

Bijenale mladih i Memorijal Nadežde Petrović kao istost kritičarskog i umetničkog videnja nezavisne likovne scene

Konkordija - Vršac, jul/septembar, Galerija Nadežda Petrović, Čačak, septembar/oktobar 1996.

Dragan Bulatović

Tanja Ostojić, eksponat: iluzija ne, varka možda, utoka u drugu stvarnost svakako. Ulazeći u uprizorene odaje *Konkordije*, rado smo pristali na navedeni redosled senzacija, sa puno podrazumevanog obzira prema početnim tegobama tvorca nove, izmeštene i udvojene smotre mladih Yu likovnjaka. Dakle, uz mali apsorpcioni napor, dalo se videti da je pod galerijskom aurom brižljivo udomljeno mnoštvo artifičijelnih svetova. Dato im je da živnu. Ta veština, ovde tako manifestovana, baštini jednu staru ljudsku slabost.

U svojoj istoriji pokazivanja jedna *galerija* ima izuzetno mesto. Ne zna se mnogo o tome šta je u koncepciji, takozvanih *galerija* ogledala, presudno uticalo na kasnije opredeljenje da se za formu svih umetničkih prikazivanja modernog doba koristi *galerijski* način razgovora. Versajsko vrtno krilo nove kraljevske palate sa ogromnim ogledalima naspram prozora koji otvaraju vidik na "uređenu prirodu" — kraljevski vrt, pre je moglo da postane uzorom zbog svoje magije simultanog prizorenja. Misli li se na projektovane vizuelne efekte, ne bi li se bilo bliže savremenom muzeološko-galerijskom praktikizmu, uputno je podsetiti da između raskošnog *kraljevskog* enterijera (jednog arhitekta) i zrcaljenja fascinantno govorljivog eksterijera — *kraljevskog* vrta (drugog arhitekta), stoji jedinstven, amblematski kodiran, program. Fascinacija svakog (gosta u vreme Luja XIV, ili posetioca u drugim vremenima) odvijala se na zamenjivanju i preplitanju stvarnog i odraženog prizora, koji su bespogovorno isti. I svako trzanje pogleda u stvarni prostor, tj. kroz stvarni prozor, nailazilo je na, u strukturi saopštavanja, istovetnu glorifikaciju kraljevstva. Dakako, fascinacija se nije ostvarivala u prisvesti glorifikacije — ta, kao i sve barokističke oblande, izazivala je strahopoštovanje — već u magičnosti varljivog osećanja učestvovanja u nečem što, samo *možda* jeste stvarno, ali svakako je imponujuće. Čini se izvesnim da, inače skromna teorija prezentacije umetničkih dobara, ne može ovaj, kao ni druge uzore svoje profesionalne standardizacije, da spasi od činjenice da je denotativno značenje uzornih prikazivanja, zapravo taština, a da su praktična — arhitektonska i slična

značenja ovih uzora, tek konotirana. Bilo kako bilo, tek nelagodno je osećanje i danas, da se različiti učesnici u galerijskom zbivanju zrcale u isti, svejedno koliko svesno projektovani, prizor.

Grub uvid u *Drugi jugoslovenski bijenale mladih* u Vršcu 1996, u produkciji istoimene institucije, na čelu sa gospodom Živkom Grozdanićem i Savom Stepanovim, autora: Jadranke Tolić, Aleksandre Estele Bjelica, Stevana Vukovića i Zorana Erića za glavnu izložbu, odnosno Vesne Tokin, Svetlane Mladenov, Nebojše Vilića i Branislava Dimitrijevića, za prateće programe (organizacija i realizacija: Umetnička radionica *Aurora* i *CSU Fonda za otvoreno društvo*), te 19. *Memorijal Nadežde Petrović u Čačku*, u produkciji istoimene galerije i uz pomoć Centra za savremenu umetnost Fonda za otvoreno društvo, autora: Jerka Denegrija, Bojane Pejić, Jasmine Čubrilo, Svetlane Racanović, Katarine Radulović i Stevana Vukovića, navodi na zaključak da je ono što je bilo izloženo već poznato, a i kritičarski predstavljeno. Ali u dva konteksta u kojima smo sagledali poznate ili očekivane umetničke situacije dve krupne likovne manifestacije, našli smo povoda za jedno tumačenje koje je znatnije izmešteno iz uobičajenog kritičarskog diskursa aktuelnog stanja u lokalnom sistemu umetnosti.

Prvi kontekst na koji mislimo je kontekst posrednika u sistemu umetnosti. Izdvajamo ga zbog činjenice da, sad već iz više razloga, u tom kontekstu možemo da govorimo ne o posredniku — kritičaru, već o posredniku — autoru. Kada se sa iskrenim interesovanjem čita kataloško štivo, zapaža se lako da mladi kritičari imaju gotovo neizbežnu potrebu da, u svom pisanju o aktuelnoj produkciji, likovnu scenu definišu u širem društvenom kontekstu, tj. da žele da načine globalni umetnički prikaz. Ne vidimo u tome ništa od vulgarne sociologizacije. Naslućujemo da iza tog napora stoji potreba da se preovlađujući formalizam modernističkog i volšebni hedonizam postmodernističkog diskursa likovne kritike, uz koju su obrazovani i sa kojom su stasavali kao pratioci i tumači, dopuni globalnim uvidom u socijalni smisao umetničke delatnosti.

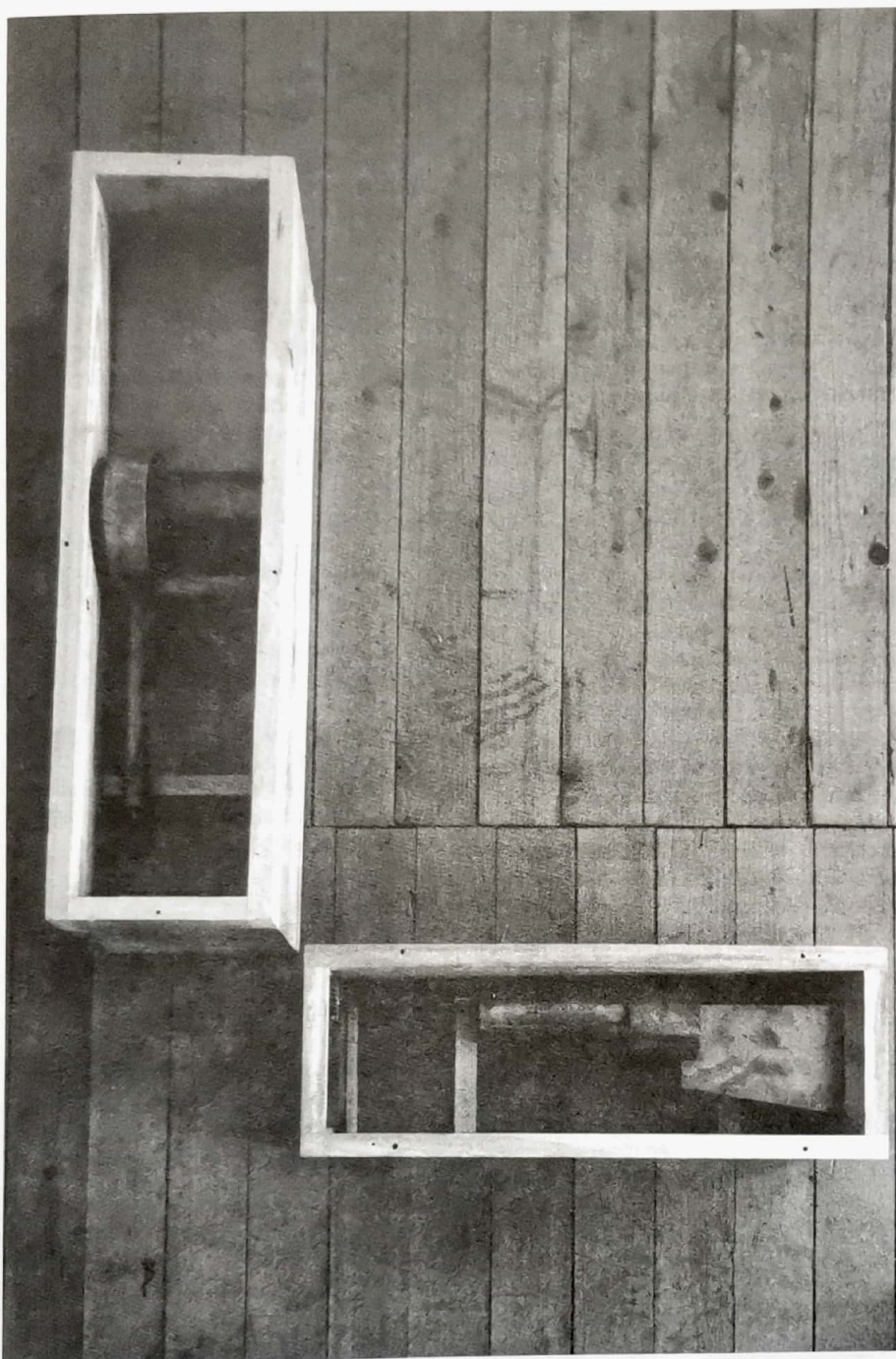
U drugom potpornom kontekstu našeg tumačenja nalazi se zanimanje za instituciju — posrednika u sistemu umetnosti. U tom kontekstu izdvajamo instituciju, tzv. *mega*, izložbenih projekata jer one, koliko god skromno realizovane, kreću od ideje kompleksne delatne prezentacije nekog umetničkog sistema, njegovog segmenta ili nekog njegovog programa. Kompleksne bi ove izložbe bile, pre svega jer u prezentaciji ne skrivaju ni jedan element sistema, a delatne, jer u projektu imaju rekognosciranje smisla umetničke delatnosti u otvorenoj komunikaciji između proizvođačkih, posredničkih i korisničkih ravni sistema.

(mega YU izložbe nakon ex YU)

Ako se ovaj kontekst prostorno i vremenski interesno ograniči, mogli bismo govoriti o mega YU likovnim manifestacijama, kao indikativnoj pojavi. One koje nastaju nakon 1991. godine obimom i ambicijama jedva da pokrivaju naziv i potvrđuju motiv. Zapravo su *MEGA*, najpre po energiji odujma jednog motiva velike utakmice. Toj *mega* energiji značajan simptomatičan izvor bio je u osećanju straha od izgubljenosti u izolaciji, a tek potom i prirodan izvor u organizmu mladih i novih stvaralaca. U kontekstu prostora ta energija se koncentriše onda kada su neumitno prekinuti začetni radikalni projekti na široj jugoslovenskoj sceni, po pravilu izbegavajući opterećujuću konotaciju participacija u *centralnim* izložbama u Beogradu. (Sarajevo, Rijeka, Banja Luka)

Sa druge strane, izložbe su naglo, (bar ove: *Pančevačka izložba jugoslovenske skulpture, Bijenale mladih — Vršac*, nekoliko autorski definisanih *oktobarskih salona, 92-94, Na iskustvima memorije, Scene pogleda, Tendencije devedesetih*) počele da se projektuju kao kompleksne manifestacije uvida, preseka ili rezimiranja umetničkog sistema, uglavnom aktuelne i one prethodne dekade, pa su pre u svojoj koncepciji živih polimorfni događaja otkrivale strukturu studioznih prezentacija, kritičkih poprišta i kulturnih razmena, po uzoru na velike evropske manifestacije.

Iz izolovanosti alternativnih prostora, a na račun immanentne uspavanosti oficijelnih institucija, oslobodilo se četvrtvekovno praktikovanje angažovanih kreativnih



Srđan Apostolović

galerijskih iskustava. Nije beznačajno zapaziti da spisku navedenih manifestacija nije lako priključiti jedino najnoviju *stalnu postavku* MSU u Beogradu. Jedino ona ne vuče nimalo na stranu kompleksne umetničke komunikacije. Iako je po prirodi matično poprište studijskih prezentacija, stalna postavka i dalje komunicira samo ekspozicijom. U njoj potpori zamišljena je, no neprisutna, samo vrlo upućenima jasna, kompilatorska istoriografska interpretacija.

(mladi posrednici)

Iz navedenih konteksta došlo je do još većeg otvaranja nefavorizovanih, nedotiranih, nerezervisanih produkciono-izlagačkih prostora, kao i formiranja novih (*Rex, Veljković*). Sa druge strane, kritičari srednje generacije izlaze iz senke autoriteta ovlašćenih tumača, a nuždom vremena stvara se otvorena i direktna konfrontacija između konzervativnih, a aktuelno ideologizovanih militantnih kritičara sa kritičarima koji svet umetnosti

vide u njegovom prirodnom jedinstvu i autonomiji izraza.

Čitav uvod o *mega* projektima, zapravo je posredan put u priču o ulasku struke u poslove likovnog sistema. Čim je napuštena volja za lojalnim (eufemizam za: *komesarskim*) izložbama, koje ne talasaju već potvrđuju lagodno sročenu pasiju o srpskom modernizmu i njegovim sledbenicima, odnosno *Medijali* i njenim sledbenicima, u trenutno slabo čuvan prostor uletelo je nešto neophodnog entuzijazma i mnogo više iskrene vere u poslanstvo struke kritičara, pratioca, hroničara, galeriste, muzealca. Dakako, tada je pouzdanost posredništva između umetnikovog proizvođenja i procesa stvaranja i razmenjivanja umetničkog doživljaja merena isključivo stepenom strukturalne sličnosti učinka recipiranog, tj. onog što je kao svet umetnosti individualno izgrađeno kod učesnika u umetničkoj komunikaciji.

Mora se reći da je ulazak mladih stručnjaka na produkciju likovnu scenu u mnogome specifičan. Najpre je krnj jednim važnim delom jer ta generacija nije izraziti, ili makar nije najvažniji, otkrivač (ili promotor) aktera aktuelne umetničke proizvodnje. Kada su oni startovali, aktuelni umetnici su, uglavnom, već bili na sceni. Scena koju imamo u vidu je zahvaljujući ranijoj odlučnoj alternativnoj aktivnosti retkih galerija (*SKC, DOB, Zlatno oko, Novi Sad, GDK Budo Tomović, Podgorica*) i nešto starijih kritičara, već bila otvoreno prezentna za sve što je, makar u ideji, istraživačko. U toj situaciji automatske, inkubatorske *SKC* — *radioničke* potpore istraživanju, mladi istoričari umetnosti su postali pratioci i posrednici u razumevanju *podrazumevanog*. U tome je mnogo značajnije da su oni, zapravo, umesto glasni medijskih deklamatora, nastupili svojom specijalističkom spremnošću, tj. kao veštaci za posredovanje u kojem je vidljiv smisao delanja. U tom poslu predočavanja umetnosti kao zbivanja među akterima sistema, čini se definitivno, morali su se potvrditi sopstveni prezentativni standardi. U toj novoj situaciji, možda je bila presudna odlučnost *autora izložbi* da svojim projektom prezentacije smatraju čitav proces rada, od inicijalne koncepcije do poslednje marketinške prezentacije. Ohrabrujuće je da u toj saradnji sa starijim kolegama koncept profesionalne kompleksne prezentacije dobija prednost u odnosu na koncept spektakularnog otkrića i promocije pojedinaca ili pojedinih dela, tako

karakterističnih mehanizama delovanja većine dosadašnjih periodičnih likovnih manifestacija. Teško je ne videti pravilnost da se manifestacije koje podržava državni budžet, kontaminiraju ispraznim svečarenjem, ne bi li se skinula obaveza sistematske brige za likovnu produkciju i podrške profesionalno verifikovanim programima.

Vršac je u tom smislu YU smotra sa jedinstvenim telom selektora i žirija. I ove godine pojavili su se kao jedinstven događaj: izložbene prezentacije i publikacije, simpozijum i prateći programi. Osim zavidnog izložbenog prostora *Konkordije*, diskretno adaptirane reprezentativne provincijske javne zgrade, sadržaji bijenalske prezentacije uvučeni su u više ambijenata specifičnih, a i tipičnih za lokalnu urbanu tradiciju (*Apoteka na stepeništu*, podrumi panonske kuće). Ne naglašavamo ovo za primere kulturne animacije socijalne sredine, već obrnuto: zbog uspešne simbioze ambijentalne prezentacije tradicije i aktuelnih umetničkih projekata.

U Čačku se ponovio Yu *Memorijal* kao kritičarski izbor, reklo bi se, presudnih produktora naše likovne scene. Mora se reći da ova manifestacija isplivava, bez obzira na kritičarske konsekvence, u očekivanoj zastupljenosti učesnika. Naime, valorizacijskom statusu ove, već istorijski kodirane manifestacije, malo je doprineto sa, istini za volju, vrlo

heterogenih osnova selektorskih kriterijuma.

U Vršcu, u daleko većoj opasnosti od (konkursnog) svaštarenja, heterogenost je dovoljno amortizovana priklanjanjem kriterijumu celovitosti projekata, tako da su iza izbora ostala otvorena samo naka načelna pitanja, poput onog: šta sa osekom "pikturalista".

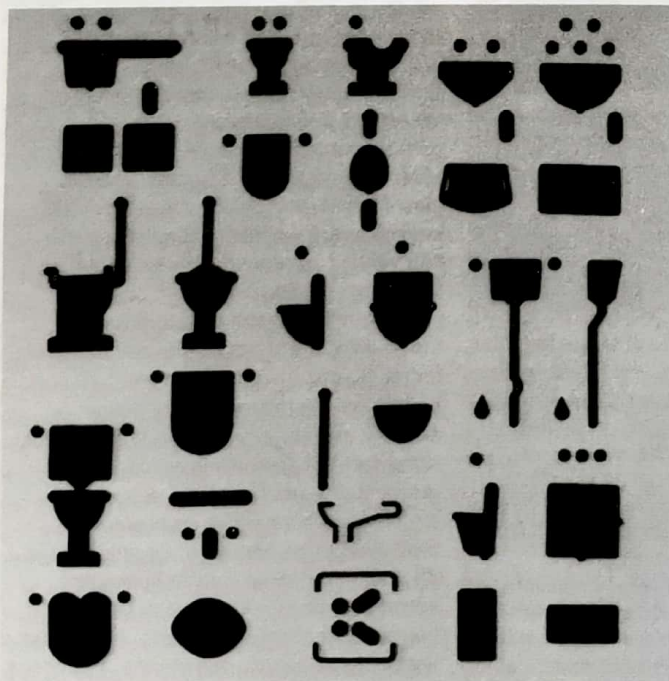
(scena)

Ipak, i jedna i druga manifestacija provociraju jedno staro pitanje: na kojim kriterijumima graditi sliku scene.

U likovnu produkciju valja, pre svega iz aspekta pratioca, investirati jedan od bar tri selektivna uvida: *promocijski*, *prezentacijski* ili *valorizacijski*. Prvi uvid je u vlasti kritičarske aksiologije, tj. empatički projektivan. Drugi je u sferi morfoloških i tipoloških selekcija periodičnog stanja produkcije, te sistemsko-empirijski projektivan. Treći uvid ostvaruje deskriptorska artikulacija fenomena likovne produkcije i projektivan je u galerijsko-muzejskoj valorizaciji. Dakako, tek uvid (ili samo onaj izabrani uvid) koji potvrđuje smisao jedne produkcije u kontekstu šireg umetničkog i umetničko-socijalnog sistema, činiće da se neka umetnička aktivnost doživljava kao relevantan učesnik u profilisanju likovne scene u jednom vremenskom periodu.

Iako bi Bijenale mladih bila *smotra*, a *Memorijal* kritička valorizacija produkcije, i

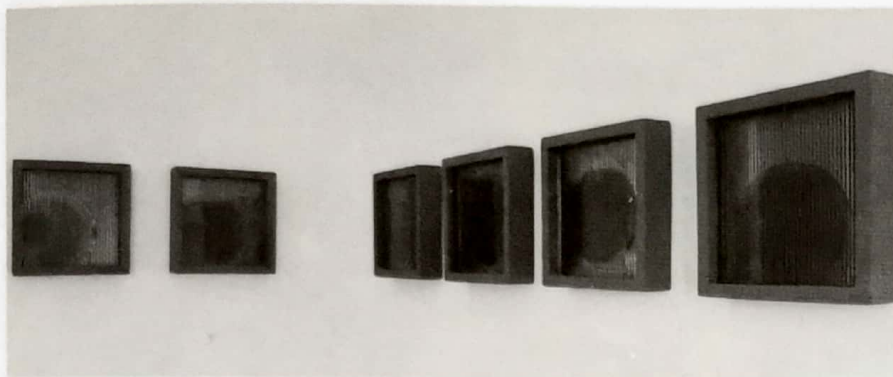
jedna i druga manifestacija otkrivaju, i *dalje*, neuređenost sistema. Moglo bi se pristati da je ova primedba referentna na menadžmentskoj ravni, te da bi samo trebalo bolje urediti po prirodi različite manifestacije. Tu različitost čuvaju zvanični programi ovih manifestacija, ali čini se da za sada samo starosna granica učesnika *Bijenala* sprečava vrlo izglednu situaciju da bi imali dva, po učesnicima, tj. kritičarskim uvidima u produkciju, istovetna prizorenja likovne scene. Takođe se čini da bi, mimo istinitosti prethodnog, taj sistem razlučivanja samo potvrdio nelagodan osećaj da je likovna scena već dugo konglomerat različitih umetničkih, no pretežno konvencionalizovanih, produkcija. Zanimljivo je da se već dugo radikalizam rekognoscira teško čak i u, po prirodi, radikalizmu podatnim, multimedijalnim projektima: Dautović, Maruna i Vilček su u vršačkom izboru izuzetak koji potvrđuje pravilo. Njihov projekt *Homo luminis, vinum homini* ne boluje od dve, u multi-koncepcijama gotovo neizbežne opsesnutosti. Oni se, koliko je moguće videti, ne bore sa artistskom nadgradnjom jednog veštačkog jezika koji troše u svojim domicilnim profesijama i naučnom istraživanju. Takođe se čini da ni fascinaciju sofisticiranih i samosofisticirajućih tehnologija ne žele da preodenu u formalni jezik plastičkog, dakako *slobodnog, nepredvidivog, samo mašti doraslog* procesa. Njihov rad ne čini se ni inovacijski ni kriptografski



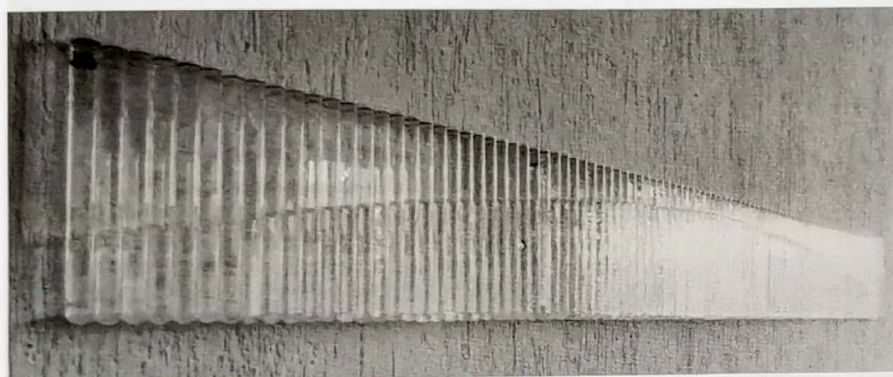
Dejan Dimitrijević



Dušan Petrović



Vesko Gagović



Mariela Cvetić

samodovoljnim, što jeste smetnja kod jednog dela predstavljene video produkcije (gotovo po pravilu iz ruku likovnjaka), kao drugog *tehnološkog* roda koji je bio zastupljen na smotri. Kada ni samofascinacija, ni samogovor nisu cilj, razložno je propitati kojom se to veštinom Dautovića, Marune i Vilčeka u višekanalnoj simulaciji artikuliše složena mentalno-tehnološka fascinacija, na način uprizorenja i procesa i izgleda koji su homologni rasnom plastičkom radu.

No, mimo ove pobožne zanimljivosti, u konglomeratu kome je dah konvencionalizama za petama, izvesno je da neki radovi na izložbama imaju promociju (Apsolutno/Čačak, Tanja Ostojić / Vršac i Čačak, Dautović—Maruna — Vilček / Vršac, Mladenović / Vršac), drugim se prezentuju višegodišnji projekti (Mirjana Đorđević, Ivan Ilić, Branka Kuzmanović / Vršac i Čačak, Aleksandar Davić / Vršac, Nikola Pilipović, Jovan Čekić, Marija Vauda, Zoran Naskovski, Dobrovoje Krgović, Nina Kocić / Čačak), a treći bi morali da imaju poziciju potvrđenog mesta i uloge u dugom periodu umetničkog delovanja (Čačak: Marija Dragojlović, Milica Stevanović, Darija Kačić, Dragomir Ugren, Milija Pavićević, Era Milivojević, Dragoslav Krnajska, a čak i u Vršcu: Srđan Apostolović).

Zamku konceptualne nesistematičnosti izložbenih prezentacija ove naše, sasvim sigurno jasne likovne scene, moguće je izbeći znatnijim profilisanjem i periodičnih smotri. Kod *Memorijala* je opravdanije primeniti model kritičke valorizacije produkcije, te načiniti projekt longitudinalne (dvogodišnje) afirmacije. Nizom izložbi u kontekstu osnovnog programa manifestacije i sa ciljem ostvarenja njenih ideja u periodu između dva godišta, ovaj model pre bi mogao da potvrdi vršački *Bijenale mladih*, svojim nizom individualnih prezentacija, no *Memorijal*, jednom jedinom izložbom prethodno nagrađenih umetnika. Tako razlučene prezentacije oprostile bi nas od izložbi na kojima moraju da se pojave svi trenutno aktivni umetnici bez naročitog individualnog opravdanja za koncepciju izložbe. Da je nekonglomeratska pojava raznorodnih aktera umetničke produkcije moguća na jednoj prezentaciji, pokazao je, na jedan način projekt *Scene pogleda* (produkcija CSU, autora Dejana Sretenovića i Branislava Dimitrijevića), a na drugi način projekt *Pogled na zid* (produkcija B92, autorke Darke Radosavljević). Svejedno koji je stepen opravdanosti tematske inicijacije umetničke produkcije u prvom, odnosno šta je granica minimuma zajedništva a šta voluntarizam prezentiranja, u drugom

projektu, oba su, izvesno je, paradigmatična za našu izložbenu produkciju.

Umnogome ne bi bilo netačno reći da se i umetnik i kritičar pred ogledalom zrcale u istom prizoru: više preferentno no produkciono profilisanoj likovnoj sceni. Preferentni profil, čini se bar dobrim delom, ima smisla porediti sa tekućim reperima produkcije izvan granica sadašnje zajednice. Dvoje gostujućih autora pratećih izložbi u Vršcu i Čačku mogli bi se videti u toj ulozi.

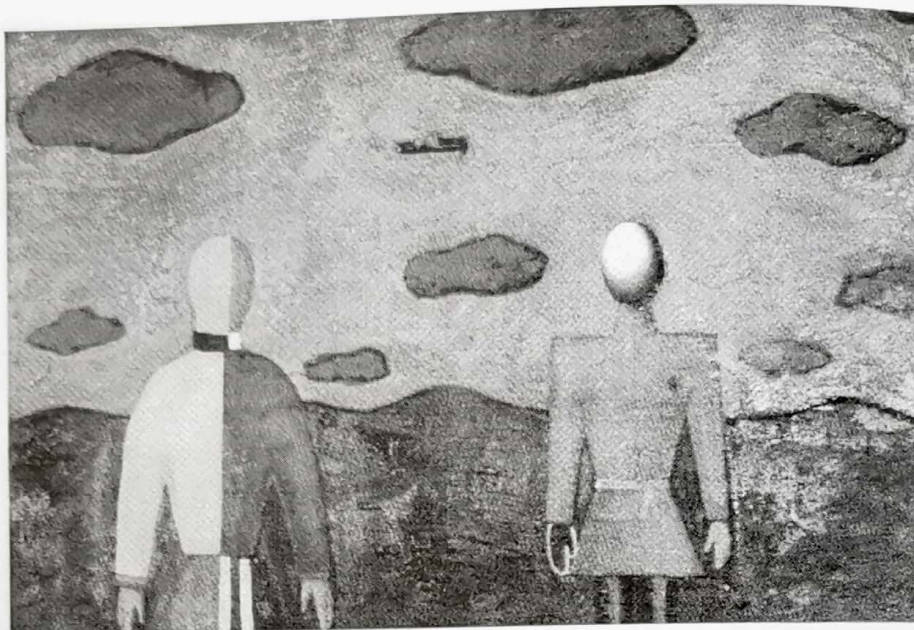
Nebojša Vilić, kritičar iz Skoplja, posredovao je u jedinstvenoj manifestaciji prostornog projekta u, tzv. *spomeničkom ambijentu* Apoteke na stepeništu. Tri umetnice iz Skoplja svojim, očito bazičnim, višegodišnjim projektima, ušle su pravo u denotativnu ravan zadatog prostora, samo blago akcentujući svojim postavkama nadu, strah ili nelagodu, kao uobičajena osećanja korisnika apoteke. Upadljivo je, svakako, kritičaru pripadajuće koautorstvo u postizanju utiska jedinstvenog dejstva tri samostalna rada. Uz prisećanje na uspešnu upotrebu prostora *Apoteke* tokom prethodnog *Bijenala*, čini se da u kakvoj-takvoj komparaciji sa ovdašnjim adekvatnim produkcijama, ostaje utisak nedorečene upotrebe prostora kod radova koji su to u projektu obećavali. Ostaje, doduše, dilema koliko su propozicije kolektivne smotre limitirale radikalnije postavke autorskih projekata koje smo već viđali ili mogli da zamislimo u potpunijoj upotrebi prostora zbivanja rada (M.Đorđević, I.Ilić, A.Davić). Izuzetak u ovom utisku su, pored već pominjanog *podrumskog projekta* Dautovića, Marune i Vilčeka i postavka Igora Antića i Milorada Mladenovića, najvećim delom, čini se, zbog nepretencioznosti prostorne intervencije. Kao da su svoje ideje Antić i Mladenović nastojali da sačuvaju na formalnom planu: prvi je samo "zgužvao perspektivu" izložbenog prostora, a drugi je izlagao "izlagački prostor", tj. intervencije u njegove slike (*tlocrte*).

Utkivanje projekta Bojane Pejić, kritičara iz Berlina, odvijalo se na ravni mogućeg šava između memorijalno-evokacijskog i savremenog ekspliciranja likovne predstave duha i tela. Aktuelizovana je jedna istorijska polemika (*o pravoslavnosti ikone*), koja je prepoznata kao teorijsko zaoštrenje odnosa likovne forme i sadržaja na večnom problemu predstavljivosti i tela i duha. Takvo čitanje inspirisalo je dijalog

sa aktuelnim teorijskim tumačenjima predstave tela slike. Ovaj interpretativni sklop provociran je radovima umetnika koji su tražili radikalno razrešenje (Marina Abramović, De Stil Marković, Sisel Tomas). Koliko-toliko, sugestivnost ove postavke stavila je neke izlagače sa *Memorijala* u neočekivane komparacijske fokuse. U takvom kontekstu, neki su autorski diskursi prosto nevino formalno umišljeni, npr. T. Ostojić, neki, kao Ere Milivojevića, samo još prisutniji svojom hotećom nesimplifikovanošću, neki, kao Krgovića, Naskovskog i Čekića, glasniji u svojoj beskompromisnoj ekskluzivnosti (uvek se potura—pokazuje sa minimumom rukotvornog mešetarenja, no sa punim projekatskim artizmom, samo izvoran diskurs). No, osim toga, u tom fokusu se ište i nešto radikalnijeg prezentativnog razgovora sa formalno redukovanim diskursima Paripovića, Ugrena, Vaude, Pilipovića.

Kada se, na kraju, sučele izbori može se reći sledeće. Bilo kako bilo, (skoro) svi radovi koji su predstavljeni u galeriji *imena Nadežda Petrović*, našli bi se tamo i mimo kohezivne uloge selektorskih preporuka. Ove su, pak, često, ne samo sa redundancijom, već i bliske izlišnosti. Misli li se na izvesnost da se među izloženim radovima može naći dovoljno slobodnih veza na osnovu stare recepcije opusa zastupljenih umetnika, možemo ponoviti da se *Memorijal* doima više kao želja da se od postojećeg, recipiranog, valorizovanog, načini neka "moja slika", moj odraz u ogledalu kritike.

Vršačka, kao otkrivačka smotra, jeste limitirana "mladom" produkcijom. Zbog toga je u tom, *inače mogućem* izboru bilo više skrivene bitke da se odslikaju kritičarska ubeđenja i preferencije. Ponovimo da u tome ne vidimo nikakvu neprirodnu slabost; naprotiv, mislimo da je, npr. Vukovićev tekst vrlo pouzdano sintetisao probleme likovne produkcije u svim kontekstima relevantnim za aktuelno mladog stvaraoca u Jugoslaviji, te da je pokušaj J. Tolić za malo izmešteno temeljene sistematizacije tekuće produkcije, za uvažavanje. No, i pouzdanost i uvažavanje generišu se iz dobre recepcije, a uslov likovne recepcije nepremostivo je u prizorenju artifičijelnih stvarnosti. Istina je samo da je ta igra višestruko komplikovanija u galeriji ogledala. Bez obzira na dilemu: koga opteretiti obavezom da generiše pouzdanost recepcije u prostoru i procesu menjanja stvarnosti, ako nismo bili u *galeriji ogledala*, svedeno nam je da li je *Tanja Ostojić* iluzija, varka ili utoka. Neophodna su nam oba lika u ogledalu, ma bila i ista.



Uroš Đurić



Violeta Čapovska