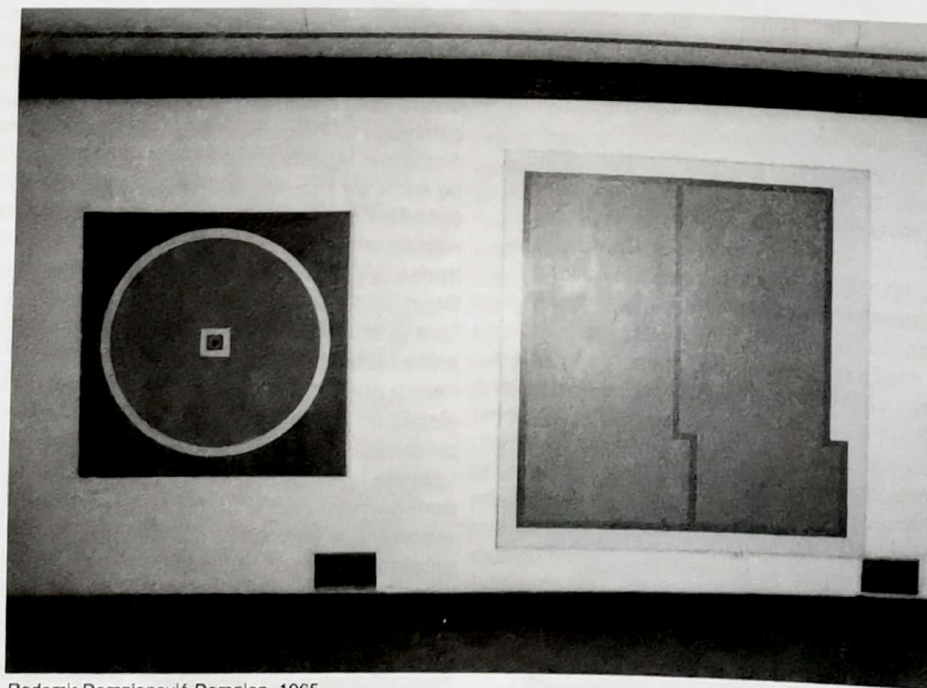
sedamdesetih. Da je tako dokaz je, između ostalog, da se promoviše na istom mestu (u Galeriji Studentskog kulturnog centra), da se održavaju personalni odnosi međusobnog uvažavanja između pripadnika tih dveju uzastopnih generacija. U osamdesetim, dakle, vlada atmosfera prihvatanja i uvažavanja Razlike i Drugog, barem to važi u onim sve širim umetničkim krugovima koji, iako unutar sebe znatno polarizovani, podjednako ne prihvataju lokalnu verziju postmoderne kao konzervativne antimoderne. U takvoj atmosferi širokog fronta pozitivnih i podsticajnih energija kakve vladaju umetničkom scenom osamdesetih, pozicija "druge linije" ne može i ne treba dalje da se zaoštrava, u tada aktuelnoj situaciji ne treba da se na toj poziciji insisitira, mada u svojoj osnovi teza "druge linije" ni tada nije dovedena u pitanje, barem ne kada je reč o mogućnosti sagledavanja istorijskih procesa u prethodnom periodu, dakle u rasponu između međuratnih avangardi i posleratnih neoavangardi, na što uostalom upućuje uvodni tekst pod nazivom *Razlog za drugu liniju* u katalogu sarajevskih *Dokumenata 1989*.

No u devedesetim kao da se u promenjenim uslovima sadašnje domaće umetničke scene javlja potreba za redefinicijom pojma "druga linija", izložba o kojoj govorimo u svom podtekstu sadrži upravo takvu pobudu. Naravno da se u tekućim definitivno pluralističkim umetničkim prilikama ne mogu obnoviti

preduslovi koji su doveli do pojave ideje "druge linije", no neke od njenih pretpostavki kao da se iznova aktualizuju u atmosferi napetosti kakva u poslednje vreme vlada na ovdašnjoj umetničkoj sceni. Omekšani i razblaženi postmodernizam prolazi kroz proces konformiranja i etabliranja, njegovi nosioci po svom socijalnom statusu nalaze se ili će se možda već uskoro naći na dominantnim pozicijama poput nosioca nekadašnjeg poznog i umerenog modernizma. No tome za uzvrat, u prilikama tvrdog i mučnog življenja u ratnim i kriznim ranim devedesetim izbija na videlo umetnost sažetih formi i konciznih izjava ili pak umetnost diskretnih najava intimnih i internih mikroprojekata, što daje povoda tezama koje zagovaraju obnove radikalnijih modernističkih pozicija i njima svojstvenih ideologija, a te teze nalazile su principijelnu i teorijsku podršku u recepcijama ideja iz tekstova Brejca (*Modernizam posle postmodernizma?*), Menne (*Moderni projekat umetnosti*) i Klotza (*Moderna—postmoderna—druga moderna*). Ali na sve to javili su se i razlozi osporavanja dijagnoza proizišlih iz takvih uvida ili pak razlozi drugačijih sagledavanja aktuelnih zbivanja, što je izazvalo zagrejanu polemičku atmosferu na domaćoj umetničkoj sceni, a refleksi te atmosfere osetili su se u različitim stručnim i izvanstručnim osvrtima i odjecima na postavke od kojih je polazila koncepcija ove izložbe.

Ukažite na osnovne koncepcije "druge linije" u internacionalnoj kritici i teoriji umetnosti sa osvrtom na domaću scenu.

Ideja "druge linije" nema direktno poreklo u internacionalnoj kritici i istoriji umetnosti jer je naprosto nastala kao nasušna potreba odbrane izvesnih umetničkih pojava i njihovih nosilaca u domaćim prilikama u kojima su se takve pojave u rasponu od avangardi dvadesetih do nove umetnosti sedamdesetih nalazile na marginama istorijskih valorizacija ili tada tekućih umetničkih zbivanja. Posredi je, dakle, jedna izrazito defanzivna teza, bez ikakve težnje da se dovode u pitanje ustaljeni sudovi o mnogim ključnim procesima i vrednostima, ali ujedno i teza koja uočava latentne suprotnosti koje posvuda u svetu umetnosti postoje između pozicija s poreklom u modernističkim naspram onih s poreklom u avangardističkim i neoavangardističkim jezičkim modelima i njima svojstvenim ideologijama. Ta teza, naravno, nije krila svoje preferencije prema avangardističkom i neoavangardističkom kompleksu u ovakvoj postavci problema. Pri tome, pojmovi "drugo", "drugi" i sl. nađeni su u nekim kritičkim primerima koji su, sasvim iz zasebnih i sopstvenih razloga, insistirali na poziciji "drugosti": to su bile pozicije Michela Tapiéa o "drugoj umetnosti" (*Un Art Autre*, 1952) gde će se polazeći od Duchampa i Picabie, uopšte od Dade stizati do Talaca Fautriera, "visokih pastii" Dubuffeta, do Wolsa, ranog Mathieua itd. to je tematika koju je Pierre Restany obradio u knjizi s karakterističnim nazivom "Drugo lice umetnosti" (*L'autre face de l'art*, 1979) u kojoj je podvukao problemske linije *ready made-merz-dripping-combine-environnement-happening-fluxus-monochrome-la baptême artistique d'objet-arte povera-dématisation de l'oeuvre d'art-proposition didactique*, odnosno tu istu liniju označio imenima njenih protagonista kao što su Duchamp—Schwitters—Pollock—Cage—Rauschenberg—Warhol—Kaprow—Maciunas—Paik—Fontana—Klein—Manzoni—Beuys—Buren. Naravno, izdvojeni su ovde samo čisti modeli i kapitalni primeri, podrazumeva se sve ono što se iza ili oko tih modela i primera nalazi. Pojam "druga linija" nije prosti transfer Restanyevog kritičkog zahvata na ovdašnje umetničke prilike ali uključuje svest o postojanju tog zahvata, zajedno s mnoštvom ostalih podataka i argumenata koje povodom



Radomir Damjanović Damnjan, 1965.

problematike o kojoj je reč svakako treba uzeti u obzir.

Objasnite kinetički i neokonstruktivistički rad Kolomana Novaka i Zorana Radovića, ukažite na njihov odnos sa novim tendencijama i internacionalnim neokonstruktivizmom.

Novak i Radović su zapravo dva odvojena slučaja i različite sudbine, no nit koja će ih za trenutak povezati jeste njihovo učešće u onoj poletnoj klimi koja se tokom šezdesetih javlja nošena opsosijama jednog kruga umetnika u svetu eksperimentima s pokretom, svetlošću, tehnikom, mašinom... Novak je slikar po formiranju, između dve njegove beogradske izložbe (prve 1962. i zasad poslednje 1995) proći će više od pune tri decenije usamljeničkog prisustva na ovdašnjoj umetničkoj sceni praćenog brojnim teškoćama pri radu koji po svojoj prirodi zahteva znatna sredstva. Ne mogavši zbog toga ispuniti sve svoje zamisli, prilagodio je tehnologiju kojom je rukovao što jednostavnijim postupcima i umesto previše ozbiljnog pojma "istraživanje" uveo je u svoju umetnost skromniju ali privlačniju ludičku crtu, sveo ju je na čaroliju igre s nekim nefunkcionalnim strojevima i s pokretnom i pokrenutom svetlošću. Imao je nekoliko vrlo markantnih međunarodnih nastupa i srećnih trenutaka u svojoj nimalo lakoj životnoj i umetničkoj borbi, vrhunac njegove radne biografije čini nastup na svetski značajnoj izložbi kinetičke umetnosti *Kinetika* u Muzeju XX veka u Beču 1967. na poziv Wernera Hofmanna. Teško da će ikada moći da se u potpunosti rekonstruiše Novakov opus koji bi se, da je to moguće, ukazao u fascinantnim rasponima od ranog apstraktnog slikarstva (prikazanog na ovoj izložbi svega s dva sačuvana rada) do celih veštačkom svetlošću obasjanih luminoambijenata. No ipak postoji (zasad na žalost minimalna) šansa da će se sve što je ovaj marljivi i povučeni izuzetni umetnik uradio i zamislio da uradi naći u koricama jedne vrlo dokumentovane monografije. S druge pak strane, Radović između 1969—72. ima kratku ali spektakularnu karijeru u kontekstu tadašnjih međunarodnih priredbi na temu umetnost—nauka—nove tehnologije. Kao student i potom inženjer elektrotehnike posedovao je specijalistička znanja da se u takve eksperimente upusti. Rukovao je mašinama poput oscilografa, energijama kao što su one koju proizvode laseri, no najprivlačnija njegova invencija ostaje ipak ornamentograf s klatnima i crteži koji su

pomoću te jednostavne naprave mogli da se izvedu. Kada je zadovoljio svoju mladenačku radoznalost i kada su se okolne umetničke prilike sasvim izmenile, naglo kao što je i počeo tako je i definitivno prestao s radom u umetnosti. Ali i jedan i drugi, Novak i Radović, markiraju izuzetne problemske prodore u srpskoj umetnosti perioda u kojemu su delovali. S njihovim doprinosima i ulogama ovdašnja umetnost beleži dva ažurna prisustva i učešća u onim internacionalnim zbivanjima u kojima su razmatrana i elaborirana neka granična područja prirode umetnosti u okolnostima kada su mnoge njene ustaljene osobine bile dovedene u pitanje, kada su se tome za uzvrat postavljala pitanja uspostavljanja proširenog pojma i dejstva savremene umetnosti

Izdvojite ključna dela.

Teško je izdvojiti samo pojedina ključna dela, potpunije i adekvatnije bilo bi govoriti o celim autorskim opusima i pozicijama koje ti opusi zauzimaju, o ideologijama koje zastupaju. Od ogromnog značaja za posleratnu srpsku umetnost svakako je skulptorski opus Olge Jevrić, kao i celokupni Damjanov opus iz kojega su ovde, zbog tematike izložbe, bila izdvojena samo dva-tri primera njegovog apstraktnog slikarstva. O doprinosima Novaka i Radovića bilo je reči u prethodnom pitanju i odgovoru. Radovanović je sasvim specifični slučaj kojega bi jednom, kada za to sazru mogućnosti i instrumenti interpretacije, najzad valjalo sagledati u sjedinjenju njegovog likovnog, muzičkog i vokovizuelnog opusa. Ceo kompleks nove umetnosti sedamdesetih kapitalan je za ukupnu problematiku posleratne srpske umetnosti, taj kompleks bitan je ne samo po doprinosima svojih protagonista nego i po posledicama koje uslovljavaju da će se gotovo sva prethodna i potonja zbivanja u srpskoj umetnosti ubuduće morati sagledavati vodeći računa o udelu ovog kompleksa pri razumevanju same prirode savremene umetnosti, njenih brojnih praksi i reperkusija koje takve prakse i njihova tumačenja podrazumevaju. Unutar tog kompleksa područje apstrakcije koje tretira ova izložba tek je samo jedna komponenta od koje je faktički nemoguće odeliti sve ostale module umetničkog rada i ponašanja u opusima istih autora (performansi, akcije, instalacije, fotografije, film, video itd.). Tek pri takvom celovitom uvidu došli bi do potpunijeg izražaja doprinosi Milivojevića, Paripovića, Popovića, Todosijevića i Urkoma, najzad u

takvom ukupnom kontekstu našlo bi svoje veoma istaknuto mesto (što je ovom prilikom izostalo iz razloga specifične tematike ove izložbe) svetski značajno i priznato delo Marine Abramović. Pojave koje potom slede vremenski su nam isuviše bliske, možda još nije ni trenutak ni mesto da se izdvajaju i istorizuju kao dovršeni pojedinačni opusi i kao zaključene problemske celine. Tim pre što ova izložba nije imala isključivo retrospektivni karakter nego se u svom najrecentnijem odeljku smelo otvorila ka umetnicima (tačnije umetnicama) najmlađe generacije i time najavila nastavak problemskih linija ove vrste umetnosti u budućnosti. Za zaključak, o ovoj izložbi treba reći sledeće: iako je u nazivu nosila pojam "radikalna", to nije bila smotra nekih navodno ekstremističkih pojava i tendencija nego pregled neke "normalne" i u ovoj sredini već dovoljno dugo i duboko ukorenjene umetničke produkcije; iako je za sobom povlačila pojam "druga linija" i nastojala da taj pojam redefiniše u novonastalim prilikama, ovo nije bila izložba neke navodno alternativne ili sekundarne umetnosti u odnosu na neku navodno središnju i centralnu. Ova izložba, zapravo, potvrđivala je, otkrivala je i zagovarala je vrednosti, u umetnosti jedino o čemu zaista vredi govoriti jesu vrednosti, tačnije problemske vrednosti same umetnosti a ne statusne "vrednosti" stečene bilo kakvim izvanumetničkim povodima i razlozima. Možda se dosad nije dovoljno imalo u vidu da u savremenoj srpskoj umetnosti postoje takve vrednosti ili da se pak tako mogu iščitati one postojeće vrednosti na koje je ova izložba samo delimično ukazala (a koje bi bile još sugestivnije predstavljene da je to inače krajnje nepodesni izlagački prostor dozvolio), te stoga verujem da su se jedino otuda, a ne iz nekih zlih namera, javili brojni nesrećni nespo razumi koje je prijem ove izložbe izazvao u javnosti.

ALEKSANDAR DIMITRIJEVIĆ

Opišite vaše viđenje 'Projekta Mondrijan'.

Projekt Mondrijan nastao je kao rezultat međusobnog prepoznavanja trojice umetnika i jednog kritičara i iz osećaja da je njihov rad specifičan u odnosu na veliki deo tadašnje likovne produkcije, pri čemu posebno mislim na onaj deo koji bi potpadao pod pojam apstraktnog slikarstva. Prvobitna ideja Nikole Pilipovića da jednom izložbom obeležimo 120 godina od rođenja Pita Mondrijana uz očito korespondiranje naših radova, dospela je do završne razrade u formi projekta kroz niz razgovora koje smo u to vreme imali sa Ješom Denegrijem. Postajalo je sve jasnije da bi te dve izložbe koje smo spremali mogle da budu nešto više od obične prezentacije novih radova. Iako je u samim nazivima obe izložbe ostao izvestan memorijalni prizvuk (izložbe su zvanično imale naziv Mondrian 1872—1992) osobenost našeg rada i podatak da smo napravili dve izložbe sa različitim radovima ali u okviru jednog koncepta eksplicirala su jedno šire značenje ovih naših izložbi — kao 'Projekat Mondrijan'.

Što se samih radova tiče oni su nastali pre nego što je rođena ideja o ovom projektu i nisu blisko i jedino vezani za Mondrijanovu slikarsku ili ideološku doktrinu već su nastali iz naših osobenih, pojedinačnih evolucija i referiraju na mnogo širi svet umetnosti čiji je Mondrijan, naravno, bitan deo. Naš rad nije dakle bio bavljenje Mondrijanom u smislu variranja elemenata iz njegove ekonomije plastičkih sredstava, već pokušaj da, unutar postojećeg sistema pikturnih, estetičkih i kulturoloških kodova i spoznaja, kojeg je Mondrijanovo delo samo jedan deo i preko kojih se njegov rad posmatra iz vizure umetnika sa kraja dvadesetog veka, ispitamo mogućnosti daljeg bavljenja slikarstvom apstraktne forme. Na mene su, recimo, u to vreme neposrednije uticali Federle i Förög nego Mondrijan, dok je rad Zorana Naskovskog bio bliži Rajnhardu ili Maljeviču. Jedino je Nikola godinama bio zaokupiran Mondrijanom premda je u njegovim tadašnjim radovima uočljiviji bio uticaj Barneta Njumenaa ili Rajmana. Ali ono što je najbitnije za tadašnji rad sve troje nas je to da on nije bio tipični eklektizam karakterističan za izvesne postmodernističke procedure već on, iznad svega ima, za svakog od nas

pojedinačno, svoju osobenu genezu i nastao je u višegodišnjem procesu konstituisanja, pročišćavanja, redukcije i sinteze likovnog jezika i mišljenja. Mislim da je to najbolje osetio Zoran citirajući Mondrijana u našem prvom katalogu za izložbu u Pančevu: "Ako ne možemo da oslobodimo sami sebe, možemo bar da oslobodimo naše viđenje, koje saznaje."

Iako se danas o značaju 'Projekta Mondrijan' može govoriti još uvek i skoro sasvim u hipotetičkom smislu, ipak mislim da je njegov prevashodni značaj bio u tome što je predstavio jedan, za ovu sredinu, nov pristup apstraktnom slikarstvu različit od tada (a delom i danas) aktuelne apstrakcije lirskog ili narativnog tipa ili naslikane geometrije, što je uz radove još nekih mladih umetnika doprinelo uspostavljanju jednog, za ovu sredinu isto tako novog, kritičarskog i teorijskog diskursa, gde kritičar po prvi put aktivno učestvuje sa umetnicima u osmišljavanju i realizaciji jednog koncepta ili ideje.

Na žalost dejstvom specifičnih erozivnih faktora svi naši radovi sa izložbe 'Projekat Mondrijan' u SKC-u uništeni su ili ozbiljno oštećeni nakon izlaganja na izložbama "Rane devedesete". Zoranovi i moji pokušaji da dobijemo odštetu za uništene i oštećene radove od ljudi i institucija koje su organizovale izložbu u Podgorici, sa koje su nam vraćeni oštećeni radovi, nailazili su na nemoć i ciničnu ravnodušnost tog drugog lica ovdašnje umetničke i oko-umetničke scene koja toliko želi da liči na svetsku a, zahvaljujući upravo tome što to nije, zatvorena u sigurnost ovog sistema koga verovatno deklarativno prezire, vrši recidive iz prakse tog istog i ranijeg sistema kada je u pitanju odnos prema umetnicima i njihovim delima koje inače, verovatno isto tako deklarativno, ceni i smatra značajnim. I tako dok je većina naših radova sa izložbe 'Projekat Mondrijan' u SKC-u fizički nestala, nastavlja se njihov simboličko-metaforički život kroz povremeno vaskrsavanje pojma 'Projekat Mondrijan' u raspravama među kritičarima ili kao nedavno pokušaj falsifikovanja jedne istorijske činjenice u jednom od tekstova za katalog nedavno održanog 19. memorijala Nadežde Petrović.

Ukažite na evoluciju vaših slikarskih istraživanja.

Posle završetka Akademije pa sve do 1991. godine bavio sam se crtežom i slikom u okviru figuracije progresivno reduktivnog tipa razvijajući jedan likovni

jezik koji je postepeno sebe uspostavljao kao samosvojan prelazeći put od čiste linije i površine potpuno referentne prema svom objektu, preko linije i površine kao znaka ili simbola (krst, trougao), do apstraktne linije i površine bez uočljive reference na objektu ili neku drugu realnost osim na ostale elemente crteža— slike ili na ono što postoji kao memorisani kodovi globalnog sveta umetnosti i kulture.

Početkom 1991. radim prve apstraktne slike tehnikom ulja na platnu. Koristim crnu, oker, narandžastu i crvenu boju. Moram reći da je geometrija koja se pojavljuje u mom radu (iako forme na mojim slikama nisu strogo geometrijske) samo logička posledica procesa razvoja formalno-jezičkih elemenata mišljenja a ne ultimativna entropijska igra geometrijskim oblicima. Vođen potrebom za jasnoćom izraza izbacujem boje i koristim samo crnu i belu. Kompoziciju slike organizujem dominantnom horizontalom i vertikalom.

Godine 1993. radim prve monohromne slike. Prvo su to bile bele slike manjeg formata (akrilik na juti) a kasnije mešam crnu i belu boju dobijajući određeni optički poremećaj plošne površine slike. Godine 1994. za izložbu u Narodnom muzeju ("Na iskustvima memorije") radim ambijentalnu instalaciju sastavljenu od dve monohromne, crne slike—objekta fiksiranih na zid i pratećeg elektronskog zvučnog ritma. Godine 1996. realizujem rad sličnog tipa u galeriji "Zlatno oko" i u Paviljonu Veljković u okviru projekta "Tendencije devedesetih — hijatusi modernizma i postmodernizma". Ovaj put umesto slikarskog platna po prvi put koristim jedan sintetički materijal — crnu gumo-plastiku. U ovom radu kao i u radu iz Narodnog muzeja, problemsko težište je pomereno sa slikarskog plana na plan konceptualnog bavljenja izvesnim problemima vezanim za identitet i percepciju slike kao slike ili objekta, njenom odnosu prema fizičkom prostoru u kome se nalazi, problemu tenzije između materijalnosti i apstraktnosti podloge i slikane površine.

Još 1995. godine radim prve slike sa providnim i poluprovodnim površinama. U junu 1996. pravim izložbu radova sa tom problematikom u galeriji SKC-a. Na tim slikama—objektima svi fizički elementi koji konstituišu takvu sliku—objekt kao i njihova fizičko-optička svojstva otkriveni su i vidljivi. I sam neposredni fizički prostor oko i u slici sa svojim elementima i svojstvima (svetlost, boja zida) aktivan je deo rada.

U radu koristim materijale različitih optičkih, taktilnih i fizičkih svojstava kao što su paus papir, polietilenska folija, providna i neprovidna mekana i tvrda guma, puna tvrda plastika, štamparska folija koja i propušta i reflektuje svetlost, mašinska mast, vazelin, uljana boja.

Može se reći da ako sam do 1994. prešao put od objekta do apstraktne forme, karakterističan za istorijski razvoj Moderne, od 1994. sa radom "Mondrijan 1994" i narednim radovima na izvestan način idem obrnutim smerom od apstraktne slike prema objektu, s tim da ovaj put objekat nije forma koja se pojavljuje na površini slike, već sama slika postaje objekat.

Ukažite na razliku između mondrijanovskih, crnih monohromnih i prozirnih slika.

Slike koje sam radio tokom 91. i 92. godine sa kompozicijom horizontalnih i vertikalnih površina a koje su izlagane na izložbama "Projekt Mondrijan" pripadaju tradiciji modernističke slike u smislu da je slika kompleksna kako materijalna tako i mentalna tvorevina koja doduše ima svoju objektnost ali se kao poseban entitet na njoj izdvaja njena površina integrisana od podloge i na nju nanese slike slikarske materije — boje, koja takođe ima svoju samosvojnost kao materijalna stvar, i percipira se kao dvodimenzionalna, netransparentna ploha. Za recepciju takve slike kao slikarstva bitna je samo ta njena spoljašnjost dok su ostali fizički elementi slike (prostor koji ona zahvata, odnosno njena trodimenzionalna objektnost i materijalnost njenih konstruktivnih elemenata) uglavnom nerelevantni i pripadaju drugom prostorno-vremenskom kontinuumu. Za razliku od takvog pristupa slici gde se slikarski problemi rešavaju unutar tako određenog prostora slike u radu "Mondrijan 1994" sa izložbe u Narodnom muzeju fenomen slike je razložen i dekonstruisan u jednu širu smislaonu celinu. Slika se sada pojavljuje ne kao originalno i neponovljivo delo nego kao reproduktibilni modul i kao jedan od plastičnih elemenata kompleksnog ambijentalnog rada. Pošto su te slike metalnim pločicama fiksirane na zid, njihov položaj u fizičkom prostoru muzejske prostorije je precizno definisan i time je prostor kompetencije slike sa njene površine proširen na sve dimenzije njene objektnosti pa ona preuzima i status objekta.

Razlika između crnih monohromnih slika iz Narodnog muzeja i crnih monohromnih

slika iz "Zlatnog oka" i Paviljona Veljković je u tome što me je u ovom drugom radu više interesovalo ne šta slika može da bude i kako može da se njome manipuliše, već njena kompleksna priroda, svojstva materijala i materije od kojih je načinjena, njihov odnos i njihovo dejstvo na efekat slike, odnosno ono nevidljivo ali suštinsko što čini jedno delo ne samo materijalnom nego i duhovnom stvari.

Razlika između prozirnih i crnih monohromnih slika je u drugačijem određenju površine slike koja ovaj put gubi još jednu svoju ontološku instancu, odnosno gubi svoju neprozirnost i karakter slikarske podloge, postajući samo jedna opna koja deli prostor na prostor ispred slike, prostor u slici i prostor iza slike. Crne slike su slike sa optički nepropusnom površinom. Svetlost se odbija od njihove sjajne površine. Za razliku od toga, providne slike propuštaju svetlost u oba smera iako, kao i crne slike, delimično reflektuju ali i delimično upijaju svetlost.

Objasnite vaš pristup materijalu.

Moj pristup materijalu se vremenom menjao. Dok sam koristio klasični slikarski postupak izbor materijala je unapred bio određen mojom odlukom da radim uljanim ili akrilik bojama na prepariranom platnu razapetom na blind-ram i tu nije bilo nekih značajnijih variranja. Tek radeći na radu za Narodni muzej tražio sam i birao materijal koji bi upotrebio za pločice — nosače kojima bi slike bile pričvršćene na zid. Odabrao sam čelične pločice i crno bruniranje. Crna uljana boja na platnu je odabrana kao veza sa crnom pravougaonom površinom na Mondrijanovoj slici. Za rad u "Zlatnom oku" takođe sam imao jasnu koncepciju kako rad treba da izgleda ali zbog dimenzija koje sam hteo da te slike imaju nisam mogao da nabavim materijal koji sam najviše želeo, a to je trebalo da bude crna, debela, sirova guma. Zato sam odabrao materijal koji je bio najbliži tome a koji pri tom nije remenio zamišljeni efekat rada. Za razliku od ova dva slučaja kod prozirnih slika, ideji o tome kakve konsekvence svojstva nekog materijala mogu imati na prirodu rada prethodilo je slučajno otkrivanje providnih gumenih i plastičnih materijala i nešto kasnije svest o njihovim začuđujućim, prikrivenim estetskim kvalitetima. Dakle, uglavnom razmišljam o materijalu odnosno mediju u kome bih realizovao neki rad, na dva načina: ako imam neku određenu ideju ili koncepciju rada i upoznat sam sa prostorom u kome bi rad bio realizovan,

počinjem da razmišljam o materijalu koji bih mogao da upotrebim bilo da je to neki novi ili materijal koji već poznajem. U drugom slučaju otkrivanje novog materijala ili nove mogućnosti upotrebe poznatog materijala povedu me da svoj rad usmerim u pravcu koji mi se do tada nije ukazivao ili ka sasvim novom tipu rada. Nikada ne koristim neki materijal samo zato što mi se kao takav dopada, već uvek razmišljam o tome kakve konsekvence taj materijal i njegova svojstva mogu imati na rad kao krajnji rezultat, njegov izgled, govor i dejstvo.

MARIJA VAUDA

O radu u "Cvijeti Zuzorić" — intencije

Uputstvo za čitanje rada je u njemu samom. Tu, u fantazmu—sceni, preuzeti ulogu subjekta je i ulog za strastan odnos. Samim tim zavesa je podignuta za čin intencije, za odgovornost intencije, za disciplinu intencije.

U radu EXCLUSIVE staklo je upotrebljeno kao pregrada za telo, prolaz za pogled, podloga za tekst. Staklo je naslonjeno preko daske tapacirane satenom kao zaštićenog, rizičnog mesta egzistencije sa kojom se sustižu sinonimi i antinomi reči Exclusive: 1. incompatible, excluding, barring; 2. restrictive, snobbish, fastidious; 3. single, sole, only, special; 4. select, narrow, clannish, selfish, illiberal, uncharitable; 5. fashionable, chic, aristocratic, choice, ispisane plavim parafinom. Zatvoreni prostor višestrukog teksta (tekst stakla, tekst tapacirane daske, tekst teksta) određen je postupcima u kojima samo svest o njima čini moj jezik—realnost.

Kruženje, preklapanje, razilaženje formalnih segmenata, ne samo ovog rada, traži ambiciju i onih, uglavnom potisnutih vitalnih procesa: emotivno, stomačno, samosvesno prisustvo.

Prozirnost i ogledanje su suprotstavljeni načini odnosa.

Drugi rad na ovoj izložbi je UGAO. Nadovezuje se na UGAO I: dve čelične ploče 50x100x0,5 cm, premazane kompaktnom grafitnom masnoćom, i na UGAO II: dve čelične ploče 50x100x0,5 cm, prelivene mašinskim uljem. U oba slučaja ploče su pod pravim uglom na podu. Čelik i gestualni postupak

nanošenja masnoće koja ga razbija, spaja bez nasilja, je scena za pravo na artifičijelni prestup.

Zamenivši materijal ogledalima istih dimenzija, isto postavljenih, fokusiram izbor izolacije u sebe—jeziku (parališem svaki drugi postupak) gde se jedino može odigrati ona barokna i asketska drama individue, drama njene vere. U spoju horizontale i vertikale ugla, a smešteno na pod odakle se u ogledalu, u pogledu—suočenju čovekova visina proverava.

Post anti form

Kroz istoriju (ne samo) vizuelnih (i ne samo) umetnosti preispitivala se, razgrađivala, obnavljala forma kao sudbinsko mesto, nadređeni zakon, kroz koje se odvija život sam, bez obzira da li ga mi vidimo ili ne, da li ga znamo ili ne... Forma je institucija. Vera u formu je vera u svrhovitost, dostojanstvo i odgovornost za život. Pošto je vera put sumnje, put paradoksa, put otkrića, i put forme—status institucije je složen, upitan, u kretanju. Kritičan odnos prema instituciji je jedno prokvrnjeno, živo, mada opasno mesto institucije.

Umetnik mora biti angažovan, umetnost mora biti angažovana. Fenomeni trenutka, činjenično stanje raspadanja, truljenja, perversije, čitanje nabreklih simptoma pretvaraju se u umetnička dela—mimizise. Reciklažne slike hiperobebeženih dijagnoza gomilaju se do neprozirnosti. Ovaj mimetički, često nekrofilski angažman nije i moj angažman. Uobrazilja—umetnost koju ja moram da gradim je uspostavljanje njene realnosti. Ona se uspostavlja kroz moj rad tautološki najdalje tražeći svoja najbolja stanja. Tačke mojih najboljih stanja su moja dela.

Apstraktno—antiforma—telesno

Apstraktno je konkretno
Antiforma je telesno
Telesno je apstraktno
Apstraktno je apstraktno
Antiforma je antiforma
Telesno je telesno

Od samostalne izložbe MV 1994 (instalacija), do ove poslednje, još u toku, zajedničke, isto u Domu omladine *Retoričke figure devedesetih* (fotografije), prelazim put stroge usredsređenosti u disciplini gde svaki rad od performansa do skulpture, od slike do fotografije, gradi odnose iz sebe, ka sebi, i najzad onaj odnos koji prethodi svemu — to je prizivanje mog glasa. Prizivanje sopstvenog glasa je ključni razlog i ključni

svedok analitičkih postupaka za uspostavljanje zatvorenog, razvijajućeg dijaloga. Sloboda kretanja je uvek izborna. Zahtev za davanjem (žrtva) je ono čime me je svaki rad prevazilazio. Moj život postaje drugačiji... Iz bezbedne lepote u nebezbedan smisao.

NIKOLA PILIPOVIĆ

Projekat Mondrian

Projekat Mondrian podrazumeva izložbe održane u Pančevu i Beogradu tokom 1992. godine. "PIET MONDRIAN 1872 — 1992" bio je naziv izložbi koje kasnije postaju PROJEKAT MONDRIJAN. Možda bi odgonetanje ove transformacije sa imenima moglo da ukaže i na evoluciju same početne ideje nastale iz umetničke prakse Nikole Pilipovića, Aleksandra Dimitrijevića i Zorana Naskovskog koja ulaskom u galerije, praćene teorijom (tekstovi u katalogima Ješe Denegrija) čini iskorak iz tadašnjih dešavanja u umetnosti.

Najvažnije od svega je da se odmah ukaže da bavljenje Mondrianovim delom (opusom) u mom slučaju nije analogno postupcima umetnika koji su se bavili: citiranjem, reciklažom, kolažiranjem... itd., da to, dakle, nije postupak koji distancirano ili ironično "barata" umetnikovom zaostavštinom. Da bih shvatio odakle potiče mreža (raster) morao sam da proučim kubizam... horizontala i vertikala su konvencije koje ništa ne znače ukoliko se ne zna zbog čega su upotrebljene u poretu jednog sistema/jezika, u ovom slučaju neoplastičkog. Način na koji je Mondrian konstituisao svoj jezik, traženje i konstituisanje svoga jezika na temeljima nekih od elemenata neoplastičkog, suština je mog bavljenja Mondrianom.

Biti "mondrianovac" ne znači ništa. Učiti od njega može da ima smisla ako se to učenje shvati, kako bi se to u drugim prilikama reklo: "kao studija".

Kroz sličan proces učenja (samo što u njihovom slučaju uzor nije bio pre svih Mondrian), prošli su Dimitrijević i Naskovski. Godišnjica rođenja bio je formalni razlog da predložim izložbu koja bi pored odavanja počasti ovom umetniku skrenulo pažnju i na specifične, a tada zapostavljene umetničke pojave (redukovano, apstraktno, geometrijsko

slikarstvo). Možda snagu dobrog upućenja podržavaju, ponekad, i okolnosti?

Činjenica da Narodni muzej u Beogradu poseduje Mondrianovu sliku, da o toj slici postoji, do naših kataloga nepreveden na srpski, esej H.L.C. Jaffea: *Piet Mondrian*, Kompozicija II, 1929. (prevod u katalogu Vera Štulić) elementi su koji upotpunjavaju opseg poduhvata. Reprodukција ove slike u katalogima je bila simbolična tačka oslonca Projekta. Mada ova, konkretna slika nije bila referenca za slike koje sam izložio u okviru Projekta Mondrian, ona je poslužila da shvatim da Projekat ima poredak koji se gradi i razvija uporedo, iz, ili u bližem ili daljem dosluhu sa konkretnim artefaktima koji ga pokreću. Svest o Projektu se stiče, a uslov za njegovu snagu je energija i znanje svih njegovih tvoraca. U tom smislu je doprinos Ješe Denegrija vrlo specifičan i paradigmatičan.

Monohromatsko i geometrijsko

U radovima koji imaju elemente geometrije koristio sam ukrštenu horizontalu i vertikalnu kao ostatak rastera, njegov poslednji trag ili znak. Površine iza ovog znaka su ogoljene kroz vidljiv proces njihovog konstituisanja (vidljiv potez na osnovi/platnu). U intenciji je to bilo razlaganje neoplastičkog koda do mesta njegovog raspada—involucija tog koda. Tu je mesto sa kojeg se pikturalno u klasičnom smislu (integralna slika, sa interakcijom određenog broja elemenata, koji tek tako, uodnošeni proizvode moguća značenja) prelazi kroz seriju "Belih slika" u slikarstvo u kojem su podloga, posrednik, potez dovedeni do relativne autonomije. U belim slikama podlogu (na simboličan način) poništavam tako što je mesto nanošenja bele ne-boje pozadina ranije urađenih slika. To platno, u fizičkom smislu i dalje ostaje podloga, ali za mene sada prvenstveno kao mesto na kojem dolazi u povlašćenom trenutku do nastanka umetnosti. Bele ne-boje su ostaci iz ostave (razni akrili, polikolori, uljane ili ručno pravljenе bele na bazi cinvajsa). Nije mi bio važan njihov vizuelni učinak, već činjenica da pripadaju u svojoj različitosti jednoj, u klasično shvaćenoj slikarskoj hijerarhiji, zajedničkoj klasi—klasi posrednika. Važan je bio trenutak nastanka ovih slika, izuzetost njihovog pojavljivanja. One su bile svedoci, emanacija, egzistencijalnih stanja koja su za mene u svom ultra-fizičkom nivou podnošljive jedino kao umetnost.

Raspon uspostavljenog jezika je potencijalno beskonačan, broj elemenata

u okviru tog jezika, koji mogu da se kombinuju, takođe. Privid nestabilnosti, klizanje meta-estetičke prirode ovih slika u privid estetskog je mesto na kojem se pojavljuje rad *Novi Beograd*.

Mogućnost da izložim svoj rad pored Mondrijanovog bila je i prilika da kroz sučeljenje dva vizuelna sistema različitog reda (jedan kao konstitutivni deo modernizma i drugi u konstituisanju) dovodeći ih i doslovno u istu ravan pokažem od kakvih razlika/sličnosti može doći. Nisam pri tome imao na umu da su to i vremenski udaljeni radovi — između njih je bila tada fizička distanca (pre postavljanja svoga rada nisam mogao da, zbog tehničkih razloga, bilo šta popravljam ili dorađujem). Nije bilo mogućnosti, dakle, da se uspostavi složeni mehanizam dijaloga: na Mondrijanovo "pitanje" ponudio sam "odgovor". Ako je rad *Novi Beograd* ultra-realnost, a *Kompozicija II* neoplastička "prava realnost", onda je simultano iščitavanje ovih realnosti prostor u kojem jedan poredak realnog u sudaru sa drugim i u suštinskoj (vremenskoj) odeljenosti počinje monolog/preispitivanje. Jedinstvo (harmonija) suprotnosti i DNK jednog, manuelno i mašinsko, intuicija i misao, investiranje i simbolično vraćanje investiranoj i investiciji bez vraćanja, moralisanje i dijagnoza, artifičijelnost koja unazad dopire do romantizma i romantično kao sudbinsko, komunikativnost i hermetičnost... Početak i kraj veka.

Anti-form

Rad u umetnosti je "... da se vidi kako se forme otkidaju od uzroka i ciljeva i ustanovljuju dovoljan sistem vrednosti" (R.Bart). Ono što činim jeste stvaranje uslova da se umetnost pojavi. Ovi radovi deluju kada se forma obrne stvarajući pri tom obrtu *višak* koji izvan umetnosti ne postoji. Ne postoji umetnost koja nema ovakav višak, ili, ono što ga nema nije umetnost.

Moguće je prepričati proces koji preko niza formalističkih postupaka dovodi do ovog fenomena. Na primeru rada (fotografija) koji sam nazvao *Portret umetnika sa crnim kvadratom*: kvadrat kose iznad čela, ostatak glave obrijan... Višak u ovom radu je paralelnost/istovetnost funkcije pogleda (umetnika—subjekta) i filma u foto-aparatu: film stvara realnost kao i pogled. Sve ostalo je scenografija za susret koji proizvodi zastoj u realnosti *ultra-realnost*. Rad *Veo slike* je potpuno situiran u ultra-realni prostor. On je višak u odnosu na

sve druge realnosti osim sebe. On upošljava pogled, telo, misao i ostaje nedosegnut jer je sav u višku. Pri tome (gledano odozgo) to je forma koja se piramidalno širi u prostoru matematičkom progresijom od nulte tačke (ugao) prema potencijalnom beskraju.

Insistiranje na formalnoj disciplini dovodi rad *Veo slike* do okončanja na izložbi u Domu omladine (Retoričke figure devedesetih). Elementi koji su sačinjavali rad *Veo slike* izveden u Paviljonu Veljković (najloni) sada su poslužili da se na njima pojave i ponište *patterni* XX veka: krst, raster i proizvod prolivanja boje—*dripping*. Kroz ritualnu koreografiju/scenografiju otvorio sam prostor koji emanira ultra-realnu supstancu *umetnost*.

Izložbe

Od PROJEKTA MONDRIJAN (1992), izložbama u Novom Sadu u okviru serije *Tendencije devedesetih: hijatusi modernizma i postmodernizma*, izložbom u Paviljonu "Cvijeta Zuzorić" *Primeri apstraktne umetnosti—jedna radikalna istorija* i izložbom u D.O.B. *Retoričke figure devedesetih*, kroz afirmaciju nekih od temeljnih načela modernizma: projekat, utopija, remek-delo, originalnost... itd. koji prožeti iskustvom postmoderne epohe koju živimo neminovno dovode do novog kvaliteta (sada smo u prelaznom periodu koji ima radne nazive poput *Druga moderna*, *Neomoderna* ... itd.) pokazali smo da se etička (estetska), egzistencijalna, znači umetnička pitanja,

više ne rešavaju na nivou domišljanja i propozicija neokonceptualističke provenijencije, nego ulogom koji podrazumeva potpuno davanje (sudbinsko) energije, znanja, sebe... To je u stvari i način da se održi dignitet pojedinca, a time i da se stvore uslovi da se jedna marginalna kultura dovede u aktuelne tokove svetske umetnosti.

