

Scena za znak

Instalacije, fantazmi, ornamenti i koncepti Mirjane Đorđević

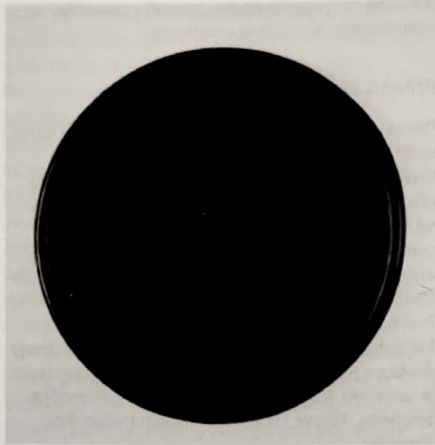
Miško Šuvaković

1. Ka strukturi „rada“ - smisao i značenja

1.1. Definicije / ornament, ambijent, scena, znak i označitelj

Predmet se transformiše u instalaciju (raspored, strukturu) predmeta u prostoru. Prostor postaje ambijent (okružje, sredina) koji obuhvata svetlost za pogled. Ambijenti Mirjane Đorđević nastaju u suočenju (ne sintezi, već razlici koja nastaje iz suočenja) poretka predmeta, svetlosti i potencijalnog tela koje ulazu u prostor (perceptor). Svaki stupanj transformacije od predmeta do instalacije i ambijenta je vođen otvorenim i nestabilnim znakom sa polivalentnim rasutim (kao sećanje) indeksnim značenjima. Znak je opsesivno ishodište radova Mirjane Đorđević, ali i fantazmatska nepostojanost, trag (označitelj) koji više nagoveštava nego što govori (pokazuje, prikazuje) o prisutnosti, odsutnosti i raskolima jezika (istoriji, civilizaciji, subjektivnosti, simbolu, slikarstvu i skulpturi). Primarne i doslovne materijalne predmetno prostorne strukture pružaju otpor (kontrtransfer) naraciji, metafori i alegoriji. Zato su njeni radovi prag znaka, a time i prag jezika.

Znakovi se strukturiraju, a strukture znakova postaju ornamenti. Umetnici je poznata konverzija o predmodernističkoj dekorativnosti ornamenta i o modernističkoj negaciji dekorativne ispraznosti ornamenta. Njen ornament (ornament devedesetih) je sinhrono: (1) daleki (semantički) trag dekorativnosti predmodernističkog ornamenta, (2) modernistički iskorak u konceptualni, mentalni i strukturalni rad sa repetitivnim modula, može se reći da su serije i paterni svojim konceptualnim poretkom istisli ornament, i (3) postmodernističko (semantičko) prođukovanje mogućeg podteksta i indeksa kroz ukazivanje na „arhetipske paterne“ koji proizvode značenja (simboličku energiju) u istoriji civilizacija (kosmogonijski ornament na Istoku, dekorativni čisti ornament na Zapadu, tajanstveni ornament Južne Amerike). Ambijenti su materijalni oslonac (označitelj) koji konkretna beseda sveta (svetlosti, prostora, predmeta) uzajmlje jeziku umetnosti i zato po svojoj prirodi uvek anticipiraju primarni simbolički smisao razotkrivajući njegove kontemplativne (semantičke, konceptualne, mentalne) namere. Semantički nivo radova Mirjane Đorđević je potencijalno (nagovešteno) značenje simboličkog poretka (predmetne, prostorne i jezičke igre znaka). Jezička igra je „potencijalni jezik“ i delatnost kojom je protkan, a to znači uvek životna igra „transformacije-prelaženja“ značenja. Konceptualni nivo rada je splet okolnosti koje povezuju projekt (zamisao i nacrt rada) sa postupkom realizacije (industrijska realizacija po projektu) i situacijama (performansima) recepcije. Konceptualni nivo omogućuje naše znanje o ambijentu kao dovršenom umetničkom delu (TU



Mirjana Đorđević / Mesec (detalj), = 28, guma, sitoštampa na staklu, vosak, 1992

pred okom). Mentalni nivo rada je čudesni učinak predmetno-prostornog sveta (strukture instalacije i ambijenta) na „prostor“ mentalnih reprezentacija (slika, pojmova i fantazija). Mentalno je posledica ambijentalnog efekta koji kroz konceptualno razumevanje postaje znanje (mentalna slika, imaginarno, fantazija) o „prirodi ambijentalnog poretka“.

Ambijenti stvaraju realnu i doslovnu scenu za „moguću“ događaj znaka i zato su oni pre anticipacija jezika nego njegov ples. Značenje u radovima Mirjane Đorđević uvek klizi, nepostojano je i ezoterično, mada pri prvom pogledu izgleda kao TU prisutno. Potreban je i drugi pogled, usredsređenost pogleda. Primarna prostorna iskustva obezbeđuju jak (jak u ekspresivnom vizuelnom) smislu psihološki naboj. Jer, steći unutrašnje iskustvo o njenim prostornim strukturama ne znači pasivno ih estetski kontemplirati, već znači živeti ih, shvatiti ih, prisvojiti ih, otkriti njihovo unutrašnje značenje i pronaći njihove spoljašnje i unutrašnje kriterijume kako prostorno-fenomenološke tako i konceptualno-mentalne protežnosti. Središnji problem instalacija Mirjane Đorđević je simultana moć delovanja primarnih ambijentalnih struktura kao: (1) predmetnog i materijalnog odnosa, (2) prostorno-svetlosnog fenomena-efekta i (3) potencijalne (konceptualno-mentalne) anticipirajuće scene za performans-ples znaka. Repertoar elemenata koji mogu da stvaraju ambijentalne formulacije (fenomene, efekte) tog tipa je širok od geometrijskih odnosa zlatnog preseka preko simetrije do serijalnosti, repeticija i kombinatorike. Njen strukturalni zahvat je rigorozan egzaktan, tehnološki konzistentan projektu i konceptualno razrađen. Rad nije zasnovan na reduktivnom svođenju bogatstva mimetičkog sveta na primarne geometrijske strukturalne odnose i pojavnosti struktura (to je za nju daleka istorija modernizma), već je, naprotiv, materijalno i optički bogat, višeslojan i sofisticiran. Ona svesno „igra“ sa potencijalnom baroknošću: (1) materijalnih odnosa odnosa prozirnosti - neprozirnosti stakla i boje, (2) iluzionističkih odnosa ogledalnog odsjaja stakla i mat površine nastale prskanjem voskom u spreju, (3) vizuelnih, taktilnih i zvučnih situacija, ili (4) konkretnog optičkog gumenog profila (upija

svetlo) i brušenog čelika (reflektuje svetlo). Prividna strukturalna primarnost njenih radova prikriva kompleksne odnose materijala koji ambivalentno produkuju efekte optičkog bogatstva i potencijalno beskrajin lanaca i mreža simboličkih značenja. Materijalni, geometrijski, prostorni, konceptualni, znakovni i mentalni efekti se suočavaju u tački „prošivenog boda“ (point de caption) koja je uvek mogućnost jedne konkretne egzistencije (životne aktivnosti, koncentracije na poredak materijala, složenost receptivnih situacija i performansa koji proizlazi iz percepcije ambijenta). Ambijenti Mirjane Đorđević su postsemiotički zato što pokazuju nestabilnost, otvorenost, rasutost i potencijalnost znaka (znakovnog poretka). Njihovi strukturalni odnosi pripadaju poretku označitelja kao takvog. Oni anticipiraju značenja, ali značenja ostaju pred-tekst (tekst koji im prethodi) ili post-tekst (tekst koji im sledi). Njeni ambijenti su scena koja se otvara za potencijalni ples znaka, ali „znak se još nije pojavio“ ili „znak je već nestao“. Scena je otvorena i izazovna.

1.2. Poetički i autopoetički aspekti

Svakako ima nešto neizvrecivo. Ono se pokazuje, ono je mistično. Ali, postoji i jedno suštinsko svojstvo umetnosti ovog veka, a to je zahtev da se izgovori poetički princip. Dijalektika napetosti neizvrecivog (mističkog) i izgovorenog (poetičkog principa) je zagonetka koju svaki umetnik mora rešiti na svoj način. To je ona tačka (prošiveni bod) u kojoj subjekt stvaranja gleda sebe kao objekt stvorenog. „Ja“ i „Drugi“ se suočavaju u govoru o stvaranju (poetici) formalizujući ga u diskurs razlikovanja i lociranja granica, na osnovu kojih se može reći „šta jeste umetnost“ i „šta nije umetnost“, „kako jeste umetnost“ i „zašto jeste umetnost“. Tehnika (postupak građenja dela) ne može se shvatiti, pa prema tome ni ispravno primeniti, ako se ne poznaju pojmovi na kojima je zasnovana.

Autopoetički principi su eksplicitno ugrađeni u strukturalni poredak radova Mirjane Đorđević, pošto ona radi sa konceptom i projektom umetničkog dela, a ne sa direktnom i nekontrolisanom automatskom ekspresivnom realizacijom. Njen postupak je sledeći: (1) izvođenje zamisli rada (koncepta) kao osnovnog okvira realizacije instalacije (od subjektivnog jezika misli-osećanja do meta-govora), (2) izrada tehničkog projekta po kome se elementi rada mogu realizovati u industrijskom proizvodnom procesu, (3) proizvodni proces elemenata instalacije u kome ona najčešće nema direktno-manuelno učešće, i (4) realizacija prostornih konfiguracija predmeta, tj. postavljanje konstrukcije instalacije u prostoru prema propozicijama projekta. Autopoetički princip je izveden do steitmenta (stava) koji pruža konceptualnu i proceduralnu legitimnost za rad: „U biti, po pitanju POSTAVKE svi moji radovi su instalacije objekata - ambijenti. Instaliram ih na sledeći način:

Kao REPETICIJU u relaciji 1 - 1; ili kao VARIJACIJU 1 - 2 - 3, gde je 3 POSREDNIK; spot-svetlo-muzika.... Gotovo u svim postavkama pridržavam se simetrične pravilnosti. Po pitanju FORME, u pitanju su elementarne, nedvosmislene: kvadrat, prava, kocka, krst, krug.

Tema-SADRŽAJ radova je memorisanje, iluzija, broj, odnosi, uzročnost, relacije, identitet... o čemu eksplicitno govore nazivi radova.

Od rada do rada koristim nove MATERIJALE, koji najvećim delom i karakterišu prirodu rada, tačnije kvalitet taktičnosti materijala i njihovih kombinacija. Najčešće su u pitanju industrijski materijali, rađeni u fabrici PO PORUĐBINI-PROJEKTU koji podrazumeva preciznu dimenziju, kvalitet. U tom smislu raspon materijala je od folija, porcelana, stakla, čelika, gume, bitumenskih folija. Svaki od navedenih materijala podrazumeva i specifičnu tehnologiju obrade, TEHNIKU IZVOĐENJA. Umetnica jasno poetički razlikuje dva slučaja konačne realizacije prostorne postavke

(instalacije): (1) slučaj kada rad postavlja majstor-profesionalac po projektu (ovaj postupak bi se mogao prepoznati kao reinterpretacija konstruktivističke i minimalističke tradicije impersonalnosti, gde se od rada ne očekuje subjektivna ekspresija direktnog manualnog gesta, već vizuelna optička ekspresija materijala i strukturalnih odnosa), i (2) slučaj kada rad dovršava i u prostoru postavlja sama umetnica (ovaj postupak bi se mogao prepoznati kao reinterpretacija kontemplativnog procesa sačinjenog od repetitivnog manualnog poteza i kontrolisanog automatizma tipičnog za siromašnu umetnost, anti form radove, body art i novu skulpturu osamdesetih).

Iz primarnog „tehničkog“ autopoetičkog nivoa se izvode opštiji smisaoni i vrednosni stavovi (koordinate) učinka:

„Sve radove izvodim uz dugu pripremu, sa željom da kao finalni zrače energijom emocije, duhovnošću i snagom.

Ono što me zanima u svim delima je prečutno, a nagovešteno, praznina, predah, trenutak pauze ... „specijalizacija senzibiliteta“ ... Na pomen spiritualnog, pada mi na pamet pitanje koje Platon pominje u „Fedonu“: „Šta treba da uđe u telo da (ono) živi? - Duša.“ Postavljam pitanje „Šta treba da uđe u delo da (ono) živi?“ - ?

Meta-nivo smisla i vrednosti je tek nagoveštaj (a ne tema). Nagoveštaj je indeks koji upućuje pogled-oka šta, kuda i kako da gleda. Indeks nije ono što oko vidi (sadržaj), on je „komunikacioni kanal“ koji omogućava „pravo viđenje“. Steitment i intervju umetnice su elementi „prve interpretacije“ koja je ugrađena u „podtekst“ (predtekst, post-tekst) dela, ali koja ne opterećuje delo i ne gradi barijeru drugoj ili trećoj interpretaciji.

Moguća druga ili treća interpretacija „poetičkog okvira“ radova Mirjane Đorđević je ovaj spis pred vama. Njegov zadatak je da predloži poetičku shemu druge ili treće interpretacije, da pokaže da umetničko delo postoji i razvija se kroz sledeće, nove i nove interpretacije. Interpretativna shema izgleda ovako: (1) instalacija je deo arhitektonskog ambijenta, a to znači da zidna postavka (ornament, patern ili struktura) determiniše (anticipira) na označiteljski način prostor ispred zida kao scenu za potencijalni događaj ili spektakl znaka, i (2) ambijentalni prostor je primarni strukturalni odnos koji je osnova transcendentije „ambijentalnih efekata“: (2.1) u potencijalna značenja (simbolički znakovni nivo koji je tek nagoveštaj i anticipacija, osnova potencijalnih diskurzivno-retoričkih spekulacija), (2.2) u fenomenološko iskustvo prostorne pred ili post znakovne protežnosti

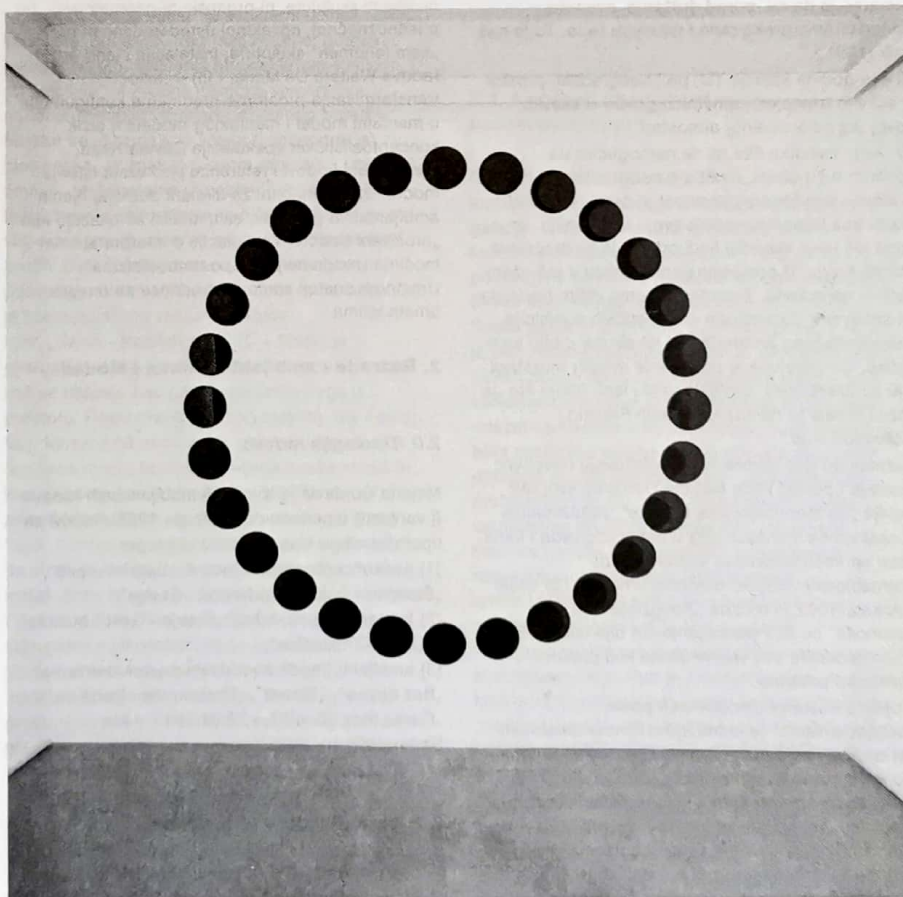
strukturalnog poretka (iskustveni fenomenološki nivo poniranja i saznavanja prostora, označiteljski postsemiotički nivo transformacije znaka u „samo stanje stvari“, doživljaj optičkog učinka, itd.) i (2.3) u doživljaj kontemplativne usredsređenosti (pojavnost životne igre, usredsređenost mentalne predstave, rezovi duhovnog i transcendentni pomaci estetskog). Naznačeni nivoi su mogućnosti i prošiveni bodovi polja recepcije rada. Oni se mogu povezati u sintezi „celovitog doživljaja dela“, ali mogu ostati i izolovani slučajevi ili distinkcije analitičke recepcije, odnosno, moguće kombinacije jezičke igre.

1.3. Devedesete godine: moderna posle postmodernizma

Potrebno je izvesti kontekstualne i istorijske lokacije učinaka Mirjane Đorđević, da bi se značenja i vrednosti instalacija ukazale na horizontu govora i teoretizacija o umetnosti. Njen rad istorijski pripada „umetnosti devedesetih“, a kontekstualno „projektu ostvarenja modernosti posle postmodernizma“.

Umetnost devedesetih određuju četiri temeljna aspekta: (1) kritika i odbacivanje relativizma karakterističnog za postmodernizam osamdesetih koji je zasnovan na neоекspresionističkoj negaciji moderne umetnosti i na istorijskom eklektizmu uživanja u manualnosti gestualnog slikarstva, (2) realistički, konkretistički i konstruktivni pristup koji

polazi od uverenja da smisao, značenja i vrednosti umetničkog rada ne proizilaze iz anegdotskog narativnog poretka istorijske likovne ikonografije, već iz direktnog iskustva rada sa materijalima, medijama i fenomenom prostora, (3) postsemiotički pristup zasnovan kao oblik transformacije znakovnih produkata (simbola, predstava, figura) u označiteljske strukture ili prostorno materijalne konfiguracije (označiteljske strukture ili prostorno materijalne konfiguracije (označitelj ili nosilac znaka su materijal novog oblikovanja ili konstruisanja, ali i semantička reinterpretacija memorisanih tragova prethodnih simboličkih značenja), i (4) lakoća u radu sa medijama u rasponu od intimnog suptilnog kontakta sa materijalima do rada sa savremenom otuđenom proizvodnom, medijskom i informacijskom tehnologijom. Upotreba medija ili materijala je za devedesete godine izvor (generator) retorike koja za razliku od postmodernizma osamdesetih ne proizilazi iz eklektičkih ikonografskih i narativnih istorijskih značenja, već iz lakoće preobražaja: (1) materijala ili medija u znak (strukturu znakova, scenu za znak), i (2) znakova (simbola, alegorija, mitova) u formalni poredak strukturalnih izraza medija i uobličena-konstrukcija materijala. I tu treba navesti precizno zapažanje Mirjane Đorđević: „Ne bih odustala od svog koncepta, već bih tehnologiju maksimalno prilagodila zahtevima samog dela. Tehno-radove vidim kao budućnost arta, tačnije, transformaciju jezika tehnologije. U tom smislu tehno-radovi ne moraju biti antiteza



Mirjana Đorđević / Mesec, Ø = 350 cm, sitoštampa na staklu, guma, vosak, 1992

spiritualnim, niti visoka tehnologija izvođenja rada mora, u pežurativnom smislu, taj isti rad obeležiti kao „teho“.

Umetnost devedesetih je „teška“ i intelektualna umetnost koja sa lakoćom ulazi u likovno-barokne i vizuelno-optičke egzibije, ekscentrične izuzetnosti i egocentrične retoričke kombinacije sinestetskih efekata. Ali, umetnost devedesetih je i „bihevioralna atmosfera kulture i sveta umetnosti“ koju umetnica opisuje rečima:

„Na neki način, mi smo odrasli u SKC-u. Tačnije, razvili smo kriterijume vrednovanja, još od vremena new wave-a, preko praćenja rock programa, izložbi i svih ostalih sadržaja. Zatim sa upisom na FLU (Fakultet likovnih umetnosti) počinjem da razmišljam o realizaciji nekih ideja. Startujemo Ivan Ilić i ja zajedno, i tokom ove dve godine ostvarujemo niz nastupa. Međutim, mi nismo sami, neki od ljudi počeli su pre nas, neki od njih nisu nastavili ovim putem... Ali, značajno je u jednom trenutku napraviti potez, ostaviti znak... i druga bitna stvar, nisu svi ljudi sa FLU, već i sa drugih fakulteta. U svakom slučaju tu su najprisutniji: Dejan Damjanović, Dejan Mujić, Nikola Medić, Nenad Racković, Selman Trtovac, Nenad Glišić... Formirao se generacijski krug i meni je jako drago da mogu da prepoznam neke radove kao bliske. Znači, ne radi se o nekom traganju sa strane, niti je umetnost van nas, već jednostavno se stvari radaju. Dobru saradnju imamo i sa umetnicima drugog generacijskog kruga, posebno sa skulptorima: S. Apostolovićem, D. Petrovićem, D. Krgovićem, Z. Joksimovićem. A tu su još i muzičari Darkwood Dub, Presing, Euforija... U svemu tome primarno je da mi, pored druženja, sve više komuniciramo preko rada i na nivou rada. To je naš jezik (1991.).“

Ali dve godine kasnije YU, pa i beogradski, prostor je sasvim izmenjen i umetnica govori o sasvim novoj „egzistencijalnoj atmosferi“:

„U ovom trenutku čini mi se nemogućim da govorim o Yu-sceni. Možda o beogradskoj? U tom slučaju, uslovljena izolovanost je pravi termin. U gradu koji frapantno menja svoju fizionomiju, iz koga još uvek sve više ljudi odlazi, ja se krećem u uskom krugu. U profesionalnom smislu u još užem, gotovo usamljeno. Trenutno, u tome vidim način da se sačuvam, distanciram od artistskih egzibicija, nekontrolisanog amaterizma i lokalizma u bilo kom obliku. Ohrabrujuće je postojanje mladih muzičara. Oni su talentovani, profesionalni i lepi. Imaju šta da kažu i umeju to da kažu. Pre svih Presing i Darkwood Dub.“

Razmak od dve godine koji obeležavaju navedene izjave je i period kada Mirjana Đorđević svoj rad razvija „do monumentalne retorike“, preuzimajući konsekvence individualnog umetničkog rada i kada izlazi na internacionalnu scenu (četvrti internacionalni azijsko-evropski umetnički bienale u Ankari (1992.) i izložba „Koegzistencija umetnosti“ na XLV venecijanskom bienalu (1993.). Ali, devedesete su i vreme užasa koji prekriva balkanske prostore.

Projekt ostvarenja „modernosti posle postmodernizma“ je jedna specifičnost umetnosti devedesetih koja označava pristupanje umetnosti modernizma kao „kontejneru“, „depou“ ili „arhivu“ formi, značenja i vrednosti koje umetnici istražuju, simuliraju, kritički preispituju ili u novom vremenu retorički iskušavaju. Dok su konceptualna umetnost (teorijski) i postmodernizmi osamdesetih (pragmatično) dovodili u sumnju dostignuća modernizma, umetnost devedesetih

pokazuje/posедуje poverenje u modernističke učinke i efekte. „Modernost posle postmodernizma“ je za beogradski umetnički prostor veliki izazov kako u skulpturi (beogradska nova skulptura), tako i u slikarstvu (slikari okupljeni oko projekta „Mondrian“), odnosno, u slučaju Mirjane Đorđević u ambijentalnoj umetnosti. Istraživanje „prirode visokog modernizma“ za Beograd devedesetih je značajno: (1) pošto visoki modernizam u beogradskom umetničkom prostoru nije globalno dostignut, sem u ekscesnim strategijama skulptura Olge Jevrić i geometrijskog slikarstva „tvrdih ivica“ Radomira Damjanovića Damjanica, i (2) pošto je nužno radikalno preispitati optičke, vizuelne i likovne determinacije umetničkog dela koje otvaraju novi prostor za istraživanje prirode umetnosti posle postmodernizma. Beogradska umetnost devedesetih, „moderna posle postmodernizma“, novi je prodor ka kosmopolitnoj umetnosti i otpor „ludilu-užasu-balkanskog-provincijalizma“. Pristupi modernizmu Mirjane Đorđević nemaju karakter „omaža“ ili simulacije modernističkih rešenja. Ona preispituje transcendentne granice vizuelnosti (pred-znakovno -označiteljsko -post-znakovno) i kreće se preko „formalnih rešenja“ datih: (1) u slikarstvu Barnettta Newmana (sistem vertikal-horizontala koji prethodi znaku krsta), (2) u umetnosti Yvesa Kleina koji sliku, predmet, ambijent ili ritual pokazuje kao osnovu transcendentnog iskoraka (Klajnovu plavo, nepokretnost, kontemplativna usredsređenost na prazninu), (3) u formalizmu i pragmatizmu „specifičnog objekta“ Donalda Judda (čiji objekti nisu ni-slike-ni-skulpture, ni-organski-ni-geometrijski), (4) u jednoznačnoj, egzaktnoj usredsređenosti na „sam fenomen“ skulpture, instalacije i land art radova Waltera De Marie, i (5) u „lakoći“ transformisanja prostorne-predmetne konfiguracije u mentalni model i mentalnog modela u jezik konceptualističkih spekulacija Davida Neza. Memorisani kodovi i reference podteksta istorije modernizma nisu bitni za direktni doživljaj njenih ambijentalnih postavki, ali u analizi se ukazuju kao „prošiveni bodovi“ spekulacije o interpretativnim moćima „moderne posle postmodernizma“. Umetnost postoji samo kroz odnose sa drugim umetnostima.

2. Razrade - ambijenti, primeri i modeli

2.0. Tipologija radova

Mirjana Đorđević je izvela 13 ambijentalnih radova (i varijanti) u periodu od 1989. do 1993. Radovi se tipološki mogu klasifikovati u tri grupe: (1) neokonceptualistički radovi: „Lavirint - ljudi“, „Statično - Pokret“ i „Identitet - Stanje“; (2) kontemplativne vežbe: „Stanje - Gest - Molitva“ i „Uzrok - Posledica“; (3) ambijenti (modernost posle postmodernizma): „Bez naziva“, „Mesec“, „Horizontala - Vertikalna“ i „Prelaz faze 06. u 07. - 28.04.1993. - Kizi Radoviću“.

2.1. Neokonceptualistički radovi

Neokonceptualistički radovi su medijski radovi koji uključuju koncept (ideju) kao element realizacije rada i rade sa postojećim oblicima ponašanja,

slikovnog prikazivanja ili kulturom kodiranim znacima-slikama. Neokonceptualistički postupak determinišu tri pristupa: (1) ready made strategije preuzimanja postojećih (gotovih), „reprezentacija kulture“ kao označitelja umetnosti, (2) upotreba medija prikazivanja kao značenjskog „generatora“ - sam mediji obezbeđuje okvir za razumevanje značenja rada, i (3) uporedno prezentovanje različitih oblika prikazivanja, što znači da rad ne prikazuje da bi pripovedao, već pokazuje da bi naznačio sinhronu medijske reprezentativne razlike, raskole i rascepe.

Rad „Lavirint - ljudi“ (projekt za riječki Bijenale mladih, 1989.) je nerealizovan koncept. Na podu je nacrtan tlocrt lavirinta sa više ulaza, slepih staza i jednim izlazom (dimenzije lavirinta su 10x10m). Zidove lavirinta je trebalo da grade ljudi koji stoje jedan do drugog po konturi. Materijal rada je publika koja dolazi na otvaranje izložbe. Postavka je trebalo da izazove poremećaj u uobičajenom ponašanju posetilaca izložbe. Od prvih posetilaca bi se gradili zidovi, a svi sledeći posetioci da bi ušli u galeriju morali bi da pronađu put kroz lavirint. Medij rada je oblikovanje ponašanja publike (bihevioralna situacija programiranih i slučajnih gestova i međuljudskih odnosa).

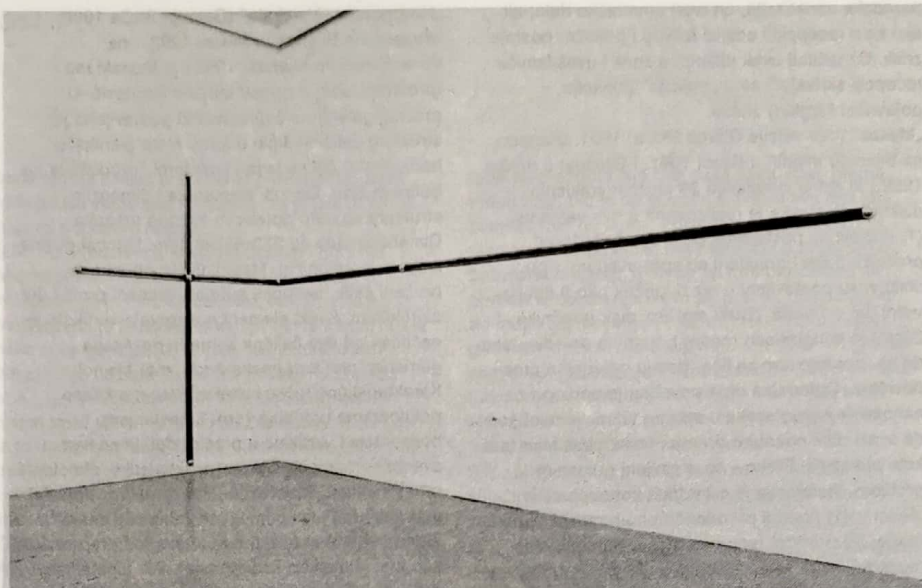
Rad „Statično - Pokret“ (Galerija SKC, 1989.) je ambijent konstruisan od kvadratnih elemenata poređanih u prostornom nizu. Na čeonom zidu galerije načinjen je crtež grafitnom olovkom koji je kopija 1:1 slavne Maljevičeve slike „Beli kvadrat na belom“ (1918). Ispod, na postamentu se nalazi televizor. Televizor je uključen, ali je bez programa sa „snegom“ (belo, crno). Na televizoru se nalazi fotografija portret umetnice koji je snimila Goranka Matić. Na 3 do 4 metra ispred instalacije se nalazi stolica. Postavka ima trijadnu strukturu: (1) galerija je mesto umetničkog čina, a ne prostor izlaganja rada koji je načinjen na drugom mestu, (2) suočena su tri medija karakteristična za pozni modernizam i konceptualnu umetnost: crtež kao citat, fotografija kao dokument stanja-tela umetnika i televizijski aparat kao sredstvo prezentovanja „artificijalne neorganske digitalne“ slike, odnosno, svaki upotrebljeni mediji je neka vrsta ready madea unesenog odlukom umetnice, što znači da se kreativni potencijal njenog rada ne nalazi samo u likovnoj potfologiji upotrebljenih medija, već i u konceptu koji upravlja upotrebom i povezivanjem medija, i (3) crtež, fotografija i ekran su medijske varijacije paradigmatškog belog kvadrata. Radom se suočavaju različite topologije prikazivanja: topologija konkretne površine (crtež na zidu), topologija prozora (fotografija je pogled u prostor iza površine emulzije) i topologija ekrana (artificijelno generisana slika). Pri tome, crtež na zidu je statična slika, fotografija je zamrznuti pokret (jedna sekvenca događaja), a ekran televizora je generator permanentne pokretne slike. Rad „Identitet - Stanje“ (tri verzije, Galerija SKCa, 1990.) čine 24 porcelanska tanjira. Na 12 dubokih portreta umetnika (Boccioni, Duchamp, Maljević, Mondrian, Pollock, Fontana, Klein, Newmann, Warhol, Beuys, Smithson, De Maria), a na 12 plitkih tanjira su oštampani fragmenti reprodukcija njihovih dela. Izvedene su tri varijante instalacije: (1) na centralnom zidu galerije u krugu prečnika oko 3m postavljeni su tanjiri sa portretima umetnika, a na stolu ispred zida poređani su

kružno tanjiri sa reprodukcijama dela, tako da oba kruga međusobno korespondiraju, (2) na centralnom zidu galerije poredani su tanjiri u dva koncentrična kruga prečnika oko 3m, manji krug su činili tanjiri sa portretima, a veći sa delima, i (3) tanjiri su poredani u dva paralelna niza dužine oko 3,5m, u gornjem redu su portreti, a u donjem dela. Izvedene varijantne postavke su neokonceptualističke realizacije zasnovane na neutralnom mediju (realizaciju obavlja majstor) i upotrebi kodova kulture i umetnosti kao „materijala“ stvaranja predstave. Portret umetnika i fragment njegovog dela se premeštaju iz njihovog istorijskog (muzejskog, kataloškog) prostora u aktuelni prostor čina (samoodređenja) umetnice čime postaju znaci jednaki drugim znacima aktuelne masovne kulture. Ono što ovaj rad smešta u „logiku semiotike masovne kulture“ je činjenica da se i lik umetnika i reprodukcija njegovog dela dovode u istu značenjsku i vrednosnu ravan upotrebe, kombinovanja i potrošnje. Postoji i nivo internog čitanja mogućih formalnih kombinacija (čitanje po krugu, po vertikali, po horizontali ili po dijagonalama) i time nastaju pseudoistorijske simulacijske interpretativne relacije različitih umetnika (Maljevič dijagonalno naspram Warhola ili Smithson linijski pored Beuysa). Upotrebljavajući portrete velikih umetnika Moderne Mirjana Đorđević ovim radom dovršava i zaokružava svoj autoportret: autoportret umetnika u mladosti. Autoportret umetnika u mladosti je uvek skup znakova koji iz kolektivne memorije grade ličnu istoriju, samosvest o pripadnosti, o mogućem sledećem iskoraku u sopstveno „jastvo“. Nekad je neko negde zapisao „Ono što se pojavljuje mora da se izdvoji da bi se pojavilo“.

2.2. Kontemplativne vežbe

Vežba je specifičan tip umetničkog rada kojim umetnik ispituje svoje moći koncipiranja, koncentracije, manuelne veštine, koordinacije konceptualnih i medijskih aspekata. Vežba je egzistencijalni i produktivni čin preispitivanja i stvaranja. Kontemplativne vežbe su vežbe usredsređenosti na gest, odnos čulnih efekata i TU prisutnih fenomena. Kontemplativna vežba izražava kontemplativni potencijal umetnika i vodi „rasuti pogled“ posmatrača ka fokusiranju pažnje na delo (biće, mentalno stanje, simbol). Vežba je prekretnica od „tradicije stvaranja“ kao umetnosti ka „produkciji“ kao obliku simultane artikulacije umetničkog dela i sveta umetnosti. Vežba u istu ravan dovodi delo kao predmet, egzistencijalnu-jezičku igru u svetu i svest (koncept, mentalne reprezentacije) o delu.

Rad „Stanje - Gest - Molitva“ (Galerija SKC, 1990.) je ambijentalna postavka koja je trajala tokom jedne večeri nekoliko minuta i time je zadobila karakteristike performansa (prezentacije umetničkog čina, vremensko-prostornog gesta). Rad čine dva drvena objekta (letve dimenzija 180x8x2cm), po sredini jednog je izveden rez mašinom, a po sredini drugog je iscrtana crvena linija. Komadi su postavljeni paralelno vertikalno na zid u središte svetlosnog kruga (spot svetlo) u zamračenoj galeriji. Sa trake je reprodukovana muzika „Molitva za mrtve“ Sholomona Katza. Događaj je simultana realizacija emocije (duhovnog stanja) zvukom i prostornom



Mirjana Đorđević / Horizontala vertikala, guma, čelik, aluminijum 273 x 657 x 6,4 cm

instalacijom. Svetlost naglašava dramatični retorički karakter sinestezijskog trenutka. Naslov rada „Stanje - Gest - Molitva“ ukazuje da je u pitanju vežba koja koordinira tri „egzistencijalna modusa“: (1) „stanje“ na nivou konteksta može biti i stanje duše, (2) „gest“ je konkretni učinak odluke i koncepta, odnosno, trag reza mašine, poteza rukom i bojom, suočenja mraka i kruga svetlosti, i (3) „molitva“ je zvučna muzičko-semantička naddeterminacija vizuelno-prostornog poretka. Prostor se ukazuje kao scena (i scenografija) za ples znaka, ali znak je u ovom radu zvuk (muzika) i time je „ambijentalna atmosfera“ određena kao fantazmatski performans ne-bića. Na sceni se ne vidi akter (znak), akter je ezoterički prisutan kao zvučni znak (performans muzike) koja govori o posvećenosti mrtvima, a to je carstvo ne-bića. Ovo je kontemplativna vežba o ne-biću. I rad „Uzrok - Posledica“ (SKC - 1990.) je gestualna vežba. Postavka na zidu je mali komad koji se ukazuje kao gest ostavljanja traga u prostoru. Realizovana je u kao maketa. Na zlatnoj foliji formata A3 nacrtana je geometrijska shema razvijene mreže kocke. Razvijena mreža kocke je krst. Srebrna kocka dimenzija 7x7x7cm je pričvršćena jednim uglom za desno teme kraka krsta. Konfiguracija je obasjana spot-svetlom tako da stranica kocke baca senku na kvadrat (krak krsta), čime kocka i podloga isijavaju srebro u zlato i zlato u srebro. Rad se iluzionistički gubi u belini zida galerije i iluzionistički se pomalja iz beline zida. Rad je o iluziji prostora, podloge, površine i trodimenzionalnosti predmeta. Rad je od iluzije prostora, podloge, površine i trodimenzionalnosti predmeta. Ukazuju se razlike nastale suočenjem: (1) predmeta kao predmeta (skulptorski principi), (2) projekcije predmeta u ravan (principi slikarstva), i (3) konceptualne korespondencije trodimenzionalnog predmeta skulpture i projekcije predmeta (principi skulpture i principi slikarstva). Svetlost je iluzionistički element koji retorički naglašava relativnost pikturnog i skulpturalnog

odnosa. Senka je uvek indeks koji ukazuje da je slikarska ili skulptorska situacija iluzionistička. Postavka govori o koncentraciji na jedan uski opseg odnosa predmeta i njegove slike, odnosa koji započinje senkom u prirodi i završava se ideologijom mimezisa u kulturi.

2.3. Ambijenti (modernost posle postmodernizma)

Rad „Bez naziva“ (Galerija SKCa, 1990.) je ambijentalna artikulacija unutrašnjeg prostora galerije. Od stakla izrađene konture prozora (4 konture-komada dimenzija 200x320x0,6cm) postavljene su na zid nasuprot prozorima galerije. Svaka kontura-komad je izrađena od 3 ploče. Svaka ploča je uramljena u gumeni profil, a za zid je pričvršćena čeličnim držačima. Akrilnom crnom i belom bojom na licu i naličju stakla slikane su 4 varijacije ornameta krsta (motivi sa arhijerejskih odeždi sa fresaka u Sopoćanima). Kako je akrilna boja nanošena sa obe strane stakla (crno, belo) dobijena su dva kvaliteta, mat i ogledalni. Rad problematizuje: (1) makro-ambijentalni odnos unutrašnjeg prostora galerije kao zatvorenog sistema (prozor kao konkretna arhitektonika naspram svoje slike kao fantazmatske arhitektonike) i (2) mikro-ambijentalni odnos površina staklenih ploča koji suočava fenomene-efekte prozirnosti-neprozirnosti, sjajnog i mat nanosa boje. Rad je postsemiotička struktura koja polazi od krsta (arhetipski znak kodifikovanih značenja i vrednosti u hrišćanstvu) i transformiše se u ornamentalni poredak paternu čime znak postaje označitelj (trag znaka, memorisani znak). Paradoks sa semiotičkog gledišta je u tome što svaki naslikani „krst“, budući da je deo ornamentalnog paternu, prestaje da bude znak i postaje označitelj, ali ako se ukaže na određeni izolovani krst u paternu, on opet počinje da funkcioniše kao znak krsta. To je suštinski

paradoks označitelja, on tvori umetničko delo, ali ako se u recepciji i analizi izdvoji i pokaže, postaje znak. Označitelj uvek anticipira znak i uvek izmiče recepciji skrivajući se u „obličije“ (funkciju, pojavnost i izgled) znaka.

„Mesec“ (dve verzije Glerija SKCa, 1991. izlagano na Bijenalu mladih u Rijeci 1991. i Bijenalu u Ankari 1992.) je zidna instalacija 28 kružnih staklenih diskova. Postavka je realizovana u dve varijante: (1) diskovi su postavljeni po krugu približnog prečnika 3,5m i obasjani sa spot-svetlom, i (2) diskovi su postavljeni u niz dugačak oko 9,5m na visini 3m od poda. Svaki stakleni disk (prečnika 28cm) je serigrafisan crnom bojom na poleđini tako da se, posmatrano sa lica, dobija ogledalna crna površina. Ogledalna crna površina je podloga za nanošenje belog voska u spreju. Vosak je nanošen na svaki disk posebno prema shemi mesečeve faze koju prikazuje. Diskovi su uramljeni gumenim profilom. Instalacija je određena konceptualnim sledom: (1) postoji prirodni fenomen mesečevih mena, (2) prirodni fenomen mesečevih mena se može prikazati sa 28 slučajeva (ikoničkih znakova), (3) svaki posebni slučaj se može vizualizovati „mimetičkim principom“ prikazivanja odnosa kruga (crni ogledalni stakleni disk, puni Mesec) i kružnog odsečka koji odgovara mesečevoj fazi (beli lučni nanos voska), i (4) postavka može biti kružna što odgovara cikličnosti mesečevih faza ili linijska što odgovara vremenskom proticanju jednog ciklusa. Simbolika „mesečevih faza“ je redukovana na sofisticirani odnos materijala prema reflektujućoj svetlosti (binarni par ogledalne i mat površine, odnos ogledalne površine kao vizuelnog mesta i mat površine kao taktinog mesta). Svaki komad je naglašeno označiteljski poredak i izveden je iz koncepta ikoničkog znaka (slika Meseca) koji se transformiše u strukturu (slika slike Meseca je paraikonički znak). Svaki pojedinačni disk ili svih 28 diskova kao zidna instalacija mogu da deluju: (1) kao ikonički znak mesečevog ciklusa, (2) kao paraikonički znak koji prikazuje naše koncepte i vizuelizacije mesečevog ciklusa u astronomiji, astrologiji, umetnosti, i (3) kao aikonički znak koji je čista pojavnost vizuelnog efekta instalacije u prostoru. Simboličke reference su u pod-textu i dolaze do izražaja u naknadnim reinterpretacijama: (1) prikazivanje različitih (kružnih, linijskih) vremenskih logika, (2) alegorizacija ženskog principa cikličnosti, što vodi feminističkim konotacijama ili arhaiskim „praistorijskim“ simbolizacijama ženskog kosmičkog principa, ili (3) meditativne usredsređenosti na krug kao simbol duhovne celine koja sadrži i svoje Ne-Celo (lučne segmente markirane voskom). U tom kontekstu semantizacije može se indeksno ukazati i na koncept „Meseca“ u zenu u Dogenovom spisu o Mesecu. Potencijalna prisutnost razrade vremenskih logika je princip koji ima konsekvence i na simboličkom planu (korespondencija rada i prirodnog fenomena) i na označiteljskom planu (apstraktna logika izvođenja forme iz forme, sintaktički poredak površina). Sukob prirodnosti i artifičnosti subvertira idilični prizor otvarajući prostor za osećaj užasne označiteljske hladnoće i praznine beskraja: mog-ljudskog malog vremena (linijski niz) i beskrajnog cikličnog vremena ne-bića (kružna struktura koja reprezentuje cikličnost večnog ponavljanja).

„Horizontala - Vertikala“ (Galerija SKCa 1992, izlagano na Bijenalu u Ankari 1992. i na Venecijanskom bijenalu 1993.) je krunski rad (prošiveni bod) u opusu Mirjane Đorđević. U praznoj galeriji na čeonom zidu postavljena je struktura čeličnih šipki u formi krsta (vertikala, horizontala) čiji se jedan krak lomi i produžava na bočnom zidu. Odnosi elemenata i dimenzije strukture su date poretkom zlatnog preseka. Dimenzije rada su 273x657x6,4cm. Odnosi dužina linija su harmonični. Materijali su: obostrano brušeni čelik, bezbojni autolak, gumeni profil i dur aluminijum. Svaki element horizontale-vertikale je načinjen od dva čelična komada povezana gumenim profilom (meko-tvrdo, mat-sjajno). Karakteristične tačke instalacije su markirane poluloptama prečnika 7cm. Smeštanjem horizontale i vertikale u prostor dobija se krst, svedeni ornament, čije su karakteristike: simetrija i ortogonalnost. Instalacija „Horizontala - vertikala“ je upravo temeljni primer „nestabilnosti znaka“. Zidna struktura se lako na prvi pogled prepoznaje kao krst i time kao kodiran znak. Ali, umetnica ga pre svega određuje kao odnos vertikale-horizontale i tako ga naziva. Odnos vertikale i horizontale uvek prethodi znaku koji je krst i uvek anticipira znak krsta mada još nije krst. Pred-znakovno stanje (označiteljski poredak) krsta je anticipirao-razradio Barnett Newman u seriji slika „Stanje krsta“ (1966.) određivši konceptualnu podlogu za prikazivanje-razvijanje I-znaka-I-neznaka. Na njegovim slikama se ne pojavljuje krst, on se tek nagoveštava odnosima horizontale i vertikale. U radu Mirjane Đorđević postoji unutrašnja cikličnost od označiteljskog poretka: (1) horizontala i vertikala su tek potencijalno krst (označiteljski poredak), (2) sama konfiguracija na zidu gradi krst (poredak znaka), i (3) lomljenjem horizontalnog kraka saglasno poretku arhitekture (ugla prostorije) i protežnosti kraka gubi se konzistentnost krsta i nastaje prostorni efekt markiranja scene (novi označiteljski poredak). Nastalo prelaženje (transformisanje) znaka: od pred-znaka preko znaka do post-znaka je središte njene poetike - carstvo označitelja. U „carstvu označitelja“ se priprema scena za označitelja koji kada stupi na nju postaje znak. Rad je determinisan i sekundarnim aspektima koji su pred-znakovi i uvek označiteljski: (1) skriveni brojni poredak, (2) optički efekt brušenog čelika, (3) odnos gume (mat površina) i brušenog čelika (sjajna površina), (4) skulpturalni odnos horizontale i vertikale sa markirnim poluloptama (serije asocijacija i analogija koje slede iz tih odnosa). Instalacija se zasniva na jakoj vizuelnoj pikturalno-skulpturalnoj ekspresiji koja nije rezultat subjektivne emocije, traga ruke ili jakog ličnog manuelnog gesta, već koncipiranog (proračunatog) strukturalnog poretka. Formalni strukturalni poredak je ishodite direktne vizuelne ekspresije koja je jednostavno TU-prisutna i ostvaruje transcendentni obrt iz materijalne datosti u „doživljaj binarnog para CELO-NECELO prostora“ (o čemu se ne može govoriti, o tome se mora čutati).

„Prelaz faze 06. u 07.“ - 28.04.1993. - Kizi Radoviću (Galerija SKCa, 1993.) je jednostavna zidna kružna instalacija (prečnika 182cm) koju gradi crtež polukruga i simetrični poludisk. Crtež polukruga je izveden pomoću kanapa učvršćenog u središtu i grafitne olovke. Poludisk je „troslajni

sendvič“ koga čine polukružno staklo debljine 8mm na koje je stavljena bitumenska folija (grabit) istog oblika, koja je zatim prekrivena drugim staklom istog oblika i dimenzija. Poludisk je sa tri tipla pričvršćen na zid. Nastalu konfiguraciju karakteriše akumulacija osećanja razlike ezoteričnog crteža i materijalne punoće diska. Dualnost crteža i diska pripada redu metafizičkih dualnosti tipičnih za zapadnu civilizaciju: materija-duh, žensko-muško, dobro-zlo, život-smrt, označitelj-označeno ... Trijadni karakter diska (staklo-bitumen-staklo) je materijalna punktuacija koja ide od ogledalnog efekta preko efekta težine do efekta heterogenosti-slojevitosti. Celo i Ne-Celo se akumuliraju kao odrednice sinestetskog efekta. Zidnu konfiguraciju prekriva niz pod-tekstova koji upravljaju recepcijom: (1) prikazani odnos polu krugova odgovara mesečevoj fazi na dan izlaganja rada, (2) taj izabrani dan je dan rođenja umetnice i Yvesa Kleina, (3) naznačena podudarnost je povod da se grade tautologije između mesečeve faze (kosmičkog beskraja) i galerijske postavke (konačnosti svake strukturalne), (4) odnos crtanog i materijalnog poludiska je klajnovski odnos materijalnog i nematerijalnog, (5) pojavljuje se i priča o Kleinovom osećanju „nepostojanja ravnoteže“ i o traženju nepokretne slike (dok se napolu dešava Mesec u kretanju kretanja, u galeriji postoji mirovanje mirovanja), (6) rad nosi posvetu Kizi Radoviću, itd. Pozivnica za otvaranje izložbe indeksno ukazuje na ove pod-tekstove. Instalacija je osnova (ekran) za rad pod-tekstova. Rad pod-tekstova je sentimentalni i nežan. Zidna postavka je statična. Statičnost je opozicija sentimentalnosti i nežnosti. Rad kao i Kleineovi fantazmi govori o otporu materijala (datosti) beskraju kosmičkog prostora (sentimentalnosti i nežnosti, zapravo želji). Ekspresivni efekti rada nisu jednoznačni, heterogeni su i nekonstistentni. Proizlaze i iz zidne postavke i iz rada pod-tekstova.

LITERATURA:

- (1)
 - Mirjana Đorđević, dokumentacija 1989-1993.
 - Mirjana Đorđević „Tehnički opisi radova - ambijenta - prema redosledu izvođenja“, 1989-1992., rukopis.
 - Dobrila Deneš „Intervju sa Mirjanom Đorđević“, rukopis, 1991.
 - Mirjana Đorđević „Mesec“, katalog, Galerija SKCa, Beograd, 1991.
 - Mirjana Đorđević „The Moon / The Horizontal - Vertical“, The Gallery of the Student Cultural Center, Beograd, 1992.
 - Marina Martić „Intervju sa Mirjanom Đorđević“, rukopis, 1993.
- (2)
 - Žak Lakan „Spisi“, Prosveta, Beograd, 1983.
 - Slavoj Žižek „Od „prošivenog boda“ do nad-ja“ iz „Birokratija i uživanje“, SIC, Beograd, 1984.
 - Ludwig Wittgenstein „Tractatus Logico-philosophicus“, Veselin Masleša i Svetlost, Sarajevo, 1987.
 - Žan-Fransoa Liotar „Raskol“, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991.