



05

ARTCENTRALA

časopis za savremenu umjetnost



centar
savremene **umjetnosti**
crnogore

Tema broja: Ilija Šoškić

Nataša Nikčević – Uvod	2
Nataša Nikčević – Mlijeko i svila [intervju sa Ilijom Šoškićem]	6
Marin Gržinić – Ilija Šoškić: Ostati živ	14
Elverio Maurizi – O sintetizmu misaone i izražajne jezičnosti	18
Simonetta Lux – Djelovati u dijalektici između dva „kruga“	22

NOVO ČITANJE

Ljiljana Žeković – Refleksije ekspresivnog i karikaturalnog u likovnom djelu Miloša Vuškovića	28
---	----

PORTRET: TABAIMO

Owen Schaefer – Tabaimo	34
Ashley Rawlings – Čudesni i čudni svijet Tabaimo [intervju sa Tabaimo]	36

TEORIJA UMJETNOSTI

Boris Grojs – Umjetnost u eri biopolitike: od umjetničkog djela do dokumentacije o umjetničkom djelu	42
--	----

REFLEKSIJE

Vladimir Đuričić – In Yer Feces, Oplata-Lopata O jednom radu Milije Pavićevića	50
Maida Gruden – Dokle god hodam Hodanje u umjetničkoj praksi Gorana Micevskog	56

REGION

Danijela Purečević – Hvala Raši Todosijeviću [intervju sa Rašom Todosijevićem]	60
Olinka Vištica – Muzej prekinutih veza - završna predstava ljubavi???	70

PREDSTAVLJAMO: LENA NIKČEVIĆ

Ljiljana Karadžić – Crvene šume, sjećajuće haljine i druge začudne stvari [intervju sa Lenom Nikčević]	74
--	----

POVODI

Mirjana Dabović Pejović – NSK/IRWIN „Dendiji postosocijalizma“	82
--	----

SCENA: MOSKVA

Jekaterina Bobrinska – „To je vrsta magije...“ Skulpture Borisa Orlova	88
--	----

FOTOGRAFIJA

Maja Đurić – Crnogorski svadbeni rituali na starim fotografijama	96
--	----

SJEĆANJE: CVETKO LAINOVIĆ 1931-2006

Lucija Jelušić Đurašković – Bjelina kao simbol božanskog prosvjetljenja	100
---	-----

IZLOŽBE

ZBIRKE CSUCG

	102
	112



naslovna strana:

Ilija Šoškić

UŠIVENI FIKUS / FICUS CUCITO

foto Nebojša Čanković

ljubaznošću Arhiv SKC Beograd

Art Centrala 05

Časopis za savremenu umjetnost
izlazi dva puta godišnje
jun 2011



centar
savremene umjetnosti
crnogore

Izdavač

Centar savremene umjetnosti
Crne Gore, Podgorica

Za izdavača

Milenko Damjanović

Glavna i odgovorna urednica

Ljiljana Karadžić

Izvršni urednik

Siniša Radulović

Grafički urednik

Nikola Latković

Redakcija

Aleksandar Čilikov
Mirjana Dabović Pejović
Pavle Goranović
Maida Gruden
Nataša Nikčević
Milica Radulović
Ljiljana Žeković

Lektor

Miodrag Vuković

**Dizajn i priprema
fleka***

Štampa

DPC, Podgorica - Grafotisak



Tiraž
500

Adresa redakcije

Centar savremene umjetnosti
Crne Gore
Kruševac bb, Podgorica

Tel: +382 20 243 513, Fax: +382 20 225 131

www.csucg.co.me

e-mail: artcentrala@t-com.me

CIP - Каталогизacija y пyбликации
Централна народна библиотека Црне Горе, Cetinje
7.036./038

ART Centrala : časopis za savremenu umjetnost /
glavni i odgovorni urednik Ljiljana Karadžić. - Br.
1 (2009) - . - Podgorica (Kruševac bb) : Centar
savremene umjetnosti Crne Gore, 2009 (Podgorica :
Grafotisak). - 27cm

Dva puta godišnje.

ISSN 1800-7503 = Art Centrala (Podgorica)

COBISS.CG-ID 13698832



1

1 L'Eroe / Heroj, 1976
Performans za fotografiju
Ijubaznošću umjetnika

2 Ficus cucito /
Ušiveni fikus, 1974

Tema broja: Ilija Šoškić



2

Crnogorski umjetnik Ilija Šoškić, koji dugo živi u Italiji, izlaže u crnogorskom paviljonu, na 54. Venecijanskom bijenalu, u okviru projekta Obod i bistre vode komesara Petra Ćukovića i Svetlane Racanović, uz Marina Abramović Cetinje Community Center Obod Cetinje i Nataliju Vujošević.

Mapiranje najvažnijih izložbi Ilije Šoškića, jednog od najznačajnijih evropskih umjetnika neoavangarde 70-ih i legende ex-jugoslovenskog prostora izgledalo bi ovako: 1971. Ferara, Museo Diamanti; 1974. Keln i Bazel, Arte Fiera; 1975. Rim, Galerija L'Attico, 24 x 24 ore; 1976. Rim, Palazzo Taverna, Umjetnost i ideologija; 1980. i 1983. Rim, Galerija Mario Diacono, a potom su slijedile prezentacije na reprezentativnim izložbama u Gracu, Parizu, Rimu, Salzburgu, Moskvi, Berlinu... Umjetnik se uvijek vraćao prostorima i galerijama ex-Jugoslavije. Neki od najvažnijih projekata Ilije Šoškića u Crnoj Gori su: Korota i suša, instalacija u Galeriji Forum u Nikšiću, 1986. [taj rad Petar Ćuković smatra jednim od ključnih u crnogorskoj umjetnosti]; SATOR, Narodni muzej na Cetinju, 1993; Sub Lucem, tableau vivant/instalacija u crkvi Santa Marija in Punta, u Budvi, 2000; projekat u bivšem Vatrogasnom domu u Podgorici, produkcija MMArt, 2000; učešće na Cetinjskom bijenalu 2004, projekat Traphos – Suncokret, Barski ljetopis 2006. Ovdje su apostrofirani projekti u Crnoj Gori samo fragmentarno, kako bi se akcentovala vezanost i šum genius loci koji se očitava u jednoj specifičnoj mitsko - mitologičkoj i metafizičko - iracionalnoj dimenziji Šoškićevih projekata.

Opisujući situaciju na italijanskoj i evropskoj sceni 60-ih, odnosno arte povera, Ilija Šoškić, umjetnik i intelektualac, naglašava da je riječ o „kontestaciji tradicionalnog shvatanja umjetnosti, to znači: inovacija lingvizma i kreativnog ponašanja u isto vrijeme; radi se umjetnost od siromašnih materijala, ali krajnje koncentrisana na jezik“.Čak i u tom periodu istoričari umjetnosti, s pravom, smatraju da se u Šoškićevom opusu ne govori o odnosu jezik-jezik, već o relaciji jezik-svijet, odnosno čovjek-svijet [Petar Ćuković].

O jednom od ključnih radova 70-ih godina prošlog stoljeća, Maksimalna energija – minimalno vrijeme [treći segment performansa Mlijeko i svila] iz 1975. godine Ilije Šoškića, koji ga je lansirao na međunarodnu internacionalnu scenu je specijalni prilog za Artcen-

Priprema tekstualnog i fotografskog materijala
za temu broja: Dragica Čakić

tralu Marine Gržinić, profesorke postkonceptualne umjetničke prakse na Akademiji za likovnu umjetnost u Beču, i saradnice Instituta za filozofiju pri Naučnom istraživačkom centru Slovenačke akademije nauka i umjetnosti. Gržinić smatra da je „jezgo diskursa, aksiom, gesta sinteza upravo taj konkluzivan akt, Maksimalna energija – minimalno vrijeme. U analizi ukazuje na vrlo važnu analitičku komponentu samog rada i ističe da je rad Ilije Šoškića „zanimljiv jer šifrom zapadne „autonomne“ umjetnosti on ustvari govori o znaku ponavljanja ideologije autonomije umjetnosti, autonomije koja nije postojala ni tada, a danas još manje. Još više u tu i takvu autonomiju Šoškić unosi život, ne kao životarenje, već kao čin, kao događaj [evento/Ereignis] same mogućnosti da ostane živ unutar umjetnosti“, zaključuje Gržinić.

Jedan od najranijih tekstova [1971] o radu Ilije Šoškića je esej istoričara i militantnog kritičara savremene umjetnosti Elverija Mauricija [1934–1985]. U eseju O sintetizmu misaone i izražajne jezičnosti Maurici se bavi ranim radovima Ilije Šoškića, razmatrajući prividne kontraste u crtežima i grafikama između dva esencijalna momenta, biološkog i racionalnog kao suštinsko polazište njegove umjetnosti. Još jedan izvanredan poznavalac Šoškićevog djela je istoričarka umjetnosti Simoneta Luks, redovna profesorka doktorskih i postdoktorskih studija na katedri za povijest savremene umjetnosti na Fakultetu za filozofiju i umjetnosti Univerziteta Sapienza u Rimu i osnivač Muzeja Laboratorija Savremene Umjetnosti. Luks apostrofirala site-specific projekat Entscheidungsproblem u Grožnjanu, 2010. godine i značaj Šoškićevih tekstova, kao što je onaj o kvadraturi kuga. Baza njegove umjetnosti kao i prepoznate maestralnosti, očituje se, smatra Simoneta Luks, u čvrstoj dijalektici dvaju elemenata: porijeklu izvornih konteksta i jezičnosti prepoznatoj i odabranoj u transnacionalnom umjetničkom evropskom kontekstu.

Redakcija Artcentrale zahvaljuje se autorima posebnih priloga Marini Gržinić i Simoneti Luks, a posebno Dragici Čakić, na velikoj pomoći i saradnji u realizaciji teme broja, koju otvara ekskuzivni intervju sa Ilijom Šoškićem, umjetnikom koga je Mario Diacono uvrstio među 25 velikih umjetnika u studiji „Ka jednoj novoj ikonografiji“, iz 1984. pored Kunelisa, Merca, Pistoleta, Ontanija, Kije, Košuta, Bazelica...

Nataša Nikčević, urednica temata





Mlijeko i svila

Nataša Nikčević

Umjetnik Ilija Šokić u ekskluzivnom intervjuu za Artcentralu, vođenom prije otvaranja Venecijanskog bijenala, govori o slikama s prostora svojih korijena inkorporiranih u rad „Zigota“, koji će biti prezentovan na najvažnijoj svjetskoj smotri savremene umjetnosti u crnogorskom paviljonu, pozivu koji je ukinuo dileme o pripadnosti, neophodnosti upleta kultura, dijalektici između dva „kruga“, dvije obale, crnogorske i italijanske, paradigmaticnom radu „Maksimalna energija-minimalno vrijeme“ koji ga je lansirao na međunarodnu scenu kao jednog od najznačajnijih umjetnika sedamdesetih, prešućenim radovima, odnosu prema filozofiji i matematici, aksiomima, problemu naprijed-natrag, odnosu prema kritici, budućnosti umjetnosti...

Nataša Nikčević: Ilija, evo Vas na Bijenalu, u crnogorskom paviljonu, i u toj Vašoj vezi dviju obala kao na njenom samom početku: video. Ovoga puta „nosite“ slike „unatrag“: s prostora svojih korijena, odabranih u nekoliko sekvenci, pokazujete [se] prostoru koji je utvrdio Vaše umjetničke vrijednosti. Kakvom simboličkom ste se vodili ovaj put?

Ilija Šoškić: Ovo pitanje, moram da priznam, izaziva mi neku posebnu emociju. Dvije obale: od jedne do druge, preko mora, spojio sam dva svijeta, u ono vrijeme, 60/70-ih godina, kada je to izgledalo nemoguće.

U umjetnosti je uplet kultura neophodan. To je prva stvar, pitanje prvog reda.

Latinizam mi je uvijek bio privlačan, još dok sam bio učenik umjetničke škole u Herceg-Novom i prolazio kroz Kotor. Druga obala,

zvana Italija, je bila za mene definitivna destinacija; ulaz u istoriju umjetnosti, ali isto tako ulaz u problem naprijed – natrag. To je vremenom, nakon 40 godina, postao problem „pripadnosti“ jer obje obale su tu, ali nijesu tu. Zadnjih godina je to bio moj pravi problem. Mislio sam da bi bilo najbolje da odem u Ameriku, u neki indijanski rezervat..., no ovaj iznenadni poziv države Crne Gore da je reprezentujem na Venecijanskom bijenalu, najvažnijoj svjetskoj izložbi, iznenada je uklonio moje dileme o pripadnosti, o legitimnom postojanju. Time se dokida i dilema oko mnogih drugih pitanja i to mi je sada kiseonik.

Uzeo sam Crnu Goru kao predmet, ali i kao gramatiku umjetničke inspiracije sa gledišta njene prirode stvari [matematički pojam], i najneposrednije sredstvo kao što je performans za video. To je jedna moja vrsta vizualnog eseja maksimalne ekspozicije s mogućnostima koje daju ažurirane tehnologije. Simbolika je u ende-

mizmu ukljeve... što, bez prevelike sofisticiranosti, govori o našoj prirodi, bez šizofrenizma...

N.N: Šta je danas Bijenale umjetniku? Kakav je njegov značaj za Crnu Goru?

I.Š: Danas je Bijenale, kao što je bilo i uvijek, za umjetnika vizit karta za „centrizam“ na svjetskoj sceni umjetnosti [ali to je ipak, moram da dodam, jedan momenat – bljesak, ali možda i jedan problem više?, zavisi]. Meni lično znači puno za decentniji odnos sa politikom kulture crnogorske države. Raduje me da se Crna Gora oslobodila najzad recidiva prošlosti kada je odlazak u inostranstvo označavan definicijom „neprijatelj...“ i bio sankcionisan. Sada crnogorski paviljon, ovaj i prethodni, pokazuje svijetu [ono što svijet već zna] da Crna Gora nije kulturno retardirana, da se ne odriče svojih uspješnih ljudi u velikom „bijelom svijetu“ [onih ljudi, u ovom slučaju, koji su počeli u Rimu, Amsterdamu



1

1 Prestigiatore in barca / Mađioničar u barci, 1975
interakcija
vrijeme: 30' cca
ljubaznošću glarija L'Attico, Rim

2 Koegzistencija, 04.04.1973
performance/interakcija;
vrijeme: 2h cca, materiali: piton
foto: Nebojša Čanković
Arhiv SKC Beograd

što čini kompleksnost jednog umjetničkog djela ostaje kao pitanje vremena...

Na primjer, tekst Marine Gržinić o tome jasno govori, o vremenu, prostoru i „intelektualnim angustijama“ (Wittgenstein) i svijetu u „iskrivljenom ogledalu“. Pucanj u zid je bilo moje rasterećenje i moj ulazak u usku zonu avangardnog radikalizma (Piero Manzoni i još nekoliko imena)...

N.N: Odmah slijedi „Mađioničar u barci“, rad gotovo prešućen, nikada apostrofirani. Zašto?

I.Š: „Mađioničar u barci“ kao i „Koegzistencija“ (Piton u galeriji), prvi rad u Galeriji L'Attico, a drugi u Galeriji SKC-a, oba iz 1975, radovi su koji još uvijek čekaju da budu uzeti u konsideraciju kritike, ili tačnije rečeno, pošto su istorijski radovi, da budu analizirani. Zašto to već nije urađeno nakon 37 godina! Znamo iz istorije da su se takve stvari dešavale, jer vjerovatno, možda i logično, neki radovi treba da čekaju. Neke radove bolje može da pročita neka sljedeća generacija! Uostalom, moje djelo je do danas ostalo samo na sporadičnim pokušajima čvrste sintetičke kritičke interpretacije. No, umjetnost je nepredvidljiva... pa tako i sam svijet umjetnosti.

N.N: Ruka se često pojavljuje kao element Vaših radova. Kao neka vrsta „duplog“ umjetnikovog?



2

i Parizu, spavajući ispod mostova, a potom stigli do najprestžnijih svjetskih priznanja]...

N.N: Neizbježno je vratiti se još jednom na Vaš rad „Maksimalna energija – Minimalno vrijeme“! (treći segment performansa “Mlijeko i svila”) koji Vas je katapultirao na međunarodnu scenu. Danas, decenijama nakon njegovog nastanka, evidentna je u njemu

problematizacija nekih važnih pitanja, o odgovornosti umjetnika na primjer...

Ilija Šoškić: „Maksimalna energija – minimalno vrijeme“? U ono vrijeme, ranih 70-ih godina, u Rimu, u najvećoj svjetskoj galeriji, „L'Attico“, ukazala mi se velika prilika da konačno realizujem ono što je bila moja najvažnija opsesija: kazati sve u jednom gestu, naći sintezu umjetničkog djela i njegovu eksplozivnost. To je što se tiče forme, a sve ostalo



3

I.Š: Ruka je, prije svega, čudo. Ona „može sve“. Nije „duplo umjetnikovo“ već „produženi duh umjetnika“, ruka, šaka, prsti, nokti...

N.N: Držite do toga da Vaše umjetničko istraživanje nije lišeno vodilja, kako onih filozofskih tako i onih koje dolaze iz matematike. Na koji način je u procesu od ideje do „formiranja forme“ moguća su-prezentnost različitih fragmenata?

I.Š: Od 60/70-ih godina do 2000, do prelaska u drugi milenijum moja umjetnost se kretala po „liniji revolucionarne pasionalnosti“, kao uostalom i cijele moje generacije, ili tačnije rečeno one njene avangardne elite. Ona je tokom 60/70-ih godina, kao što je dobro poznato, promijenila tok stvari, očistila umjetnost od hedonizma i akademizma sa potpuno novom „propozicijom“ nazvanom „konceptualna umjetnost“; ali procedura nije zaustavljena jer i sama konceptualna umjetnost nije u sebi imala „kodeks vječnosti“... Taj autokritički elemenat je za mene bio osnovna vrijednost,



4

pa sam tako kraj vijeka i milenijuma istovremeno doživio kao veliku priliku da potpuno promjenim sve. Znači ono što je dotle bila moja pasionalnost zamjenio sam okretanjem prema filozofiji, kvantnoj fizici i matematičkoj logici. Bilo bi dosadno da to razlažem, nije za jedan intervju, ali mogu da kažem da sam se okrenuo traženju smisla iznad same umjetnosti za koju mislim da je 80-ih i 90-ih godina bila u velikoj krizi. „Formiranje forme“ i „su-prezentnost različitih fragmenata“, kako stoji

u pitanju, moguće je staviti ponovo u proces, u pokret, samo ako se apsolutno precizno definiše „smisao stvari“ ili tačnije rečeno namjera da se u tom pravcu razmišlja... i kreće...

N.N: „Entscheidungsproblem“, „0≠0“, „Traphos“... su nazivi vaših radova, ali i precizni termini prirodnih nauka. Za Vas postaju povod/inspiracija jednom djelu. Taj „naučni“ izvor kakva je stimulacija umjetnosti?



5

- 3 Rukovanje, 2008
performans/interakcija [detalji]
foto: Armin Zrno
ljubaznošću umjetnika
- 4 Ruka umjetnika, 2009
performans za fotografiju [detalji]
ljubaznošću umjetnika
- 5 Il mondo è ricco l'uomo è povero /
Svijet je bogat čovjek je siromašan, 1980
tableau-vivant/instalacija
vrijeme: 2h cca; materiali: gipsani odljev
vlastite ruke obojan u kent zeleno,
bagremove bodlje, selotejp
ljubaznošću Collezione Marmotti Reggio Emilia

I.Š: Već u prethodnom pitanju govorim o tome, ali naravno nije nikada dovoljno rečeno. Ovi nazivi mojih radova koje ste naveli su u stvari aksiomi, naročito „entscheidungsproblem“¹ i „ $0 \neq 0$ “². To su aksiomi – formule koje važe za sva pitanja u vezi istraživanja jer ne sadrže nikakve druge elemente osim pitanja smisla. Po mom ubjeđenju umjetnost isto kao matematika i filozofija mora da odgovara ili da traži, da se bavi pitanjima i odgovorima, mora da bude odgovorna. Završena je epoha „lijepih umjetnosti“ još davno i apsolutno ne vjerujem da anahronističko i reciklažno ponašanje može da ima nekog smisla. Ne može. To je besmislenost. Znači, stimulacija mora da se traži van granica i van „ugrizanja vlastitog repa“. Umjetnost mora da se oslobodi same sebe.

N.N: *Preuzimate elemente iz prirode, gole, onakve kakvi se prirodno nalaze: zemlja, šljunak, jaje, so, bonsai, kremen, kamen... Kao dio „nadjene“ slike ili...?*

Ilija Šoškić: Elementi iz prirode? Pa to je jedina mogućnost, ne samo umjetnička nego i čovjeka uopšte. Zemlja, jaje, so, kremen, kamen i tako dalje, to su tautološke vrijednosti (nijesu protivriječnosti niti konstrukcije), od toga se polazi i samo tako postoji nada da se može nekuda, da nešto jeste nešto i tako dalje, jer to je problem prvog reda...

N.N: *I makar djelo ostaje onakvim kakvo je napravljeno, a u Vašem slučaju još češće izvedeno, život mu daje povijest interpretiranja i analiziranja. Shvatanje umjetničkog djela je otvoreno svima, ali ipak procesom pažljive interpretacije upravljaju kritičari. Kakav je značaj likovne kritike danas?*

I.Š: Danas nije moguća kritika jer nema načina da se mjeri objektivno kao što nema načina da se stvarno izmjeri kvadratura kruga, ali to ne znači da sve može da prodje. Postoje istoričari umjetnosti i filozofi koji prate umjetnost i koji

-
- 1 Entscheidungsproblem, riječ/složenica iz matematike (doslovno „problem odluke“, radi se o pronalaženju načina da se odluči da li je neka formula istinita ili dokaziva unutar određenog sustava) izazov koji je postavio David Hilbert (1900) kao drugi problem sa liste od njih 23 za nadolazeći vijek. Op. I.Š.
 - 2 $0 \neq 0$, simbol u matematici i logici za različito/nije identično, relacija o odnosu dviju „veličina“ koje nisu ista stvar; baveći se fundamentima matematike i logike Wittgenstein smatra da se treba promijeniti stav u odnosu na kontradikcije i dokazivanje ne-kontradiktornosti („svijet je totalitet činjenica a ne stvari“). Op. I.Š.



6

- 6 E=mc², 1999
tableau-vivant
vrijeme: čitava sesija otvaranja konferencije
o Albertu Saviniju (3h cca) u Teatro Argentina
foto: Claudio Abate, ljubaznošću umjetnika
- 7 PPP. Nove ore dopo / PPP. Devet sati poslije, 1975
sekvenca 3/15, in situ, 9 sati poslije ubistva Pier Paolo Pasolinia
40 x 58 cm; 15 kolor fotografija
ljubaznošću umjetnika
- 8 Assioma di qualunque cosa /
Aksiom bilo čega, 2000
video; 2'
Still video
ljubaznošću umjetnika
- 9 Kumova slama, 1983 [detalji]
ambijent; materijali: grafit, ogledalo,
staklo, platno
foto: Zoran Belić
Arhiv SKC Beograd



7

je uvezuju sa spoljnim svijetom, koji imaju znanja i etičnost... u nekim slučajevima i sami umjetnici su „kritičari“ kao što i istoričari umjetnosti „rade umjetnost“. Postoje, treba da se kaže, kritičari (kao i galeristi i kolekcionari) koji se bave tržišnom scenom i koji ne zaziru od toga da umjetnost smatraju „robom“, naročito u 80-im i 90-im godinama.

Teško je odgovoriti na pitanje. Nijesu dobro „o-graničene“ razlike u stavovima tako da umjetnost često gubi osjećaj same sebe. Neko iz svijeta matematike je rekao da umjetnost jedino što može da uradi jeste da traži sopstvenu prirodu, i to je apsolutno tačno. Postoje vremenski periodi, generacionalni pasaži, i razne tendencije kada se umjetnost „deprimira“, kada se umjetnost izgubi u svojim ne-herojskim-mutacijama, ali ferment ostaje.

Kritika je neophodna zbog veze sa civilizacijskim sistemom (umjetnost nije civilizacijski proizvod i o tome nam govore pećinski crteži kada civilizacije još nije bilo). Prvo, dakle, nastaje umjetnost pa potom tek civilizacija i u tom kontra-vremenu

kritika pravi vezu, tumači, animira i tako dalje. Takvi momenti su njena prilika.

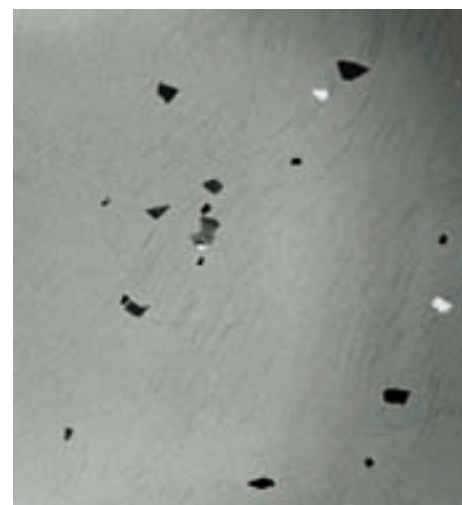
N.N: A ono sjutra umjetnosti? Kuda i kako će ona? A Vaša umjetnost? Kako i kuda će ona?

I.Š: Umjetničko sjutra nije nikada u pitanju kao što nije nikada u pitanju ljudska senzibilnost bez obzira na oscilacije i tamno – svijetla stanja. Ona uvijek nekuda ide. Radjaju se talenti... i sukcesivnost.

Što se tiče moje umjetnosti ne vjerujem da će se nešto bitno događati. Moj ciklus nije u usponu i ne može da stvara događaj (to je već urađeno u mladalačkoj fazi). Moja umjetnost ide dalje u traženju sopstvene prirode i u traženju novih stimulansa. Moja umjetnost strahuje od samoće. Često nailazi na vakuume, pa opet na briljantne momente i gratifikacije. Ne bih znao da kažem da li je moja umjetnost „srećna stvar“, i šta će joj se događati sjutra? Fascinacija svakako... ali možda i više od toga... vjerujem u to što radim, a ostalo šta bude.



8



9



Traphos /project (diptih), 2004
Ambijent/instalacija;
materijali: zemlja, bonsai, c/b fotografija
foto: Serafino Amato
ljubaznošću umjetnika



Ilija Šoškić: Ostati živ

TEMA BROJA
ILIJA ŠOŠKIĆ

Marina Gržinić

Ilija Šoškić (1935.) i danas je sa svojim radom legenda ex-jugoslavenske umjetničke scene, stari avangardist i vrlo prefinjeni analitičar promjena koje su zadesile suvremenu umjetnost.

Rad koji nam omogućava da se bavimo jednom specifičnom logikom koju Šoškić predstavlja i razvija tokom dugih decenija svoje umjetničke karijere poznat pod imenom MAKSIMALNA ENERGIJA – MINIMALNO VRIJEME [Pucanj u zid] je iz 1975. godine. Danas je taj rad kao fotografija, kao dokument performativne maksimalne akcije, jedan od ključnih radova sedamdesetih godina prošlog stoljeća i doba konceptualizma i body arta, ali isto tako i neke vrste punk otpora sa snažnim predznakom koncentracije na vlastito ja(stvo), na ideju unutrašnje autonomije i na pitanje slobode umjetnika kao pojedinca u društvu, na graničnoj liniji između toplog, punkovskog kapitalističkog zapadnog svijeta fordizma i socijalističkog „hladnog rata“ istoka.

Ako se odmah zadržimo na toj razlici da bi o njoj govorili suvislo, trebamo posegnuti za radom Beatriz Preciado. Preciado je filozofkinja i lezbijka [jako važna oznaka njenog političkog rada] iz Španjolske koja se bavi post-pornografskim teorijskim i umjetničkim intervencijama, i koja odlično opisuje situaciju koju baš Šoškić personificira 1975. godine kada nastaje njegov danas magistralni rad. Naime, 1975. godina je vrijeme energetske krize i kolapsa tvornica na zapadu [fordističkog sistema - osam sati rada u tvornici] i vrijeme mrtvila u socijalizmu, te vrijeme koje će donijeti zadnju veliku revoluciju unutar rock'en' rola, punka, i zadnji veliki klasni rat u 1980im, u Britaniji [Margaret Thatcher protiv rudara], nešto slično onome što se događa danas kada studenti ustaju protiv suludih evropskih promjena sistema visokoškolskog studija. U to vrijeme uslijed krize u 1970-im kapitalizam traži nove sektore za promjene u globalnom gospodarstvu, i naći će ih u biokemijskoj industriji, elektronici, računarima i komunikacijskim medijima. Od tog trenutka nadalje počet ćemo se suočavati sa jednom novom vrstom kapitalizma, kojeg Preciado odlično opisuje kao vruć, psihotropni i punk kapitalizam. Na ovoj strani, na našoj strani, ostati će hladni svijet „hladnog rata“ istoka.

Rad Šoškića MAKSIMALNA ENERGIJA – MINIMALNO VRIJEME [Pucanj u zid] upravo sintetizira ta dva svijeta. A ono što danas imamo za posljedicu je novi „svijet ekonomije“ koji kontrolira nove subjektivnosti, koje se grade iz stotina tona sintetičkih steroida, s globalnim širenjem pornografskih slika i uz razvoj sintetičkih droga. One se, pak, danas konzumiraju bilo kao jeftine tablete ili bilo kao visoko elitne droge, s jedne strane da bi se zaboravilo siromaštvo i oskudica, a s druge da bi se zatomila glad praznog potrošačkog društva.



Upravo o tom sudaru svjetova svjedoci Šoškićev rad, jer ono što će se dogoditi krajem 1970-ih jest da će kapitalizam puntirati sve na farmaceutske i pornografske industrije (i umjetnost danas dijeli upravo taj isti prostor!) te na različite semiotičko-tehničke procese subjektivnosti (diskurs i računalno), što se sve razvija paralelno hladnom ratu (koji prelazi polako u fazu post), kojeg Šoškić i te kako personificira a ujedno postaje i dio procesa produkcije zapadne subjektivnosti.

Energia massima Tempo minimo /
Maksimalna energija Minimalno vrijeme, 1975
performans, zaključni čin projekta Latte-Seta / Mlijeko-Svila
vrijeme: 1h cca; materiali: revolver, mlijeko
foto b/n, 40/58cm
ljubaznošću umjetnika

MAKSIMALNA ENERGIJA – MINIMALNO VRIJEME nastaje u okviru jedne situacije na zapadu. O radu pišem referirajući se na korespondenciju s Dragicom Čakić, velikim arhivarom Šoškićevog rada, kustosicom i povjesničarkom politologije umjetnosti, te Šoškićevom ženom.

Godine 1975 u Galeriji L'Attico u Rimu odvija se projekt "24 x 24 ore" [24 na 24 sata] Fabia Sargentinija. Sedam dana i noći Šoškić performira sa umjetnicima (danas isto tako legende) kao što su: Prini, Kounellis, De Dominicis, Boetti, Ontani, Mattiacci, Festa, Pisani, Patella, Chia, Clemente. Kao što navodi Čakićeva, sedam dana umjetnici rade u utvrđenim vremenskim terminima, dan i noć u kontinuitetu. MAKSIMALNA ENERGIJA – MINIMALNO VRIJEME je dio performansa Ilije Šoškića koji nosi konceptijski naslov "Mlijeko i svila" i odvija se u tri akta. Treći je onaj konkluzivan akt kojim se determinira ideja projekta i nosi poseban naziv MAKSIMALNA ENERGIJA – MINIMALNO VRIJEME (Pucanj u zid), što je jezgro diskursa, aksiom, gesta, sinteza.

Prvi akt Mlijeka i svile je jedna situacija denuncijacije. U tom aktu je jastuk roza boje postavljen na patosu a nož uboden u centar zida. Šoškić je započeo dramaturški performance sjedajući na jastuk ispod zabodenog noža. Okružen publikom, u tom momentu, započinje razgovor s prisutnima. Cilj je da se proizvede *circulus vitiosus* [tautološki krug], da se uplete jezičnost i lažna komunikacija. Čakićeva je jasna: denuncijacija [umjetnosti i društva].

To znači da usred situacije umjetničke slobode uvijek stoji moment neslobode i moment laži, i želja je Šoškića da pokaže na samu konstruiranost jezika i komunikacije. Prvi akt je tako upravo kritika dva sistema. Dakle ne samo socijalizma i njegove denuncijantske klime, već i naivnosti samog kapitalizma koji vjeruje da se sve može riješiti riječju, da su riječi transparentne i da je komunikacija koja teče u „civiliziranim“ uvjetima sve što trebamo. Ta se komunikacija na zapadu odvija u uvjetima javne sfere, koja se prikazuje kao regulirana, racionalna i time prije svega elitna. Šoškić kao da bi kritizirao Jürgena Habermasa i njegov kapitalni teorijski rad *Strukturne transformacije javne sfere*: pripitivanje o jednoj kategoriji građanskog društva, objavljen 1962. godine. Za Habermasa je pristup javnoj sferi jedan od važnih momenata nekog otvorenog građanskog društva i, tvrdi, ako ta javna sfera isključuje bilo koju grupu građana, uopće nije više javna sfera. No, vrlo rano je postalo jasno da je javna sfera, u građanskoj viziji, otvorena samo onima koji imaju obrazovanje i novac, te je kao takva građanska javna sfera ustvari ograničena na elitne grupe koje ne predstavljaju većinu građana i još manje one koji su smatrani ne-građanima ili građanima drugog reda [recimo danas Romi ili azilanti]. Zato kritičari javne sfere kažu da ona u stvari nije nikada ni postojala, pošto ne uključuje siromašne i one koji dolaze iz nekog drugog prostora. To je vrijedilo za 1970-te godine i na to upozorava Šoškić, a danas znamo da ta sfera ne uključuje migrante, queer, Rome, itd. Javna sfera postaje ekskluzivitet i u tom smislu možemo i razumjeti Šoškićev rad.

Danas, u vrijeme neoliberalnog kapitalizma, postaje ekskluzivitet i sama privatna sfera, a pošto je siromaštvo tako generalno a država nesposobna za bilo kakav kolektivitet, javna je sfera samo mjesto bujice riječi bez ikakvog intenziteta, barem u Evropi. Revolucija u zemljama sjeverne Afrike pokazuje da ipak može govoriti intenzivno, da još postoje ideali demokracije.

Drugi akt Mlijeka i svile je akt odmjeravanja snaga. Čakićeva piše: Crni sto sa dvije crne stolice postavljen u centru drugog prostora, na jednoj stolici umjetnik sjedi. Druga je slobodna za bilo koga iz publike, a na nju sjeda jedan drugi umjetnik [američki slikar hipperrealista John Ratner]. Umjesto pozdrava rukovanjem, dvojica umjetnika se hvataju za ruke i odmjeravaju snagu, „Braccio di ferro“, olovni stisak.

Upravo taj dio je suptilna analiza ukrštavanja ta dva prostora; hvatanje za ruke i odmjeravanje snaga u snažnom, olovnom stisku ukazuje na relacije dva sistema umjetnosti, istočnog i zapadnog. Kao što ističe Čakićeva *MAKSIMALNA ENERGIJA – MINIMALNO VRIJEME* je ideološki naslov za determinaciju ideje vremena u kome se živi u 1970-im, a to su „olovne godine“.

Treći akt Mlijeka i svile je konkluzivni čin, trećeg dana i treće noći. Šoškić stavlja na patos ispred zida, u prostoriji bez prozora, flašu mlijeka i revolver. Nakon sat vremena, od ukupna dva sata predviđena za jednog umjetnika, autor ulazi u prostor, prilazi „instalaciji“, između flaše i revolve-
ra, uzima lijevom rukom mlijeko, a u desnoj ima revolver i okreće se prema suprotnom zidu. Na-

kon osam minuta koncentracije [Dragica Čakić briljantno točno navodi svaki element, pogotovo vrijeme!] ispruži ruku sa revolverom nišaneći centar zida. Potom se ponovo koncentriše tri minute, i otvara vatru ispaljujući svih šest metaka najvećom mogućom brzinom; spušta ruku. Opet tri minute koncentracije, imobilizacije, da bi se ponovo vratio u početni položaj i toliko dugo čekao koliko mu je odmjerenom vrijeme performansa. Izlaskom iz prostora u publiku umjetnik završava projekt („Mlijeko i svila”), odnosno MAKSIMALNA ENERGIJA – MINIMALNO VRIJEME.

Idemo po redu. Sama preciznost vremena trajanja trećeg čina akcije upravo ukazuje na jednu vrlo važnu analitičku komponentu samog rada, a to je upravo izgrađenost, koncipiranost i nesloboda samog, cjelokupnog, prostora umjetnosti i umjetničkog čina. Tu je jako važno pitanje o pravcu kretanja u umjetnosti i o pravcu kretanja umjetnika u smjeru slobode i autonomije. U jednom intervjuu to Šoškić definira poetično i precizno: „Kada razmišljate o umjetnosti tada morate imati osjećaj odredišta – inače sve postaje besmisleno!” Nije li danas upravo osjećaj odredišta pod znakom pitanja? Nije li danas osjećaj da nemamo odredišta upravo oznaka neoliberalnog globalnog kapitalizma u cjelini? Drugi moment kojeg Šoškić ističe svojim radom je to tvrdokorno ustrajavanje na egzistenciji, ali Šoškić nije nikakav egzistencijalni umjetnik tipa istočnoevropskih konceptualista. Naprotiv, u upravo opisanom performansu, nemamo na djelu neku praznu larpularističnu dimenziju života već njegovu surovu stranu; Šoškić se bavi pitanjem biopolitike institucija i načina na koji one određuju što je umjetnost i za koga je umjetnost. Zato ponovo profetično zvuči njegova misao iz intervjua „Nije moguće živjeti umjetnost čak ni kao asketizam, niti postoji nešto što je moguće osim elementarne filozofske egzistencije! – i to je ostati živ.” To je elementarna surova istina samog čina Šoškićeve umjetnosti, to nije pitanje životarenja, već život kao događaj, ostati živ u onom trenutku.

Čemu se sve možemo naučiti ako analitično pristupamo radu Ilije Šoškića, pogotovo njegovim radovima iz 1970-ih? Izvedbe performansa na zapadu 1960-ih i 1970-ih su korištene kao materijal za izgradnju zapadne subjektivnosti. Ali šta se u stvari konstruira u tim radovima koji se čine kao da su originalni, za razliku od današnjih, kada je glavni trend umjetnika da ponovo izvodi svoje radove ili da ponavlja radove drugih umjetnika?

Tvrdim, suprotno mišljenju da su u 1970-im performansi original, a da su današnja ponovna izvođenja neka vrsta kopija tih radova, da su performansi u 1970-im na zapadu bili – kao što to i pokazuje Šoškić – kopije! Ono što je zapadna umjetnost ustvari ponavljala, u 1970-im je autonomija zapadne umjetnosti, a da budemo još precizniji: kontinuirano je ponavljala u svojim „originalnim” performansima ideologiju te autonomije. I zato je rad Ilije Šoškića tako zanimljiv, jer šifrom zapadne „autonomne” umjetnosti, on ustvari govori o znaku ponavljanja ideologije autonomije umjetnosti, autonomije koja nije postojala ni tada, a danas još manje. Još više, u tu i takvu autonomiju Šoškić unosi život, ne kao životarenje već kao čin, kao događaj (evento/Ereignis) same mogućnosti da ostane živ unutar umjetnosti. Znači, ako prihvatimo tezu da performance na zapadu u 1970-im nije bio originalan nego upravo suprotno, da je stalno ponavljao autonomiju umjetnosti kao čistu ideologiju institucije umjetnosti zapada, onda nam već tada rad Šoškića, sa svojom eksplozivnom, punk energijom i sa dubokom analizom samih uvjeta nastanka umjetničkog rada, daje vidjeti to što smo spoznali tek danas, nekoliko desetljeća kasnije. Danas, kada o autonomiji umjetnosti niti nema više riječi, i jedino postoji autonomija umjetničkog trga, a prave stvari za emancipaciju umjetnosti nastaju u samoformiranim grupama kritike i aktivizma.



1

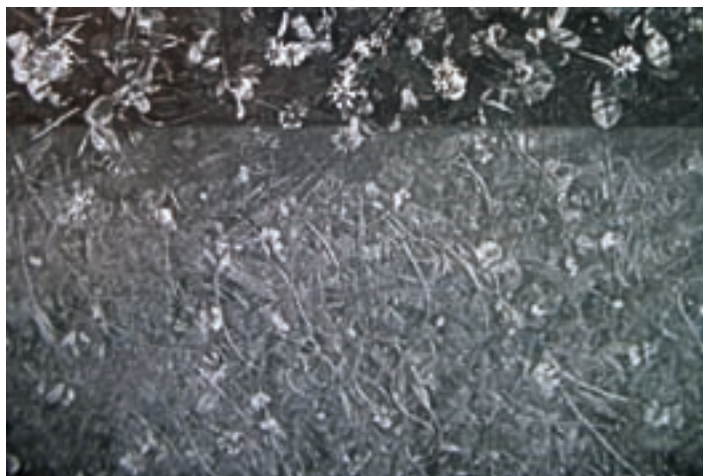
O sintetizmu misaone i izražajne jezičnosti

Elverio Maurizi

I kao da se Ilija Šoškić želi otvoriti ka diskursu kojeg podvlači vibriranjem sjekire kroz zrak, odlučno odsjecajući nit sjećanja koja ostadoše u nedoumicama nedefiniranog nemira provizornih situacija, promjenljivih u vremenu koje se mijenja. Cezura [ritmička pauza, op.pr.] pomaže Iliji Šoškiću da se idealno projektira u jednu mentalnu dimenziju, gdje tehnika i instinkt pomlađuju fantaziju, otjelovljujući pračke, toteme, životinje, napasti čiji se pipci protežu u prostor jedne forme, ne samo skulptoralne većma i duhovne. Gotovo se čini da sva ograničenja onih ravni kojima se kreću [njegov] podsvjesna sjećanja nisu ništa drugo već ućahureni zametci epitelijalnih zaleta, osim naravno što su u suštini istraživanja preko epidermične konstrukcije [objekta], jedne šumsko-pastirske civilizacije u rasapu. Shvaćena ovako, tumačenja data konceptima formi, prostora i hromija, integriraju se, u stvari okupljaju se u jednu logičku vezu izuzetne svojstvenosti, a koja je isto tako očigledna kod istraživanja površine kao bitne komponente umjetničkog diskursa Ilije Šoškića. On ne želi biti skulptor, već naprosto umjetnik koji hotimice koristi inteligentno sredstvo dijaloga, pomoću kojeg "Logos" postaje ubjedljiva realnost, uzorna transpozicija idealnih arhetipova. Analiza znaka konzekventno prethodi jednoj jednako tako podrobnoj analizi vlastite označivosti; uprkos tome što grafička rješenja zatiču transponirajuće probleme, ovi su briljantno prevaziđeni sa jednom

ubjedljivom vitalnošću znakovne oblikovanosti, kompletno neovisne od one objektne. Samo tako se objašnjavaju bitne razlike na koje se može naići između objekta i crteža, razlike prije svega zasnovane na drugačijim gledištima kod rješavanja problema. Na grafičkim kompozicijama je zanimljivo primjetiti dva esencijalna momenta, jedan biološke prirode, a drugi racionalne, te prividni kontrast među njima. Postoji, drugim riječima, jedna unutrašnja složenost, sviješću programirana, a prema obrascu vlastite esencijalnosti. Šoškićeva umjetnost se kreće iz ove dvojnosti, naglašene apsolutnim odstranjivanjem komponirajućih sredstava, koja se verificiraju na monokromnoj površini lista, oblikovana i skandirana ritmom znaka. Posljedice perceptivne ambigvalnosti proizlaze iz situacije koju točke i mrlje, nimalo slučajno rasute po papiru, otkrivaju, ipak čuvajući jednu sopstvenu cjelovitost kompozicije koja se nikada ne gubi u mehaničkoj vještini.

- 1 Krug, 2004
ambijentalna instalacija
Ø 600cm; materijali: šljunak, jutene vreće civile bastite
foto: Angelo Bertani, ljubaznošću umjetnika
- 2 Staklo na travi, 1970
tautološka akcija, ljubaznošću umjetnika
- 3 Crtež / projekt Villa Mirafiori, 2007
format A4; sekvenca 7/50 i 9/50



2

Manuelni otisak se pojavljuje čitavom svojom jasnoćom u solidnosti centraliziranih nukleusa, u spiralnom širenju znakovnih konglomerata, u esencijalnosti žestine koja vibrira u svom nadolaženju, sugerirajući nam skulptorsku perspektivu, koju umjetnik jedva naznačuje koristeći se kontrastom, [ovdje] elementarno djelotvornim. Osjećaj za kon- kavno i konvexno, eksploatiran od pop-arta, za Šoškića, predstavlja, uz to, neophodan "medijum" kako bi crtežu dao prostornu dimenziju, koja je modulacija ritma i dijalektički poziv prevazilaženja okolnosti, te otvaranje ka jednoj globalnoj viziji prostora apriori pretpostavljenog kao opipljive prisutnosti. I unutrašnja i vanjska prostorna napetost prilagođene su samosvojnoj mjeri, koja [naravno] sama određuje okolnosti, uvlačeći gledaoca u psihološke doživljaje koje umjetnik iskazuje, a čije iskustvo, prikladno modulirano, uvlači i kondicionira onog koji gleda u [tu] ponovno osvojenu figuralnost, ubjedljivo sintetiziranu u misaonu i izražajnu jezičnost. A to je cilj koji interesira Šoškića.

S italijanskog prevela: Dragica Čakić
Izvor: Elverio Maurizi, Soskic-Radonjic.
panorama d'arte moderna – grafica,
Foglio Editrice Macerata, 1971.



3



Pasolini poslije, Hommage, 1986
Performans
Vrijeme: 30' cca; materijali: platno, granje/lišće, drvo
ljubaznošću autora



Pasolini poslije, 1986
Performans/interakcija;
vrijeme: 20' cca; materijali: sova, zemlja, drvo
foto: Zoran Filipović
ljubaznošću SC Galerija Zagreb



1

Djelovati u dijalektici između dva „kruga“

Simonetta Lux

Ilija Šoškić je pozvan u paviljon Crne Gore na 54. Venecijanski bijenale u projekt The Fridge Factory and Clear Waters (komesari Petar Ćuković i Svetlana Racanović) da u Palaci Malipiero izlaže uz Marina Abramovic Cetinje Community Center Obod i Nataliju Vujošević.

Govoreći o nekim od posljednjih performansa Ilije Šoškića, koji su se odvijali između Italije i Hrvatske u drugoj polovini 2010, sa zadovoljstvom anticipiram činjenice iz knjige koju upravo priređujem. Riječ je o autobiografskim tekstovima od izuzetnog značaja, tim više što još uvijek nije dovoljno poznata – bez obzira na famu oko Šoškića u Evropi i na Balkanu – kompleksna biografija upravo ovog umjetnika. On je s pravom maestro onim generacijama koji ne poznaju ni životne ni rad-

ne uvjete umjetnika pod Titovim režimom, onima koji nisu bili svjedoci originalnih prisutnosti i razmjena jugoslavenskih umjetnika sa suvremenom evropskom i internacionalnom scenom, onima koji nisu živjeli dramatičnu tranziciju Titove federalne tvorevine kroz bratoubilački rat svih nacija bivše Jugoslavije 1991-1995, to jest svih onih stanja kojima je Šoškićeva umjetnost postala kreativnim svjedočenjem.

Ilija Šoškić je umjetnik kojim se bavim od 1996, godine njegova povratka u Italiju (još uvijek u statusu izbjeglice, u kojem je od 1991.), i s kojim sam surađivala u brojnim projektima, prije svega u MLAC-u (Muzej Laboratorija Suvremene Umjetnosti Univerziteta Sapience u Rimu)¹.

1 Kvadratura kruga, 2010
interakcioni performans; vrijeme 20' cca
foto: Zoran Pantelić
ljubaznošću arhiva Trijenale PUM Beograd

2 Entscheidungsproblem, 2007
performance/installacija
vrijeme: 15'cca, materijali: pneumetska bušilica, jaje, katran
foto: iz Arhiva Galerija Savremene Umetnosti Smederevo
ljubaznošću Arhiva GSU

3 Entscheidungsproblem. Kvadratura kruga, 2010
Interakcija/installacija
performativno vrijeme 30'cca, materijali: gips, konop, ekser
foto: EVB, ljubaznošću arhiva Galerije Forticus



2



3

Idem u Grožnjan 11. septembra 2010. Ustvari zovu me i kažu: Šoškić je ovdje, kazu mi. Putujem vozom, Venecija, potom Trst. Zatim autom, preko granice do Istre. Grožnjan je blizu, na nekoliko kilometara. Mali gradić [68 kmq, oko hiljadu stanovnika] u Hrvatskoj, Istarska županija. Nekada iredentistički centar habsburške Italije, dvojezični gradić Zone B "Slobodnog teritorija Trsta", grad egzodusa Talijana između 1945 i 1955. Grad u kojem Tito podržava naseljavanje umjetnika, kao što je podsticao neku vrstu kulturnog uključivanja u svakom gradu u Jugoslaviji, bilo preko teatra, umjetnosti, filma ili muzike, podržavajući pritom, u određenoj mjeri, naravno, slobodnu razmjenu umjetnika i umjetnosti s Evropom. I, kao što sam već bila u prilici da pišem, nije za čuđenje ako se jedan umjetnik, iako pozvan kao veliki maestro, kreće svim tim malim centrima, jer svi su na svoj način značajni. Jedan način ponašanja u kulturi unutar bivše Jugoslavije, i naravno, isto tako preko svih onih dolaženja/odlaženja u/iz Evrope, koje se dijelom održavalo čak i u doba otvorenog Miloševićevog rata protiv one Jugoslavije, protiv konstituiranja nezavisnih republika [kakvom upravo Hrvatska postaje prvom u nizu, zajedno sa Slovenijom]. Najvažniji umjetnici, pjesnici, muzičari svih onih zemalja u ratu jednih protiv drugih tokom 90-ih, nastavljali su, ponekad s mnogo opasnosti, da se sreću, da prijateljski razmjenjuju iskustva i nastupe. Logika mira i slobode umjetnosti protiv logike rata i dominacije.

Od Ilije sam slušala priče iz rata i razmišljanja o istom; ona razmišljanja i priče čovjeka koji živi svoje "iskustvo kao jedan umjetnički čin a umjetnički izraz kao jedno iskustvo. Napeto, i nimalo banalno" [1997.]².

Voz koji od Venecije ide ka Trstu, i nazad, star je i degradiran, ali sa opremom, tepecirungom i dizajnom iz šezdestih godina, koji su reprezentirali tadašnju blisku razmjenu umjetnosti i dizajna između Italije i Jugoslavije [mislim na sva ona Zagrebačka bijenala, Ljubljanska anala grafike, Bitefe itd., povijest koju čini mi se upravo opisuje Dunja Blažević, beogradska prijateljica Ilije Šoškića iz ranih sedamdesetih kada je bila direktorica SKC-a].

Nedjelja 12. septembra 2010. navečer, u Grožnjanu, Ilija Šoškić ulazi u prostor mikro-muzeja suvremene umjetnosti, Gradsku galeriju, gdje je odvojena jedna sekcija/prostor za njega kao specijalnog uzvanika na kolektivnoj izložbi koju kurira Eugen Borkovsky.

Entscheidungsproblem je Šoškićev site-specific projekt koji se koncentrira na ponašanje izvedeno iz kolizije između umjetničkog koncepta i svoje kritičke akcije u momentu koparticipiranja/interak-

1 Konzultirati link časopisa www.luxflux.org, rubrika "Archivio Museo Laboratorio di Arte contemporanea".

2 <http://www.luxflux.net/n5/soskic.htm>



4

cioznosti. Njegova sala je prazna. Drugi učesnici izlažu tradicionalne radove, iako aktuelne (fotografije, zidne instalacije, crteže, slike) u ostalim salama Galerije. Ilija ucrtava krug od gipsa u centru svog ambijenta, drži u ruci kraj konopca koji je s druge strane ostao umotan u klupko. Na samom kraju te duge niti uvezan je veliki ekser, koji je, fiksiran u centru, poslužio da se ispiše perfektan krug od gipsanog praha. Publika je sva uokolo. Umjetnik, unutar kruga, govori.

Pitam danas Iliju: "O čemu si govorio"? Ovako mi je odgovorio:

"Ilija Šoškić: kvadratura kruga

Performans u Grožnjanu započeh konstruirajući jedan gipsani krug, a potom govoreći. I na tom samom lingvističko/leksickom početku podsjetih na moj prvi boravak u Grožnjanu, 1970, kada sam bio gost Marine Abramović, u njezinoj kući, u vrijeme kada je ona još uvijek bila studentica na Majstorskoj klasi u Zagrebu. Nakon samo koji dan došla mi je ideja da s Marinom, i njezinim gostima, učinimo jedan hepening-performans.

I tako se u vanjskom prostoru pred njezinom kućom dogodila neka vrsta urbane akcije. Možda, nisam siguran, njezin prvi performans.

Na dan mog povratka u Italiju pozvao sam Marinu da pođe sa mnom u Veneciju, na Bijenale. Pođosmo, a potom i u vencijsko zaleđe gdje

sam na obali imao na raspolaganju jednu ladanjsku kuću za čitav ostatak ljeta. Ona je uskočila u moj mini-džip i krenusmo... ostatak je dobro poznat svima...

Nakon ove reminiscencije govorih o krugu, o kvadraturi. Kako izmjeriti kvadraturu kruga? Staro je to pitanje koje nam je ostavila grčka matematika, i iako je, naravno, uzaludno, još uvijek je matematičko pitanje. I upravo ta uzaludnost, ta beskorisnost je ono što mene jako interesira, jer je očaravajuća [zasljepljujuća], kao da je umjetnost. Kada mislim na to pitanje, o njemu mislim upravo kao o jednom umjetničkom djelu... naravno hipotetskom..., ali lijepom.

8 marta 2011"

Prepisala sam "Kvadraturu kruga" sada, pet mjeseci nakon izložbe u Grožnjanu.

Prepis je to teksta koji je Ilija Šoškić ispisao akvarelom na papiru A4, na moj zahtjev, 8. marta 2011, da mi detaljno kaže o čemu je govorio ljudima koji su sjedili oko kruga koji je iscrtao, a unutar kojeg je sam stajao.

Mislila sam, onda, gledajući ga kako neprestano pokazuje unutra i izvan, da se on iz svog posebnog mjesta umjetnosti (krug) obraća

4 *Sole d'acciaio / Čelično sunce, 1989*
instalacija; 700cm; materiali: celik, kremen kamen
foto: Max De Leon
Ijubaznošću Austrian Sculpture Park

5 *Sole d'acciaio / Čelično sunce [detalj], 1989*
foto: Vladislav Efimov

nekom koji je izvan [publika], i da se referira – pokazujući neprestano ono unutra i izvan – na svoje biti umjetnik čiji je život, i kao čovjeka i kao umjetnika, vezan za svoju zemlju i kontekste, Jugoslaviju nekad i potom stanje “izbjeglice” u Grčkoj i Italiji. I da to on još označava, ili pak želi da se razumije, da je njegova umjetnost performativna i često dematerijalizirana [djelujući vlastitim tijelom i kreirajući za to djelovanje naprave/objekte koji su na neki način simbolični, ili se pozivaju na umjetničku autobiografiju] bila jednom dimenzijom vezana za napredni internacionalni jezik umjetnosti [biti u krugu], a onom drugom snažno osvojen, i motivacijski i u svojoj konačnosti za izvorni socijalno-politički kontekst [pa i biti ovdje u Grožnjanu, na primjer]. I obratno, zato što je njegovo djelovati u dijalektici između dva “kruga” [onog kontekstualno originalnog i onog čija je legitimnost u jezičnosti umjetnosti; ali isto tako krug istočni i krug zapadni], kao hod po oštici brijača koja odvaja originalnost od podločnosti, djelo[vanje] umjetnika unutar/izvan tzv naprednog zapadnog “sistema umjetnosti”.

Ovaj rad na hrbtu, u pukotini kreativne slobode, jest ono što sam definirala kao “hipersuvremenu umjetnost”, a ovakvog umjetnika kao “hipersuvremenog subjekta” u mojoj knjizi *Arte ipercontemporanea*. Un certo loro sguardo. Ulteriori protocolli dell'arte contemporanea [Roma, Gangemi, 2008]. A “sistem umjetnosti”, uprkos svemu, postaje “slobodna zona”, bez koje nije moguće nikakvo “originalno” umjetničko djelovanje, kao što nije moguće niti ono “etičko” [to jest bazirano na kritičkoj svijesti o svijetu]: tako “nematerijalna” zaštita “slobodne zone umjetnosti” može spasiti život umjetniku koji djeluje u autoritarnim nacijama.

Ponešto sam i pogodila: na primjer ovaj Šoškićev opis, bez detalja, o akciji/performanceu od prije 40 godina sa Marinom Abramović, a što ja ne razumijevajući njegov jezik nisam znala da je rekao, jest, čini mi se, ova poruka: te 1970 se rađa umjetnost performansa Abramovićeva i njezino uvažavanje i prijateljstvo sa Ilijom Šoškićem.*

Čvrsta dijalektika dvaju elemenata: porijeklo izvornih konteksta [vlastita zemlja, kultura i nacija] i jezičnost [prepoznati i odabrati u transnacionalnom umjetničkom evropskom kontekstu], jest bazom vlastite umjetnosti kao i prepoznate maestrnosti.

S italijanskog prevela: Dragica Čakić

Izvor: www.luxflux.org/n41/specialeprotocollo.html



5

* U biti Ilija Šoškić i Marina Abramović prepoznaju ovako izvorni akt [još uvijek ne umjetničko djelo] koje će ih potom učiniti performativnim umjetnicima, a koji upravo svjedoče centralni nukleus stavljanja vlastitog tijela u igru.

Ilija priča kako se, kao dječak, tokom jednog obiteljskog skupa, nakon što mu je brutalno negirana volja da se školuje na umjetničkoj školi, zaključao u kupatilo. Obrijao je obje obrve i kao da se ništa nije dogodilo, vratio se pred obitelj. Svi su bili užasnuti i skandalizirani, osim jednog ujaka koji je stao u obranu mladog Ilije i koji je podržao školovanje na umjetničkoj školi.

Marina Abramović, u jednom kratkom autobiografskom videu “Marina’s first performance”³ priča kako je, kada je bila mala, imala ortopedske cipele i kosu odsječenu na “paž” u visini očiju. Grozila se kada se gledala u ogledalu. Jako joj se sviđala Brižit Bardo čije je fotografije isjecala iz novina i skupljala. Jednog dana odluči da nađe način kako da ode u bolnicu, noseći svoju kolekciju fotografija, i da “prepravi” lice: u svojoj sobi se počne vrtiti oko sebe, sve brže i brže, dok nije žestoko pala na rub kreveta, i razbila nos. U stvari, posjekla je samo desnu jagodicu i mama ju je, nakon sto joj je dala nekoliko šamara, stavila samo obični flaster. Ovo, kaže Marina, smatram mojim prvim performansom, makar nema ništa s umjetnošću.

3 <http://www.youtube.com/watch?v=1DxZKAQ9WrM>, sastavni je dio video intervjua u povodu izložbe u MOMA muzeju, Marina Abramović: The Artist Is Present, March 14-May 31, 2010.

TEMA BROJA

ILIJA ŠOŠKIĆ

Zarjadka, 1972
performans za fotografiju
ljubaznošću umjetnika



Refleksije ekspresivnog i karikaturalnog u likovnom djelu Miloša Vuškovića

NOVO ČITANJE



Ljiljana Zeković

Retrospektivna izložba slikara i karikaturiste Miloša Vuškovića (Cetinje, 1900–1975) prezentovana u Biljardi na Cetinju i u Dvorcu Petrovića u Podgorici, realizovana je u okviru saradnje Narodnog muzeja Crne Gore i Centra savremene umjetnosti Crne Gore. Sintagma da „narodi koji zaboravljaju svoju prošlost nemaju budućnost” podstakla je ove institucije da tokom posljednje dvije godine organizuju retrospektivne izložbe umjetnika koji su svoje djelo ugradili u trajne vrijednosti crnogorske kulturne baštine a u kojoj jedinstveno mjesto zauzima Miloš Vušković.

Izložbu na kojoj su predstavljena djela iz fonda Umjetničkog muzeja Crne Gore (Narodni muzej Crne Gore), koji posjeduje više od 300 radova ovog umjetnika iz svih faza njegovog stvaralaštva, prati monografski katalog koji prethodi izradi studiozne monografije o Milošu Vuškoviću.

Bogat likovni opus ovog cjenjenog umjetnika, svestranost njegovih likovnih interesovanja – slikarstvo, skulptura, karikatura, i uticaj na likovni život Crne Gore druge polovine dvadesetog vijeka, govore nam o izuzetnoj ličnosti koja je na dostojan i iskren način ispunila svoj stvaralački, intelektualni, duhovni i životni put.

Slikarstvo Miloša Vuškovića, bez obzira na stilske i iskazne specifičnosti koje se kreću između neomodernizma i asocijativne apstrakcije, možemo posmatrati u okvirima poetike lirskog intimizma i ekspresionizma manifestovanog u tematskom i pikturalno plastičnom sloju njegovih radova. Karakteriše ih gestualni potez i akumulirana, vitalistička unutrašnja energija koja jednakom snagom ispunjava portrete, žanr scene, pejzaže, mrtve prirode, omiljene teme njegovog slikarskog repertoara.

Miloš Vušković svoje profesionalno obrazovanje započinje na Umetničkoj školi u Beogradu, kroz koju su u međuratnom periodu prošli gotovo svi crnogorski umjetnici i iz koje su krenuli u Evropu. Za razliku od većine (Lubarda, Milunović, Vukotić, Zonjić), Vušković odlazi u Beč, gdje su se nakon secesije, čiji su protagonisti bili Gustav Klimt, ekspresionista Egon Šile i rani Oskar Kokoška, razvijale nove likovne tendencije pod uticajem savremene pariske škole, sa kojom je ostvario neposredan kontakt, kasnije, za vrijeme boravka u Parizu.

1



2

1 Autoportret, 1962
ulje na kartonu, 36×25 cm
foto: Lazar Pejović

2 Karikature
foto: Lazar Pejović



Njegov bogati stvaralački opus možemo, uslovno, podijeliti u dva perioda, koja u suštini predstavljaju jedinstvenu cjelinu i logičan razvojni put jedne izuzetne likovne fizionomije. Prvi se odnosi na međuratni period koji ga vezuje za Pančevo i Beograd, i drugi, poslijeratni, koji provodi u Crnoj Gori.

Mada je riječ o umjetniku snažne individualnosti, njegovo djelo pripada opštoj kulturnoj klimi koja je vladala u Evropi između dva rata, o kojoj prof. Lazar Trifunović daje svoje mišljenje, ističući da je *subjektivizam bio ideal epohe, boja njegova sredstvo, priroda i građanski život dekor u kojem se odvijala drama strasti ili tiha ali parnasovski zanesena pripovedanja gradskih novela*.¹ U skladu sa savremenim kretanjima u umjetnosti treće decenije, kada se formira i kristališe njegova umjetnička personalnost, Vušković je uspio da sačuva individualnost i originalnost iskričave duhovnosti. Likovni postulati, nagoviješteni ili formulisani za vrijeme službovanja u Pančevu i Beogradu, postaće karakteristični za kasnije stvaralaštvo. Ekspresionizam boje i gesta predstavljao je jezgro iz kojeg je uspio, u jednom zamahu, da oslobodi nagomilane iracionalne strasti i pretoči ih u likovni jezik.

U poslijeratnom periodu, 1948. godine, vraća se u Crnu Goru gdje pored likovnog stvaralaštva daje veliki doprinos razvoju crnogorske umjetnosti, kao pedagog i direktor Umjetničke škole u Herceg-Novom i dugogodišnji rukovodilac Nacionalne galerije na Cetinju (1952–1965). To je bilo vrijeme kada se u Crnoj Gori dešavaju kapitalne promjene u pravcu njegovanja i razvoja likovnog stvaralaštva, a koje je svoje temeljne vrijednosti našlo u djelu tri izuzetne personalnosti – Mila Milunovića, Petra Lubarde i Miloša Vuškovića.

1 Lazar Trifunović, Srpsko slikarstvo 1900 – 1950, Beograd, 1973, str. 266.



3

3 Karikatura, foto: Lazar Pejović4 Karikatura, foto: Lazar Pejović5 Karikatura, foto: Lazar Pejović6 Park, 1956
ulje na lesonitu, 82 × 95 cm7 Portret L.K., 1937
ulje na platnu, 96 × 89 cm
foto: Lazar Pejović

Dolazak u rodni kraj vratio ga je mediteranskim korjenima, svjetlosti, bojama i intimnoj poeziji predjela. Dok svjetlost stvara atmosferu prostora, zvuk boje postaje čistiji i snažniji. Naime, boja kao samostalna realnost izmijenila je klasične metode građenja slike. Vuškovićevo slikarstvo postaje *duševna dimenzija romantične prošlosti*.



4

Miloš Vušković je bio jedan od najcjenjenijih karikaturista na prostorima bivše Jugoslavije i rodonačelnik crnogorske karikature. Kao duhoviti, ironični, satirički, metaforički komentar određene osobe ili situacije, sa intencijom preuveličavanja, iskrivljavanja, umanjenja subjekta i odstupanja od stvarnog izgleda prikazanog motiva, karikatura postiže apsurdan i komični utisak. Kao takva, zaživjela je na crnogorskim prostorima čiji glavni protagonisti, danas, postižu međunarodne uspjehe.

Filozofsko-estetski stav prema životu odslikava ličnost umjetnika kojeg karakteriše iskričav humor, nemiran temperament, boemska neobaveznost i kreativna zanesenost. Vuškovićev nemirni duh i egzaltirani temperament učinili su da, na sebi svojstven način, izrazi čitavu lepezu emocionalnih i duševnih stanja preko karikature kao *duhovne predstave u linearnoj modulaciji*. On je u cjelosti zadovoljio njene osnovne ciljeve koji se odnose na duhovito iskrivljavanje realnosti, nekad sa podrugljivom ili satiričnom notom. Njegova karikatura imala je psihološku dimenziju, ali i

socijalno-politički angažman. Prva se odnosila na ličnosti koje su bile nosioci nekih opštih ljudskih mana i slabosti, ili, pak, na konkretne personalnosti, dok se druga bavila neposrednom kritikom društvene stvarnosti. One su imale narativnu potku, svaka za sebe nosila je do tačine razvijenu literarnu priču i njenu adekvatnu likovnu interpretaciju, tako da pojedinačne karikature umjetnik nekada tematski povezuje u serije i stripove među kojima se po svojoj originalnosti izdvaja etičko-socijalni i politički strip *Krcun* i *Moca* [Crnogorac i Vojvođanin].

Najplodniji period njegovog rada na karikaturi vezan je za Beograd i humorističko-satirični list *Ošišani jež* koji osniva 1936. godine, sa Pjerom Križanićem i drugim poznatim karikaturistima. U poslijeratnom periodu sarađivao je sa listovima *Glas*, *20. oktobar*, *Pobjeda*, *Jež*. Vuškovićeve



5

karikature bile su svuda prisutne i imale su jasno određenu ulogu, kao svojevrsna propaganda protiv režima i socijalno-ekonomskog ugrožavanja. U periodu poslije II svjetskog rata pridružio se propagandnoj euforiji antifašističkog fronta, ali i komentarima koji su se odnosili na kritiku velikih sila i svjetskih dešavanja.

Karikature na kojima je odslikavao političku i kulturnu klimu određenog vremena i prostora, još uvijek posjeduju aktuelnu notu i kako kaže sam umjetnik: *Svakako, karikature neće izazvati samo smijeh, jer one razotkrivaju mane društva, one i bole. Ima takvih koje, iako su rađene prije tridesetak godina, nijesu izgubile svoju aktuelnost i mogle bi se sutra reprodukovati. Ljudske mane su, manje-više, u svakom vremenu jednake.*²

U njihovoj realizaciji Vušković pokazuje visoke crtačke kvalitete i sposobnost da čistim oblikom i sigurnom linijom izrazi ono što je karakteristično i primarno u njegovom komentaru, pri čemu je koristio različite slikarske i crtačke tehnike (tuš, pero, drvce, olovka, akvarel, tempera, ulje, lavirani tuš), i tekstove unutar, kao pojašnjenje objekta i van karikaturalne predstave, najčešće u formi dijaloga.

U ovom diskursu osvrnula bih se na Vuškovićeve karikature i slike, kao medije koji su, svaki na svoj način, odraz umjetnikovog psihološko-kreativnog specifikuma.

Iako slike i karikature u njegovom djelu predstavljaju nezavisne estetske i idejne cjeline, unutar njih ipak možemo naći elemente koji ih povezuju. Naime, ovdje je riječ o psihološkoj komponenti koja uslovljava jedinstvene likovne interpretacije u domenu portreta-karikature i

1 Zagorka Berkuljan, Razgovori – Miloš Vušković: Želim da svoju radost prenesem publici, Pobjeda, Titograd, 22. maj 1966, str. 8.



6

slikarskog portreta, a odnosi se na snažno isticanje markantnih crta lica uglavnom pojačanih do smiješnog i neobičnog, ali uvijek u granicama prepoznatljivog. Međutim, ovdje se postavlja pitanje odnosa ekspresivnog u slikarstvu i prenatlaženog u karikaturi, gdje su njihove granice, a gdje dodirne tačke; jer apriorno, njihove polazišne idejne reference su dijametralne.

Ova povezanost odnosi se prije svega na refleksije karikaturalnih formi izražavanja u slikarskom mediju, koje pripadaju području groteske preko kojih su isticane psihološke osobnosti čovjeka i društva određenog vremensko-prostornog habitata.

U klasične kompozicione okvire na slikama poput Brojgelovih, umjetnik uvodi promjenjen rakurs posmatranja, pogled iz ptičje perspektive koja deformiše formu ističući ili umanjujući pojedine djelove tjelesnog korpusa, kao na slikama *Moj otac* (sa guslama), *Djevojka* (1937). Na *Autoportretu* i grupnim scenama (*Izlet*, *U čekaonici*) likovi su dovedeni do ivice grotesknog koje se smatra oblikom koji prethodi karikaturi, a odnosi se na pretjerano i nerazumno. Čak i na portretima koje karakterišu mirnoća, elegancija i doza melanholične odsutnosti, on uvodi elemente blage disproporcije koje pokazuju odstupanja od stvarnog izgleda portretisanog.

Naime, kod karikatura usredsređen je na psihološku studiju karaktera koja se ogleda u djelimičnim transformacijama i naglašavanju pojedinih crta lica, dok na figurama ističe tjelesne osobnosti: debljinu – velik stomak, kratki vrat, kojima definiše nosioce vlasti i klasne, ekonomske i vojne moći (političare, bankare, generale, zelenaše...), dok mršavost, duge noge i velika stopala predstavljaju likove iz naroda (seljake, građane, ugnjetavane i obespravljene...), pri čemu, ako su u pitanju konkretne osobe, naglašava određene poze, pokrete, način hoda.



7

U realizaciji portretnog slikarstva Vuškovića ne interesuje čulna i estetska strana već „karakter duboke ozbiljnosti“ koji postoji u jednom biću, suština njegove razgolićene psihofizičke konstitucije, što dovodi do deformacija, neproporcionalnosti i hiperbolisanja. Osobnosti likova uspijeva da istakne fiksirajući fizionomije kao maske sa diskretno naglašenim unutrašnjim doživljajem. Ove diskrepancije nijesu samo ekspresivne prirode, već predstavljaju njegovo razmišljanje sa aspekta karikaturiste koji individuu posmatra u kontekstu svog duhovito-sati-ričnog doživljaja svijeta. Dakle, prividne „nevještine“ u definisanju tjelesnih proporcija, stavova i pokreta koje su evidentne u njegovom portretnom i figuralnom slikarstvu između dva rata ishodište su razmišljanja slikara – karikaturiste.

Miloš Vušković bio je jedinstvena pojava u crnogorskoj likovnoj umjetnosti. Nije imao svog prethodnika ni nasljednika. Bio je originalan i neponovljiv.



1

Tabaimo

Japanska umjetnica Tabaimo [1975.] nije zainteresovana da prikazuje stvari koje se svakodnevno mogu vidjeti. Ona to uvijek naglašava u svojim intervjuima. Iz tog razloga jedan njen animirani video prikazuje ženu koja se porađa kroz nos.

Međutim, ono što Tabaimo voli da prikazuje su upravo stvari koje se skrivaju tik ispod same površine svakodnevnice – bilo da su to potisnute psihe inače „normalnih“ ljudi ili putene radnje živih stvari.

To je, takođe, bar dio ideje iza mnoštva njenih slika ruku iz kojih klijaju novi prsti, rascjepljuju se i račvaju poput biljaka ili mikro-organizama. Ruke su same po sebi čudni i kompleksni dodaci, a Tabaimo ih, dajući im njihov život, čini još čudnijim. One vrše radnje, pretapaju se u druge oblike, sudaraju se i spajaju ili isključavaju u nove ruke koje vrše druge radnje. One postaju insektiodna stvorenja, nezavisna od bilo kakve ljudske namjene, te su kao takve i fascinantne i neobično začuđujuće. Šta su ova pokretna stvorenja kadra učiniti bez nas?

Ove godine Tabaimo je izabrana da predstavlja Japan na 54. bijenalu u Vene-ciji. Ja već dugo smatram Tabaimo jednom od najboljih savremenih umjetnica u Japanu, i ne mogu zamisliti nikoga boljeg da predstavlja tu zemlju na najvećem svjetskom umjetničkom događaju. Zato je ovo sjajna vijest.

Tabaimo se ističe time što koristi poznate slike iz svakodnevnog urbanog života i čini ih čudnim. I dok su mnogi u iskušenju da to nazovu satirom, u njenom radu ima jako malo, ili čak nimalo političkog stava. Čini se kao da Tabaimo osjeća da u svakom prostoru, ispod njegove površine, ima neki broj skrivenih stvari, događaja i značenja. Ona sebe smatra filterom za kulturu a ne njenim kritičarom. No čini se da se misli i strahovi njene kulture izražavaju na sanjalačkim javnim mjestima poput *senta*, vozova, pješačkih prelaza i javnih toaleta.

Nijesmo vidjeli mnogo radova Tabaimo u Tokiju nakon njene samostalne izložbe u Muzeju Hara 2006.godine, ali s obzirom da je povezuju sa Bijenalom u Veneciji, možemo očekivati da će se to promijeniti.



2



3

Kao prvo, tu je izložba u galeriji Koyanagi. *Te Te Te* je naziv i izložbe i serije crteža koji su urađeni na svinjskoj koži i izvezeni ljudskom kosom [Da li je ona umjetničina? Ne znam.] I opet, postoji taj osjećaj da ruke rade autonomne stvari – čini se kao da manipulišu kosom; čak se aludira na to da one vezu same sebe.

Takođe, izložen je i veliki broj ručno napravljenih knjiga sa kožnim koricama koje su u svojoj biti kompleksni umjetnički radovi. Koža je glavna tema. Većina novih radova su rađeni tušem na koži, što stvara utisak kao da umjetnica otkriva slojeve života između slojeva kože – sitne djelove, ispružene nerve, unutrašnje organe i krvne sudove. Na izložbi se takođe prikazuje i njen dobro poznati film *Guignorama*.

Mnogo se pažnje obraća na činjenicu da se Tabaimo u crtežima i animacijama previše koristi estetikom ukiyo-e printova. No, u ovom slučaju stil crtanja skoro i da nije bitan. To je izložba koja pokazuje da je Tabaimo mnogo više od anime i kaligrafije. Postoje stvari koje su skrivene ispod površine i samo čekaju da budu otkrivene.

1 [Tabaimo](#)

2 [Gospoda iz japanskog kupatila, 2000](#)
kadar, video instalacija

3 [Nemarna kosa - Yudangami, 2009](#)
video instalacija
ljubaznošću James Cohan Gallery, New York

S engleskog prevela: Vanja Dubljević
Izvor: WeekenderJapan.com, "Handing it to Tabaimo",
by Owen Schaefer, September 2, 2010

čudesni i čudni svijet Tabaimo

PORTRET

TABAIMO

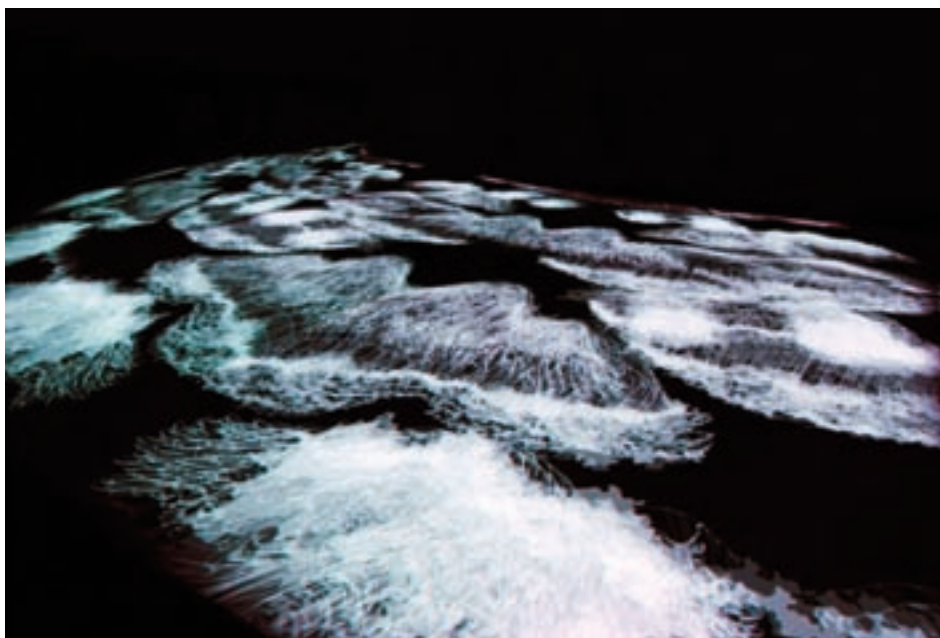
Razgovor Ashley Rawlings-a sa Tabaimo povodom njene izložbe u Hara Muzeju savremene umjetnosti u Tokiju 2006. godine

Naslov izložbe Yoroyoron umjetnica je izvela iz japanskih riječi yoro yoro, koje znače teturati se ili posrtati, i yoron, što znači „javno mišljenje“. Stoga riječ yoro yoro u naslovu ukazuje na „klecavo, nejasno i nedovršeno stanje“ njenih razmišljanja. Društvo i „javno mišljenje“ nisu ustaljeni entiteti, i time što prepoznaje da je ona dio te opšte javnosti i da po toj definiciji „javno mišljenje“ obuhvata i njeno mišljenje ona iskazuje taj osjećaj nesigurnosti u svom radu.

Obuhvatajući pored crteža i nekoliko ogromnih video instalacija, izložba svjesno koristi prostor Hara Muzeja, što posjetioci smjesta primjećuju u radu Ponoćno more. Ako prođete kroz crnu zavjesu koja je okačena tik do prijemnog deska na ulazu u galeriju, naći ćete se u mračnom, uskom prostoru i posmatrati video rad kroz seriju pravougaonih otvora nalik na poštanske sandučice. Vjetar vam duva u lice dok vam se pred očima pojavljuje mračno animirano more... Rad takođe možete vidjeti iz drugačije perspektive sa stepenica koje vode ka drugom spratu.

Ashley Rawlings: Tabaimo, postavka Vaših instalacija često čini da posjetioci gledaju Vaša videa na određeni način. Da li Vam je važno da kontrolišete kako će gledalac doživjeti rad?

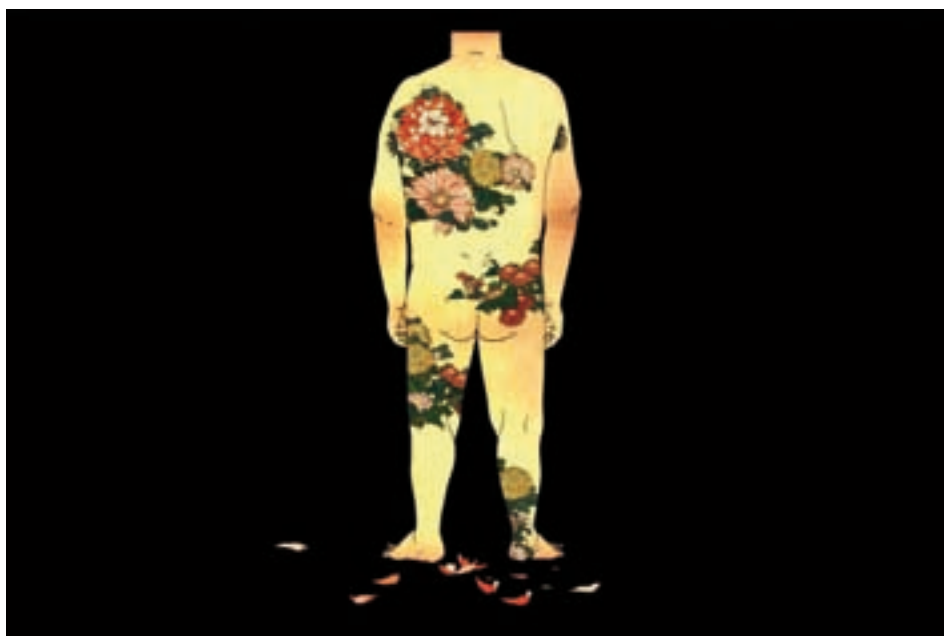
Tabaimo: Isto važi za sve moje radove: nije poenta u kontrolisanju posmatračeve tačke gledišta koliko u namještanju prostora kako bi ohrabрили gledaoce da budu proaktivni u svom načinu posmatranja rada. Ono što me interesuje je postavka prostora – bio on uzak, mračan ili na kosini – negdje gdje je teško stajati, negdje gdje je izuzetno teško prići: u suštini to je okruženje koja vam uskraćuje ugodno gledalačko iskustvo. Ja za gledaoce namjerno kreiram takva okruženja da u njima gledaju rad. U tom slučaju, nekim gledaocima je samo to iskustvo



1

1 Ponoćno more, 2006-2008
kadar, video instalacija
ljubaznošću Gallery Koyanagi & James Cohan Gallery

2 Latice cvijeća - Hanabi-ra, 2003
kadar, video instalacija
ljubaznošću Art Gallery, NSW



2

boravka u neudobnom prostoru dovoljno da odustanu od gledanja rada, ali tu su i drugi ljudi koji nastavljaju da gledaju rad bez obzira na otežavajuće okolnosti. Sve zavisi od izbora gledalaca: ja ne stavljam rad ispred njih i činim ga ugodnim iskustvom – oni treba da budu proaktivni u svom posmatranju ako žele da razumiju ono šta sam htjela da kažem. Mislim da su same priče gledalaca rad, i praveći rad na neki način zajedničkim, namještajući prostore koji su neudobni gledaocima – prostore koji u sebi sadrže elemente koje treba prevazići – radovi postaju iskustvo u kom se učestvuje.

*A.R: Kada sam tek ušao u muzej i vidio ovaj rad, nijesam shvatio da se **Ponoćno more** može vidjeti sa dvije različite tačke gledišta sve dok nisam prošao više od pola izložbe. Sa prve tačke možemo jasno vidjeti more, kao da je svijet okrenut naopako...*

Tabaimo: To je tačno, gledate rad sa strane, pa je to potpuno drugačije od pogleda odozgo: pokretne linije ulaze u vidokrug samo postepeno. Kad se gleda odozdo, mnogo je važnije da su gledaoci zainteresovani za to šta rad predstavlja nego da li ga mogu vidjeti u potpunosti. No u redu je ako neki ljudi odu kućama a da nisu shvatili da mogu vidjeti rad i sa druge lokacije.

Osjetio sam snažan paradoks dok sam gledao rad kroz otvore: dok je čin posmatranja mora apstraktno iskustvo, vjetar koji mi duva u lice učinio je da se osjećam kao da sam zaista na obali mora. Da li je taj paradoks nešto što ste željeli da postignete?

Tabaimo: Ne, ne [smijeh], zaista, svaki put kad postavim instalaciju događa se ista stvar: desi se nešto potpuno slučajno i ako ta slučajnost ne izgleda kao nešto što je od samog početka dio rada, onda rad nije dobar. Eto, u ovom radu, vjetar u prostoru je potpuno slučajan.

A.R: Nema ventilatora? Kako onda vjetar duva?

Tabaimo: To je klima uređaj: iznad njega se nalazi neki predmet nalik na teglu koji se pomjera i iz njega izlazi vazduh. Nema mnogo prostora gdje bi vazduh mogao da izađe, te se kreće još brže, to je sve. Na početku to nisam uzela u obzir, ali ta slučajnost je zaista pozitivno uticala na rad.

*A.R: U **Ponoćnom moru**, vidimo neku kosmatu formu, nalik periki, koja se poput meduze kreće kroz more. Rekli ste da*

*se ovaj rad igra sa japanskim izrazima za „kosu“ i „vradžbinu/kletvu“, [obe se na japanskom izgovaraju **kami no ke**]. Perika i duga kosa imaju za Japance određeno značenje, zar ne?*

Tabaimo: Mnogi ljudi gledaju na dugu, ravnu, žensku kosu kao upravo to, „kosu“, ali ja mislim da je način na koji horor filmovi u posljednje vrijeme prikazuju kosu, ili lutke kojima raste kosa iako nisu žive doveo do toga da ljudi o njoj imaju određeno mišljenje. Ja nisam htjela da iskoristim to mišljenje; originalna početna tačka ovog rada je bila ideja o gledanju pokreta ljudske figure odozgo. Tu je tijelo i kosa koja se, gledana odozgo, kreće upravo tako. Kada sam razmislila o tome odlučila sam da nema potrebe da prikazujem tijelo: smatrala sam da bi ono samo smetalo stvaranju snažne, čiste slike, pa sam ga sa otarasila.

Što se tiče perika... Još od davnina perike se prave od prave ljudske dlake, iz koje se može izvući DNK, i mislim da je to nešto što skoro svi smatraju pomalo sablasnim. No, kad sam stvarala rad ja sam o njoj mislila samo kao o ljudskoj formi gledanom odozgo, i kako bi mogla izgledati kao neka nova vrsta životinje koja se kreće kroz vodu; krajevi kose se kreću



3 Japanska kuhinja, 1999
video instalacija, foto: Hirotaka Yonekura
ljubaznošću Gallery Koyanagi

4 Public conVENience, 2006
video instalacija
ljubaznošću Gallery Koyanagi

3

poput ribljeg repa. Koristila sam kosu kao materijal no tek sam nakon toga otkrila njenu esenciju i na koji način spaja druge koncepte u mom radu. Uzimam djelove raznih stvari i spajam ih da bih stvorila svoj rad; ne mogu ništa napraviti kad znam tačno koje komponente treba da koristim od početka

A.R: *Promjena ili nestajanje ljudskog tijela je tema koja se iznova pojavljuje u Vašim radovima: na primjer, Vaši crteži deformisanih šaka isprepletanih sa tijelima insekata ili bebe koja se rađa kroz ženin nos. Da li imate neko određeno razmišljanje o ljudskom tijelu?*

Tabaimo: Mislim da je animacija izuzetno važna forma izraza, no da bi se nešto pokazalo u animiranom obliku morate da se otarasite svih suvišnih sadržaja jer ćete se u protivnom naći u nemogućnosti da izrazite to što ste htjeli. Zato ja iz slika izbacujem sve stvari za koje smatram da su nepotrebne... na primjer, bebe se, naravno, rađaju između ženinih nogu, no ja sam smatrala da to nije nužno prikazati u animaciji. Svi već znaju kako se bebe rađaju, te sam odlučila da to prikazem na drugačiji način, da možda dodam neko drugačije značenje, da je možda moguće prikazati dublji uvid u nešto, bar na trenutak. Mislim da je ljudsko tijelo izuzetno pogodno za to. Svi smo navikli da se naše šake nalaze na krajevima ruku, i u ovom dobu svi znamo da se djeca razvijaju u materici i da se rađaju ili carskim rezom ili između nogu, pa sma-

tram da rušenjem tih shvatanja omogućujem gledaocima da se zapitaju zbog čega su stvari takve kakve su, i da potraže odgovore na to pitanje. Zbog toga ne smatram potrebnim da prikazujem svijet onakvim kakav je.

Japanska kuhinja (1999), rad kojim je Tabaimo diplomirala na umjetničkoj akademiji, rad je koji je ustanovio njenu reputaciju. On prikazuje svakodnevnu, kućnu scenu u kojoj domaćica kuva u kuhinji, ali atmosfera je napeta i postoji veliki broj nepodudarnosti i uznemiravajućih slika i poruka koje se pojavljuju u radu: politička kampanja u mikrotalasnoj, starica koja pjeva u tegli i poslovni čovjek koji sjedi za svojim stolom u frižideru. Da bi vidjeli rad, gledaoci moraju da uđu u usku, drvenu strukturu sa tatami strunjačama i papirnim ekranima, koji na sebi imaju dizajn japanske zastave. Socijalne teme se jasno vide Tabaiminom radu, pa sam htio da saznam da li postoji i politička pozadina u svemu tome.

A.R: *Lako prepoznatljiva japanska zastava, koju ste koristili u Japanskoj kuhinji, nagnala me je da se zapitam: da li je bilo nešto posebno u vezi nje kad ste napravili taj rad?*

Tabaimo: Dok sam kreirala taj rad, izglasan je zakon o državnoj zastavi i himni, i to je bilo jako kontroverzno pitanje. Ja nemam neka snažna osjećanja u vezi zastave, ali mi se jako dopada jednostavnost njenog dizajna, način na koji prikazuje Japan sa jednim crvenim Suncem. Ljudi

su tom dizajnu pripisivali svakava značenja mada naša generacija nije iskusila te stvari. No, kad pomislim šta ona znači mojoj generaciji, ne budi slike stvari u kojima nismo imali učešća, kao rat ili fanatizam koji okružuje cara.

To što osjećamo prema zastavi nije ono što smo proživjeli već ono što su nam generacije naših djedova i roditelja usadili u glavu; to su informacije uzete iz iskustava koje nismo imali i zatim prenesene na zastavu. Zato mislim da su te vrste informacija koje mi nijesmo iskusili samo puke informacije, i da moramo da vjerujemo i iskazujemo ono što sada osjećamo. Moj rad nije o tome što smo do sad iskusili, ili o stvarima povezanim sa ratom – ja živim tek poslednjih trideset godina i to je ono na šta se koncentrišem.

A.R: *Ali u ovom radu prikazali ste političara u mikrotalasnoj pećnici. Da li to ima neke veze sa zastavom?*

Tabaimo: Političar i zastava su isti simboli. Ja lično ne želim da prihvatim političke nijanse koje su utkane u zastavu. Zastava nije nešto prema čemu ljudi trebaju da se odnose s poštovanjem. Ukoliko ljudi nisu svjesni da je zastava samo znak, kada je vide, oni vide desno krilo, zar ne? Mislim da nije dobro da zastava ljude podsjeća na desno krilo, i da se mora poduzeti nešto o stalnom korištenju zastave kao simbola desnog krila. Zato, kad razmislim o tome šta ja osjećam, mislim da je važno da ljudi jasno kažu šta osjećaju u vezi zastave. Kad ljudi iskažu različite ideje,

doći će do sukoba mišljenja i to će natjerati ljude da više razmišljaju.

Moji radovi *Japanska kuhinja* i *Japanski pješaki prelaz* sadrže zastavu i često me pitaju da li ona ima neko dublje značenje, ali nema; moje korišćenje tog motiva je moj iskren pokušaj da se odazovem zastavi i možda će moje stalno korišćenje zastave pomoći ljudima da najzad razumiju ono što želim da kažem. Mislim da je važno prenijeti poruku da zastava nije toliko bitna; ona je samo simbol.

A.R: *Imao sam osjećaj da je sama instalacija Japanske kuhinje hram ili svetište. Da li ste to namjeravali da postignete?*

Tabaimo: To je slučajnost. Kad je prostor u pitanju, ja stvaram svoj rad s mišlju kako postići najveći efekat u što manjem prostoru...

ru... i razmišljala sam kako da ga napravim simetričnim koliko je to moguće.

A.R: *U stvari, umjesto hrama ili svetišta, možemo reći da instalacija više nalikuje sceni...*

Tabaimo: Koncept da moj rad liči na scenu nije nešto što sam prvobitno planirala, ali nedavno sam sarađivala sa jednom plesnom trupom i uvidjela sam da to što ti ljude radi ima sličnosti sa onim što ja radim. Do tada nisam bila svjesna toga; to sam tek nedavno shvatila. Scenski osjećaj njenih radova je prisutan i u public *conVENience* (2006), gdje se ponovo dešavaju bizarne stvari u svakodnevnom okruženju: žena uporno pokušava da utopi kornjaču u WC šalji; natpisi se sami pojavljuju na zidovima kabine;



4





5

druga žena stoji ispred ogledala u donjem vešu i, što je najmračnije u svemu tome, ulijeće moljac sa objektivima umjesto očiju i fotografše je.

Naslov ovog rada je još jedna igra riječima: na japanskom koshu benjo, što znači „javni WC“ obično je napisan 公衆便所, ali Tabaimo je napisala 公衆便女. Znakovi 便所 bukvalno znače „mjesto za izmet“ ali u njenom naslovu 便女 [izmišljena riječ koja se takođe izgovara benjo] znakovi znače „žena za izmet“. Ne postoji igra riječi u engleskom jeziku koja povezuje „ženu“ i „WC“, pa se Tabaimo fokusirala na japansku igru riječi u izrazu convenience („pogodnost“), u kom zvuk ven zvuči Japancu isto kao ben (便 – ‘izmet’).

A.R: Kada sam vidio japanski naslov ovog rada prije nego što sam došao na izlož-



6

bu, očekivao sam da vidim rad koji se bavi mržnjom prema ženama ili ženskim problemima.

Tabaimo: Ne, to nije u pitanju. Tema je prostor, zato sam odlučila da iskoristim ženski toalet. Imam iskustva samo sa ženskim toaletima i zato mogu da zamislim šta se dešava u njima, kakvi su to prostori. Žene u njima obavljaju mnogo toga – to je jako interesantno.

A.R: Slika bebe koja se rađa iz ženskog nosa a zatim nestaje u odvodu skupa s kornjačom je jako čudna. Koje je njeno značenje?

Tabaimo: Ovog puta koristila sam kornjaču na drugačiji način nego prije... znate li priču o Taro Urashimi?

Evo kratkog sadržaja za čitaoce koji nisu upoznati sa ovom pričom. Postoje različite verzije, ali u biti priča je o Taro Urashimi, ribaru, koji je jednog dana šetao obalom mora i vidio djecu koja maltretiraju kornjaču. On ih natjera da prekinu, i kornjača ga u znak zahvalnosti povede u Ryugu-jo, Zmajevu palatu na dnu mora. On jaše na kornjačinih leđima i stiže u palatu gdje ga svi srdačno dočekaju uz gozbu i zabavu; on tamo provede jedno vrijeme ali se uželi kuće i zatraži da ga puste da ide. Kraljica mu pokloni kutiju od dragulja ali mu kaže da ne smije nikad da je otvori. Kad se vratio u stvarni svijet, on shvati da je prošlo 300 godina i da ga se više niko ne sjeća. Tužan, on

odlazi na plažu, sjeti se kutije i otvori je. Iz nje izađe bijeli oblak i on najednom ostari i umre, jer su u kutiji bile njegove stvarne godine.

Tabaimo: Uzela sam kornjaču iz te priče, u kojoj predstavlja mnoštvo stvari, ali pretpostavljam da nikada nećemo znati da li je Urashima živio srećno ili ne. Ta kornjača – koja je prvo bila maltretirana a zatim i nestaje u odvodu sa bebom na leđima – vjerovatno odnosi bebu iz dobre namjere, ali niko ne zna da li bi beba bila srećna kad bi je odgajila majka koja je svojom voljom pustila vodu. Mislim da ljudi ne bi razmišljali o bebinjoj sreći bez obzira na to da li znaju priču ili ne.

U prethodnim radovima koristila sam kornjaču kao simbol muškarca. Zato je u ovom radu, mada izgleda potpuno isto, koristim na drugačiji način.

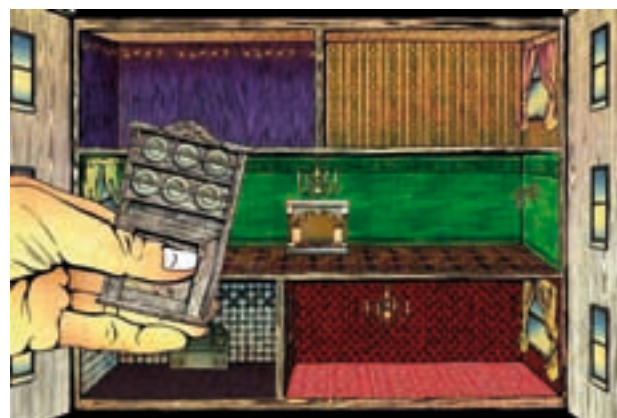
A.R: Da, moglo bi se reći da predstavlja frustriranog biznismena, zar ne?

Tabaimo: U jednom od mojih prethodnih radova postoji scena u kojoj se biznismeni jedan po jedan pretvaraju u kornjače... i mada ovog puta gledam na kornjaču kao na kornjaču iz priče o Taro Urashimi, u redu je ako je ne vidite na taj način. Dok sam stvarala rad, Urashimina kornjača mi je bila važan element, ali sada, kad je rad završen, ostavljam ga otvorenim za različite interpretacije. Zanima me kakve su te interpretacije i uvijek, pogotovo kada pričam o stvarima u intervjuima, otkrijem nešto novo.

PORTRET

TABAIMO

- 5 [Teleco-soup, 2011](#)
video instalacija [kadar]
- 6 [Teleco-soup, 2011](#)
video instalacija
foto: Keystone – Costantini
- 7 [Dolefullhouse, 2007](#)
video instalacija [kadar]



7

A.R: *A šta je sa moljcem? On se ponaša izuzetno napadno.*

Tabaimo: Moljci i nisu toliko drugačiji od leptira, ali oni plaše ljude, zar ne... Dala sam moljcu objektivu umjesto očiju djelimično zato da nagovijestim nelegalno fotografisanje koje se dešava u toaletima, a i da nagovijestim kako mnogi ljudi vire unutra, i kad taj moljac odleti nakon fotografisanja, mi ne znamo šta će se desiti sa tim slikama.

Danas se ljudi pojavljuju na internetu i drugim vrstama medija iz različitih razloga, ali stvari o kojima pričaju su, prije pojave interneta, bile samo elementi svakodnevnice, stvari o kojima niko nije pričao – internet je taj koji je dao glas svemu ovome, zar ne? Na primjer, moguće je da o meni pričaju na internetu. Na internetu, svako može biti „glavni lik“, ili su možda nelegalno fotografisani i te slike su objavljene na internetu gdje ih svako može vidjeti. Ne možete mnogo zaključiti iz jedne fotografije, ali ljudi će reći prvo što im padne na pamet, mada to takođe može imati i pozitivan učinak. Na primjer, postavila sam ovu izložbu, vijest se proširila i ljudi koji su je posjetili pisali su o njoj i reklamirali je. Postoje argumenti za i protiv interneta, to pozitivno i negativno povezano je sa postojanjem tog moljca, i zato ne pokušavam da kažem da li je on dobar ili loš. Ja na njega gledam kao na potpuno uznemirujuće prisustvo u radu. Čak ni ja ne znam šta će se desiti nakon što on odleti kroz prozor. I mada ste na internetu centralna figura neke priče, vi ne postojite u

prostoru gdje se ta priča odvija. I to je upravo ono što je uznemirujuće.

A.R: *Kakvo je vaše mišljenje o medijima uopšte? Na primjer u Japanskoj kuhinji čujemo vremensku prognozu na radiju kako kaže da će „danas padati osnovci“, što je bizaran zaokret u vezi između medija i realnosti. Vaš rad se bavi nekim socijalnim problemima u japanskom društvu, i mediji ovdje pokušavaju da naglase te probleme, ali po mom mišljenju, oni to čine samo površno. Šta vi mislite?*

Za mene je to samo motiv. To je jedno od ogledala pomoću kog pokušavam da shvatim šta ja osjećam prema događajima koji se odigravaju u našem društvu. Dakle, nijesu ti događaji sami po sebi toliko važni koliko način na koji ja primam informacije i reagujem na njih, i koliko im vjerujem: mediji me samo tjeraju na razmišljanje o tim stvarima. Kroz to ja upoznajem sebe. Dakle, to je samo motiv za pronalaženje mojih stvarnih misli i istinskih osjećanja. Isto je i dok stvaram rad: kada je završen, ja postajem gledalac, i kada kao gledalac posmatram rad, u mogućnosti sam da dam odgovor na neka od tih pitanja. Dakle, ne pokušavam da dam neko posebno mišljenje o medijima, no kako moj rad naglašava socijalne probleme, ljudima je teško da shvate šta pokušavam da kažem. Po meni, moj rad nije kritika društva, i to je ono što moram da objasnim ljudima

A.R: *Internet predstavlja medijum kroz koji svako može da kaže ono što želi. Kako vidite razliku između ta dva domena izražavanja?*

Tabaimo: Mislim da svako može biti snaga izraza, i naravno, to je moguće dostići na internetu. Što se mene tiče, nije da ne vjerujem u mogućnosti koje internet može da ponudi, već ja jednostavno nisam zainteresovana za to, te nemam želju da u tome učestvujem. I dok ja nemam svoju internet stranicu, možda drugi umjetnici koji imaju drugačiji pogled na stvari vide internet kao mjesto velikog potencijala. Zgodno je što ljudi mogu da gledaju umjetnička djela iz sopstvenog doma i da dobiju informacije sa interneta – ako se iskoristi puni potencijal, to može biti interesantno, ali pitam se šta to znači za gledaoce. Mreža teško može da učini da se ljudi osjećaju proaktivnima, da pronađe tu proaktivnost u njima. Ali ljudi koji vjeruju u to vrijedno rade to što rade, a ja vjerujem da je potencijal umjetničkih galerija poput osovine: galerija i internet su dvije osovine, i obje se naizmjenice pokreću. Umjetnost pravi kompromise na internetu, i ocjenjuje se na drugačije načine. U svemu tome, apsolutno svako ima pravo na svoje mišljenje, zar ne? Možete iskoristiti internet, ili otvoriti galeriju u svojoj sobi, i to je ono što mi je interesantno. Dakle, postoje svakakve mogućnosti, ali ja i dalje vjerujem u potencijal muzeja i galerija.

S engleskog prevela: Vanja Dubljević
Izvor: www.tokyartbeat.com/tablog/.../interview_with_tabaimo.html

UMJETNOST u eri biopolitike:

*od umjetničkog djela
do dokumentacije o umjetničkom djelu*

Boris Grojs

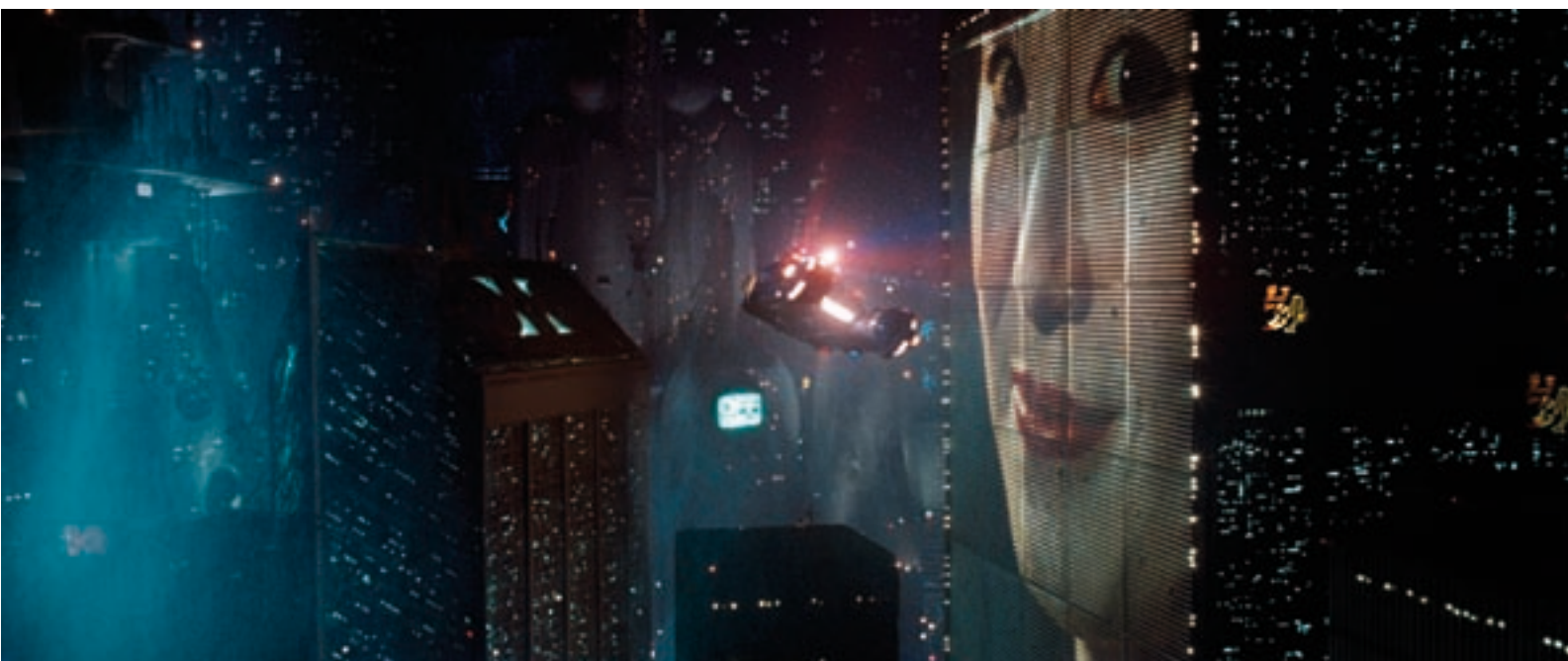
U posljednjih nekoliko decenija sve je evidentnija činjenica da je umjetnički svijet sferu svoga interesovanja preusmjerio sa djela ka dokumentaciji o djelu. Ovaj prelaz je posebno simptomatičan jer svjedoči o široj transformaciji kroz koju umjetnost danas prolazi, i zato zaslužuje detaljnu analizu.

Tradicionalno shvaćeno, umjetničko djelo je nešto što u sebi otjelotvori umjetnost, čini je prisutnom i vidljivom. Kada posjećujemo neku izložbu, obično pretpostavljamo da sve ono što ćemo tamo vidjeti – bilo da se radi o slikama, skulpturama, crtežima, video radovima, readymade-ovima, instalacijama, *jeste* umjetnost. Umjetnička djela, naravno, mogu referirati na nešto izvan njih samih, od objekata iz realnosti do specifičnih političkih tema – ali ona se ne mogu odnositi na umjetnost jer *jesu* umjetnost. Ovakve tradicionalne pretpostavke o tome šta nas na izložbama i u muzejima očekuje pokazuju se kao netačne. U sve većoj mjeri smo danas u prostorima za umjetnost suočeni ne samo sa umjetničkim djelima, već sa umjetničkom dokumentacijom. Ova druga također može uzeti formu slike, skulpture, fotografije, videa, teksta ili instalacije, to jest, sve one iste forme kojima se i sama umjetnost služi – ali u slučaju umjetničke dokumentacije ova sredstva ne predstavljaju umjetnost već dokument umjetnosti. Umetnička dokumentacija po definiciji *nije* umjetnost; ona se tek *odnosi* na umjetnost i upravo na ovaj način čini jasnim da umjetnost u ovom slučaju nije više prisutna i neposredno vidljiva, već zapravo odsutna i skrivena.

Umjetnička dokumentacija se prema umjetnosti odnosi na barem dva načina. Ona se može odnositi na performanse, privremene instalacije ili hepeninge koji se dokumentuju na način na koji i pozorišne

predstave. U takvim slučajevima može se reći da su ovo umjetnički događaji koji su bili prisutni i vidljivi u nekom vremenu, te da je namjera kasnije izložene dokumentacije tek da ih prikupi. Naravno, ostaje otvoreno pitanje da li je takvo prikupljanje zaista moguće. Od pojave dekonstrukcije, ako ne i od ranije, postali smo svjesni da se bilo kakva tvrdnja da se prošli događaji mogu prizvati na tako izravan način mora smatrati, u najmanju ruku, problematičnom. Međutim, u međuvremenu se sve više stvara i izlaže umjetnička dokumentacija koja ne tvrdi da oživljava bilo koji prošli umjetnički događaj. Primjeri toga su mnoge složene i raznovrsne umjetničke intervencije u svakodnevnom životu, dugi i zamršeni tokovi rasprava i analiza, nastajanje neuobičajenih životnih okolnosti, umjetnička istraživanja na terenu recepcije umjetnosti u različitim kulturama i miljeima i politički motivisana umjetnička djelovanja. Ove umjetničke aktivnosti se jedino mogu prikazati putem umjetničke dokumentacije, pošto one od samog početka nemaju za cilj da proizvedu umjetničko djelo u kome bi se umjetnost kao takva mogla sama manifestovati. Prema tome, takva umjetnost se ne pojavljuje u formi objekta – nije proizvod niti rezultat „stvaralačkog“ djelovanja. Zapravo, umjetnost sama jeste ovo djelovanje, odnosno praksa umjetnosti kao takve. Shodno tome, umjetnička dokumentacija nije ni oživljavanje prošlog umjetničkog događaja niti nagovještaj novog umjetničkog djela, već zapravo jedini mogući vid odnosa prema umjetničkom djelovanju koje se ne može drugačije predstaviti.

Štaviše, glavno obilježje umjetničke dokumentacije, kao i njena originalnost, upravo je u tome što ne predstavlja umjetnost već je dokumentuje, a previđanje te činjenice bi dovelo do njenog pogrešnog kategorizovanja kao „prostog“ umjetničkog djela. Onima koji sebe



1

posvećuju stvaranju umjetničke dokumentacije prije nego li umjetničkih djela – umjetnost je isto što i život jer je život suštinski čisto djelovanje koje nema krajnji rezultat. Prikazivanje nekog takvog krajnjeg rezultata – recimo u formi umjetničkog djela – ukazivalo bi na shvatanje života kao pukog funkcionalnog procesa čije bi vlastito trajanje bilo negirano i uništeno nastankom krajnjeg proizvoda koji je ekvivalentan smrti. Nije slučajno što se muzeji često porede sa grobljima: prikazujući umjetnost kao završni proizvod života oni time uništavaju život jednom za svagda. Nasuprot tome, umjetnička dokumentacija znači pokušaj da se umjetnički medij u okviru umjetničkih prostora koristi da bi se bavio samim životom, tj. čistom aktivnošću, čistom praksom, umjetničkim životom a da ga direktno ne predstavlja. Umjetnost postaje oblik života dok umjetničko djelo postaje ne-umjetnost, tek obična dokumentacija ovog oblika života. Takođe se može reći da umjetnost postaje biopolitična zato što počinje da koristi umjetnička sredstva da bi stvorila i dokumentovala život kao čistu aktivnost. I zaista, kao umjetnička forma, umjetnička dokumentacija se jedino mogla razviti u uslovima sadašnjeg biopolitičkog doba, u kojem sam život postaje predmetom tehničke i umjetničke intervencije. Tako gledano, suočeni smo sa pitanjem odnosa između umjetnosti i života – sada u potpuno novom kontekstu koji je definisan pretenzijom današnje umjetnosti da postane sam život, a ne samo da ga odslika ili da mu ponudi umjetničke proizvode.

Umjetnost se, tradicionalno, dijelila na čistu, kontemplativnu, „lijepu“ i primijenjenu umjetnost, odnosno dizajn. Prva se bavila ne stvarnošću nego slikama stvarnosti. Primijenjena umjetnost je gradila i stvarala samu realnost. U tom smislu umjetnost je slična nauci koja se takođe može podijeliti na teorijsku i primijenjenu. Razlika između lijepe umjet-

nosti i teorijske nauke je, pak, u tome što je nauka željela da stvori što jasnije slike stvarnosti kako bi o samoj stvarnosti sudila na osnovu ovih slika, dok se umjetnost, idući drugim putem, fokusirala na sopstvenu materijalnost i manjak jasnoće, skrivenost i time autonomiju slika, kao i time rezultirajuću nemogućnost ovih slika da adekvatno reprodukuju stvarnost. Počev od „fantastičkih“, „nerealističkih“, na način nadrealizma pa sve do apstrakcije, umjetničke slike su težile tome da uspostave kao temu jaz između umjetnosti i stvarnosti. Čak i mediji kojima se obično pripisuje vjerno reprodukovanje stvarnosti – kao što su fotografija i film – takođe se u kontekstu umjetnosti koriste na način koji teži da potkopa bilo kakvu vjeru u mogućnost reprodukcije koja je vjerna stvarnosti. Tako se „čista“ umjetnost uspostavlja kao označitelj. Ono na šta se označitelj odnosi – realnost, odnosno označeno – nasuprot tome se uobičajeno shvatalo kao nešto što pripada životu i time je izmješteno iz sfere u kojoj je umjetnost validna. Kao što nije osnovano reći ni da se primijenjena umjetnost bavi samim životom. Iako je naša sredina u mnogome oblikovana primijenjenim umjetnostima, kao što su arhitektura, urbano planiranje, industrijski dizajn, advertajzing i moda, ipak je prepušteno životu da pronađe najbolji put da stvori vezu sa svim ovim nastalim proizvodima. Time sam život, koji je čista aktivnost, čisto trajanje, postaje suštinski nedostupan tradicionalnoj umjetnosti koja ostaje usmjerena ka proizvodima ili rezultatima.

Međutim, u našem biopolitičkom dobu stvari se mijenjaju jer je glavna briga ove vrste politike raspon životnog vijeka. Biopolitika se često brka sa naučnim i tehničkim strategijama genetske manipulacije koje, barem potencijalno, imaju za cilj unaprjeđenje individualnog tijela. Iako se bave živim organizmom, ove strategije su po sebi i dalje u sferi dizajna.



2

Stvarni uspjeh biopolitičkih tehnologija leži više u oblikovanju raspona životnog vijeka – u oblikovanju života kao čiste aktivnosti koja se dešava u vremenu. Zdravstveno osiguranje koje je posljedica regulisanja odnosa između radnog i slobodnog vremena, koje utiče ili čak i uslovljava smrt čovjeka, danas konstatno oblikuje i vještački poboljšava čovjekov život. Mnogi autori, poput Michel Foucault-a i Giorgio Agamben-a pa sve do Antonio Negri-ja i Michael Hardt-a, pisali su na ovaj način o biopolitici kao istinskom području u kojem se danas manifestuju politička volja i tehnološka moć oblikovanja stvarnosti. Time se hoće reći da ako se život više ne vidi kao prirodni događaj, sudbina ili Fortuna, već kao vještački proizvedeno i oblikovano vrijeme, onda je on automatski politizovan jer su tehničke i umjetničke odluke u odnosu na oblikovanje životnog vijeka uvijek i političke odluke. Umjetnost koja nastaje u uslovima nove biopolitike – u uslovima kojima se vještački oblikuje životni vijek – ne može da izbjegne ovu artifičijelnost kao jasnu temu. Sada se, međutim, vrijeme, trajanje, samim tim i život, ne mogu predstaviti direktno već samo putem dokumentovanja. Zato su dominantna sredstva biopolitike birokratska i tehnološka dokumentacija koje obuhvataju planove, propise, izveštaje koji utvrđuju činjenice, statistička istraživanja i projektne planove. Nije slučajno da se umjetnost takođe koristi istim sredstvom dokumentacije kada želi da prikaže sebe kao život.

Jedna od osobina moderne tehnologije je, svakako, da nijesmo više sposobni da samo putem vizuelnih sredstava razlučimo šta je prirodno a šta organsko, šta vještačko a šta tehnološki proizvedeno. Primer za ovo nije samo genetski modificovana hrana već i brojne rasprave – danas naročito žustre – u vezi sa kriterijumima koji bi odredili kada život počinje a kada se završava. Drugim riječima: kako napraviti razliku između početka života koji je tehnologija omogućila, kao što je na primer vještačka oplodnja, i „prirodnog“ produženja tog života ili sa druge strane napraviti razliku između tog prirodnog produžetka i sredstava koja su na isti način

zavisna od tehnologije a koja produžavaju život izvan „prirodne“ smrti. Što je duže trajanje ovih rasprava to su sami učesnici sve manje u stanju da se slože de se tačno može podvući granica između života i smrti. Jedna od glavnih preokupacija većine naučno-fantastičnih filmova jeste ova nemogućnost razlikovanja prirodnog od vještačkog: spoljašnjost koja se čini živom može u sebi kriti mašinu; nasuprot tome, spoljašnjost mašine u sebi može kriti živo biće – na primjer vanzemaljca.¹ Razlika između istinski živog bića i njegove vještačke zamjene je postala predmetom žive mašte, pretpostavke ili sumnje koja niti može biti potvrđena niti odbačena putem opservacije. Ali, ako živa stvar može biti samovoljno reprodukovana, ona onda gubi svoju jedinstvenost, neponovljivost upisivanja u vrijeme, svoj jedinstveni, neponovljivi vijek trajanja, koji je konačno ono što živo stvaranje čini živim. I upravo je to ona tačka u kojoj dokumentacija postaje neophodna, produkujući život živoj stvari kao takvoj – nezavisno od toga da li je ovaj objekat „porijeklom“ živ ili artifičijelan.

Razlika između živog i vještačkog je, dakle, ekskluzivno pitanje razlike u narativu. Ne može biti opservirana već isključivo ispričana, isključivo dokumentovana: objektu može biti data predistorija, geneza, porijeklo, narativnim sredstvima. Tehnička dokumentacija, uzgred, nikad nije konstruisala istoriju, već uvijek sistem instrukcija za produkovanje pojedinačnih objekata pod datim okolnostima. Umjetnička dokumentacija, bila realna ili fiktivna, je, nasuprot tome, prije svega narativna, time evocirajući neponovljivost živućeg vremena. Vještačko može biti učinjeno živućim, prirodnim, sredstvima umjetničke dokumentacije, naracijom koja izlaže istoriju njegovog porijekla, i „nastanka“. Umjetnička dokumentacija je dakle umjetnost pravljenja živih stvari iz vještačkih, žive aktivnosti iz tehničke prakse: to je bio-umjetnost koja je istovremeno i biopolitika.

Ova osnovna funkcija umjetničke dokumentacije je dojmljivo demonstrirana filmom *Blade Runner* Ridley Scott-a. U filmu je vještački

- 1 Kadar iz filma *Blade Runner*
- 2 Kadrovi iz filma *Blade Runner*
- 3 Kadar iz filma *Blade Runner*



3

stvorenim ljudima, nazvanim „replikanti“, data foto-dokumentacija u trenutku stvaranja, koja je trebala svjedočiti o njihovom „prirodnom porijeklu“ – lažne slike porodice, mjesta boravka, i slično. Iako je ova dokumentacija fiktivna, ona daje replikantima život – subjektivnost – koja ih čini nerazpoznatljivim, u odnosu na „prirodna“ ljudska bića, i „iznutra“, kao i spolja. Pošto su ovako upisani u život, u istoriju, sredstvima dokumentacije, mogu da nastave sa životom na potpuno individualan način. Sljedstveno tome, potraga heroja za „realnom“, objektivno utvrdivom distinkcijom između prirodnog i vještačkog ispostavlja se kao uzaludna, zato što, kao što smo vidjeli, ova distinkcija može biti ostvarena samo kroz umjetno dokumentovani narativ.

Činjenica da je život nešto što se može dokumentovati bez neposrednog proživljavanja nije novo otkriće. Neko bi mogao ustvrditi da je to i sama definicija života: život može biti dokumentovan ali ne može biti pokazan. U svojoj knjizi *Homo Sacer*, Giorgio Agamben ističe da „golom životu“ tek predstoji dostizanje bilo kakve političke ili kulturne reprezentacije.² Sam Agamben predlaže da na koncentracione logore gledamo kao na kulturno-reprezentaciju „golog života“, zato što su zatvorenici lišeni bilo kog oblika političkog predstavljanja – jedino što se o njima može reći jeste da su živi. Dakle, mogu biti ubijeni, bez suđenja, ili žrtvovani kroz neki religijski ritual. Agamben vjeruje da je ova vrsta života, izvan svih zakonita, a ipak u zakonu utemeljena, paradigma samog života. Bez obzira na to šta bi se sve o takvoj definiciji života imalo reći, mora se upamtiti da se o životu u koncentracionim logorima obično misli kao o nečemu što je izvan naših moći poimanja. Život u koncentracionom logoru može biti zaveden, može biti dokumentovan, ali ne može biti stavljen na uvid.³ Umjetnička dokumentacija na taj način opisuje područje biopolitike tako što nam putem narativa pokazuje kako živa stvar može biti zamijenjena vještačkom, i suprotno, i kako vještačko može postati živo. Nekoliko primjera će ilustrovati različite strategije dokumentacije.

Moskovska grupa Kollektivnye Deystviya [Kolektivna akciona grupa] je kasnih sedamdesetih i ranih osamdesetih organizovala seriju performansa, koje je većinom osmislio umjetnik Andrey Monastyrsky i koji su se odigrali u blizini Moskve, uz prisustvo pripadnika grupe i svega nekoliko pozvanih gostiju. Ovi su performansi široj publici postali dostupni samo putem fotografije i tekstova.⁴ U tekstovima nijesu opisivana iskustva, misli i osjećanja onih koji su učestvovali u performansima, zbog čega tekstovi za posljedicu imaju snažan narativni karakter. Ovi naglašeno minimalistički performansi su se odigrali na bijelom, snijegom prekrivenom polju – bijeloj površini koja priziva bijelu pozadinu Maljevičevih suprematističkih slika, koje su postale zaštitni znak ruske avangarde. U isto vrijeme, međutim, značenje ove bijele pozadine, koju je Maljevič uveo kao simbol radikalne „bez-objektnosti“ svoje umjetnosti, kao simbol potpunog raskida sa prirodom, u potpunosti je izmijenjena. Svrnjivanje suprematističke „vještačke“ bjeline sa „prirodnom“ bjelinom ruskog snijega, učinilo je da se „bezobjektna“ Maljevičeva umjetnost transponuje nazad u život – posebno korišćenjem tekstova koji su imali drugačije porijeklo (ili su mu, pak to porijeklo nametali) od bijelog suprematizma. Maljevičeve slike su tako izgubile karakter autonomnih umjetničkih djela i postale su reinterpretirane kao dokumentacija o proživljenom iskustvu – u ruskim snjegovima.

1 Vidi Boris Groys, *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Medien* (Munich: Carl Hanser Verlag, 2000), pp. 54ff

2 Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, prev. Daniel Heller-Roazen (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1998) pp. 166ff; originalno izašlo kao *Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita* (Turin: Giulio Einaudi Editore, 1995).

3 Vidi takode Jean Francois Lyotard, *The Differend: Phrases in Dispute*, trans. Georges van den Abeele (Manchester University Press; Minneapolis: Minnesota University Press, 1988); u originalu izašlo kao *Les Differend* (Paris Editions de Minuit, 1983)

4 Vidi Kollektivnye Deystviya: *Pojezdki za gorod, 1977-1998* (Moskva: Ad Marginem, 1998). Videti takođe Hubert Klocker, *“Gesture and Object. Liberation as Aktion: A European Component of Performative Art”* u *Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979* [ex cat.] (Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Vienna: Österreichisches Museum für Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Vienna: Österreichisches Museum für Angewandte Kunst; Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona; and Tokyo: Museum of Contemporary Art, 1998-99), pp. 166-167.



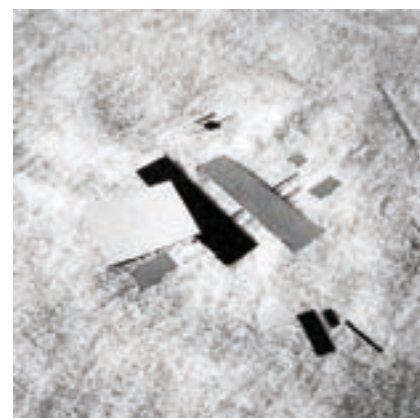
4

Reinterpretacija ruske avangarde je još direktnija u djelu jednog drugog ruskog umjetnika iz ovog perioda, Francisco Infante-a, koji je u jednom od svojih performansa *Posvyashchenie* [Posvećenje] u snijegu razastro jednu od Maljevičevih suprematističkih kompozicija, još jednom dakle zamjenjujući bijelu pozadinu snijegom. Maljevičevoj slici je dodijeljeno fiktivno „živo“ porijeklo, što je rezultiralo uvođenjem djela iz istorije umjetnosti u život – kao što je slučaj sa replikantima iz filma *Blade Runner*. Ova transformacija umjetničkog djela u dokument života otvara prostor u kome bi se mogle otkriti ili izmisliti mnoge druge genealogije, od kojih bi mnoge bile istorijski plauzibilne: na primjer, bijela pozadina suprematističkih slika mogla bi se takođe interpretirati kao bijeli list papira koji služi kao podloga-pozadina svim vrstama birokratskih, tehnoloških ili umjetničkih dokumentovanja. U ovom smislu, moglo bi se takođe reći da sva dokumenta imaju snijeg za svoju pozadinu – i tako se igra narativnih upisivanja može širiti dalje i dalje.

Slična je drama narativnih upisivanja inscenirana u radu Sophie Calle, instalaciji *Les aveugles* [Slijepi] i radu *Slijepa boja*. *Les aveugles*, iz 1986. godine, dokumentuje istraživanje koje je umjetnica izvršila tako što je zamolila ljude koji su rođeni slijepi da opišu svoju koncepciju ljepote. Nekoliko odgovora odnosilo se na figurativna umjetnička djela, o kojima su ovi slijepi ljudi slušali, i o kojima je rečeno kako odražavaju realni, vidljivi svijet na posebno impresivan način. U svojoj instalaciji, umjetnica suočava ove opise djela koje su sačinili slijepi ljudi sa reprodukcijama opisanih slika. Za rad *Slijepa boja*, iz 1991. godine, Calle je zamolila slijepce ljude da opišu šta vide, i njihove je odgovore zapisivala na panele, koje je jukstaponirala sa tekstovima o monohromnim slikama koje su pisali umjetnici Kazimir Maljevič, Yves Klein, Gerhard Richter, Piero Manzoni i Al Reinhardt. U ovoj umjetničkoj dokumentaciji, koja je bila prezentovana kao rezultat sociološkog istraživanja, umjetnica uspijeva da relativno poznatim primjerima tradicionalne, figurativne, mimetičke umjetnosti dodijeli nesvakidašnja tumačenja, baš kao što to čini i sa primjerima modernog slikarstva koji su obično uzimani kao po sebi artifičijelni, apstraktni i autonomni. Za slijepce, mimetičko, figurativno slikarstvo postaje potpuno fiktionalno, vještački konstruisano, moglo bi se reći čak autonomno, za razliku od modernističkih monohroma, koji se ispostavljaju kao istinite predstave viđenja slijepih. Ovdje postaje očiglednim do koje mjere je naše razumijevanje umjetničkog djela zavisno od onoga kako ono služi kao dokument neke životne situacije.

Konačno, treba ovdje pomenuti performans Carsten Höller-a, *The Baudouin/Baudewijn eksperiment: Veliki, ne-fatalistički eksperiment u devijaciji*, koji se odigrao u Atomiumu, u Briselu, 2001. godine. Grupa ljudi je zatvorena u jednu od sfera koje čine Atomium, đe su proveli cijeli dan, odsječeni od spoljašnjeg svijeta. Höller se često bavi pretvaranjem „apstraktnih“ minimalističkih prostora arhitekture radikalnog modernizma u prostore za život – što je još jedan način da se

5 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," u *Illuminations*, trans. Harry Zohn (London: Fontana, 1992), pp. 214–215. [Translator's note: this English edition is a translation of the second version of Benjamin's essay.]



5

umjetnost pretvara u sredstvo dokumentacije. U ovom slučaju, izabrao je za svoj performans prostor koji otjelotvoruje utopijski san i ne sugeriše prirodni domaći ambijent. Rad primarno aludira na komercijalne tv emisije tipa *Velikog Brata*, koji portretišu svoje učesnike prinuđene da zajedno provode duže vrijeme u zatvorenom prostoru. Ali ovdje se uspostavlja jasna razlika između tv emisije i umjetničke dokumentacije. Upravo zbog toga što se zatvoreni ljudi prikazuju u televizijskom vremenu, gledalac počinje da sumnja da se radi o manipulaciji, stalno se pitajući šta bi moglo da se dešava u onom prostoru skrivenom iza ovih slika, u prostoru u kome se odigrava „stvarni” život. Suprotno tome, Höller-ov performans nije prikazan, već dokumentovan – specifično, uz pomoć naracije samih učesnika, koji precizno opisuju ono što nije bilo moguće vidjeti. Ovdje je, dakle, život shvaćen kao nešto ispričano i dokumentovano, ali nemoguće za prikazivanje ili prezentovanje. Ovo posuđuje dokumentaciji vjerodostojnost predstavljanja života koju direktna vizuelna prezentacija ne može posjedovati.

TOPOLOGIJA AURE

Neki od gore navedenih primjera su posebno važni za analizu umjetničke dokumentacije time što pokazuju na koji način čuvena umjetnička djela, koja su dobro poznata istoriji umjetnosti, mogu biti korišćena na nov način – ne kao umjetnost, već kao dokumentacija. U isto vrijeme oni takođe otkrivaju načine na koje se umjetnička dokumentacija proizvodi, ujedno otkrivajući razliku između umjetničkog djela i umjetničke dokumentacije. Međutim, jedno važno pitanje ostaje bez odgovora: ako život ne može biti prikazan, već samo dokumentovan putem narativa, kako se onda takva dokumentacija može prikazati u umjetničkim prostorima, a da se ne iskrivi njena priroda? Umjetnička dokumentacija se obično predstavlja u kontekstu instalacije. Međutim, sama instalacija je umjetnička forma u kojoj, ne samo slike, tekstovi i drugi elementi od kojih je sačinjena, već i sam prostor igra odlučujuću ulogu. Ovaj prostor niti je apstraktan, niti neutralan, već je i sam umjetničko djelo i istovremeno prostor života. Postavljanjem dokumentacije u instalaciju, činom upisivanja (unošenja) u određen

prostor, koji nije neutralan, već je čin koji na nivou prostornosti postiže se ono što narativ postiže na nivou vremena: upis[ivanje] u život. Način na koji ovaj mehanizam funkcioniše se najbolje može predstaviti konceptom aure Waltera Benjamina, a koji je uveo baš sa namjerom da napravi razliku između prostora života umjetničkog djela i njegovog tehničkog supstituta, koji nema ni mjesto ni kontekst.

Benjaminov esej *Umjetničko djelo u doba mehaničke reprodukcije* je postao poznat prije svega zbog korišćenja njegovog koncepta aure. Koncept aure je imao dug život kroz filozofiju, naročito u čuvenoj sintagmi “gubitak aure”, a koja govori o sudbini originala u savremenom dobu. Ovaj naglasak na gubitku aure je u neku ruku legitiman, i jasno usklađen sa cjelovitom namjerom Benjaminovog teksta. Sa druge strane gubitak aure vapi za odgovorom na pitanje kako aura nastaje prije nego što može ili mora biti izgubljena. Ovdje mi naravno ne govorimo uopšteno o auri, kao religioznom ili teozofskom konceptu, već u posebnom smislu koji je koristio Benjamin. Pažljivim čitanjem Benjaminovog teksta postaje jasno da aura nastaje samo zbog sposobnosti reprodukovanja koje poseduje savremena tehnologija – takoreći, ona nastaje u istom trenutku u kome je i nestala. Kao što i nastaje iz istog razloga zbog koga i nestaje.

Svoj esej Benjamin započinje mogućnošću savršene reprodukcije, kada nije više moguće napraviti materijalnu, vidljivu empirijsku razliku između originala i kopije. On u svom tekstu uporno insistira na ovoj savršenosti. Benjamin govori o tehničkoj reprodukciji kao o “najsavršenijoj reprodukciji” koja je u stanju da očuva netaknutim materijalne osobine stvarnog umjetničkog djela.⁵ Sada, sigurno postoji sumnja da li su tehnike reprodukcije, koje su postojale u to doba, ili koje danas postoje, ikad zaista postigle takav nivo savršenosti u kojem postaje nemoguće empirijski napraviti razliku između originala i kopije. Za Benjamina je, međutim, idealna mogućnost takvog savršenog reprodukovanja, ili savršenog kloniranja važnija od tehničkih mogućnosti koje su zaista postojale u njegovom vremenu. Pitanje koje on postavlja je sljedeće: da li nestanak materijalne razlike između originala i kopije znači i nestajanje same ove razlike?



6 Francisco Infante, *Artefakt*

7 Sophie Calle, *Les Aveugles*

6

Benjaminov odgovor na ovo pitanje je negativan. Nestanak, ili u najmanju ruku potencijalni nestanak svake materijalne razlike između originala i kopije – ne eliminiše jednu drugu, nevidljivu, ali ne manje stvarnu razliku: original posjeduje auru koju kopija nema. Time pojam aure postaje neophodnim kriterijumom razlikovanja originala i kopije, samo zato što je tehnologija reprodukcije sve materijalne kriterijume učinila beskorisnim. A ovo znači da koncept aure, i sama aura pripada isključivo savremenosti. Za Benjamina, aura je odnos umjetničkog djela sa mjestom u kome se nalazi – odnos sa njenim spoljnim kontekstom. Duša umjetničkog djela nije u njegovom tijelu, već se zapravo tijelo umjetničkog djela nalazi u njegovoj auri, njegovoj duši.

Ovakvo označavanje odnosa između duše i tijela je uobičajeno pripadalo gnoseologiji, teozofiji i sličnim školama mišljenja, i u ovoj prilici nećemo nastaviti tim tragom. Važan zaključak je da je za Benjamina razlika između originala i kopije isključivo topološke prirode – i kao takva je u potpunosti nezavisna od materijalne prirode djela. Original posjeduje konkretnu lokaciju – i kroz tu konkretnu lokaciju original se upisuje u istoriju kao jedinstven objekt. Nasuprot tome kopija je virtualna, ne posjeduje lokaciju, a istorična je: ona se od početka javlja kao potencijalno mnoštvo. Reprodukovati nešto znači izmjestiti ga iz sopstvene lokacije, deteritorijalizovati ga – reprodukcija izmješta umjetničko djelo u mrežu topološki neodrediva cirkulacije. Benjaminove formulacije su dobro poznate: "Čak i najsavršenijoj reprodukciji umjetničkog djela nedostaje jedan element: ono njegovo ovdje i sada, njegovo jedinstveno postojanje u mestu na kome se nalazi".⁶ Dalje nastavlja: "Ovo 'ovdje' i ovo 'sada' originala konstituišu koncept njegove autentičnosti, i postavljaju temelj za pretpostavku o postojanju tradicije gledanja koja je do današnjih dana ovaj objekt smatrala nečim što posjeduje sopstvenost i identitet". Time kopiji nedostaje autentičnost, ne zato što se razlikuje od originala, već zato što ne posjeduje lokaciju i samim tim nije upisana u istoriju.

Time za Benjamina tehnička reprodukcija kao takva ni u kom slučaju nije razlog za gubitak aure. Njen nestanak nastaje sa novim estetskim ukusom – ukusom savremenog konzumenta koji preferira kopiju ili reprodukciju u odnosu na original. Savremeni konzument umjetnosti više voli da mu umjetničko djelo bude donešeno – uručeno. Takav konzument ne želi da otputuje na drugo mjesto, da se stavi u drugačiji kontekst da bi doživio original kao original. Umjesto toga, on ili ona želi da original dođe kod njega ili nje – kao što zapravo i dolazi, ali samo u vidu kopije. Ako je razlika između originala i kopije topološke prirode, onda saamo topološki određeno kretanje posmatrača definiše ovu razliku. Ako mi sami odemo na put do umjetničkog djela, onda je ono original. Ako prisiljavamo delo da dođe kod nas, onda je ono kopija. Zbog toga, u Benjaminovom djelu distinkcija između originala i kopije sadrži i dimenziju nasilja.⁸ Zapravo Benjamin ne govori samo o gubitku aure već i o njenoj destrukciji. I nasilnost ove destrukcije aure nije umanjena činjenicom da je aura nevidljiva. Upravo suprotno, materijalno oštećenje originala je, po Benjaminovom mišljenju, mnogo manje nasilno, zato što ipak unosi sebe u istoriju originala time što ostavlja određene tragove na njegovom tijelu. Nasuprot tome deteritorijalizacija originala, njegovo izmještanje iz lokacije, sredstvima koja ga čine bližim, predstavlja, naprotiv, nevidljivo razvijanje nasilja, koje ga temeljno razara, jer ne ostavlja za sobom materijalne tragove.

Benjaminova nova interpretacija razlike između originala i kopije tako otvara mogućnost ne samo kopije iz originala, već i originala iz kopije. Zaista, kada razlika između originala i kopije postane čisto topološka, kontekstualna, onda ne samo da postaje moguće ukloniti original sa svoga mjesta i deteritorijalizovati ga, već to postaje slučaj i sa mogućnošću reteritorijalizacije kopije. Benjamin lično naglašava ovu mogućnost kada piše o figuri profanog prosvjetljenja i referiše na one oblike življenja koji mogu dovesti do profanog prosvjetljenja: "Čitalac, mislilac, dokoličar, *flâneur*, tipovi su prosvjetljenja, baš kao što su to uzimalac opijuma, sanjar, ekstatičar".⁹ Ostajemo zatečeni činjenicom da



7

su ove figure profanog prosvjetljenja takođe figure pokreta – pogotovo *flaneur*. *Flaneur* ne zahtijeva od stvari da dođu k njemu: on ide k njima. U tom smislu, *flaneur* ne uništava aure stvari: on ih poštuje. Ili prije, samo se kroz njega one i pojavljuju. Figura profanog prosvjetljenja je inverzna u odnosu na "gubitak aure" koji dolazi od smještanja kopije u topologiju neuređenog cirkulisanja kroz sredstva masovnih medija. Sada je, dakako, jasno da se instalacija takođe može ubrojiti u figure profane iluminacije, zato što gledaoca transformiše u *flaneur*-a.

Umjetnička dokumentacija, koja se po definiciji sastoji od slika i tekstova koji se mogu reprodukovati, postiže preko instalacije auru originala, živog, istorijskog. U instalaciji dokumentacija nalazi svoje mjesto – ovdje i sada istorijskog događaja. Svi dokumenti instalacije postaju originali, baš zato što je distinkcija između originala i kopije sasvim topološka i situacionalna. Ako reprodukcija od originala pravi kopije, instalacija od kopija pravi original. To znači: sudbina moderne i savremene umjetnosti ne može biti redukovana na "gubitak aure". Štaviše, [post]modernitet čini mogućom kompleksnu igru uklanjanja i premještanja, iz mjesta u nova mjesta, deteritorijalizacije i reteritorijalizacije, uklanjanja aure i restauracije aure. Ono što razlikuje moderno doba od ranijih doba jeste jednostavna činjenica da originalnost savremenog djela nije determinisana svojom materijalnom prirodom, već svojom auru, svojim kontekstom, svojim istorijskim mjestom. Shodno tome, Benjamin naglašava da originalnost ne predstavlja vječnu vrijednost. U savremeno doba, originalnost nije naprosto izgubljena, već je postala varijabilna. U suprotnom, vječne vrijednosti originalnosti bi prosto bile zamijenjene vječnim [bez]vrijednostima neoriginalnosti – kao što se zbilo u nekim teorijama umjetnosti i zbilo. Isto tako, kopije ne mogu vječno postojati, kao ni vječni originali. Biti originalan, posjedovati auru, to je isto što i biti živ. Ali život nije nešto što živi stvor ima "u sebi". To je, prije, upis nekog bivstvujućeg u životni kontekst – u životni vijek i u životni prostor.

Ovo takođe otkriva dublji razlog zbog koga danas umjetnička dokumentacija služi kao polje biopolitike – i otkriva dublju dimenziju biopolitike uopšte. U jednu ruku, moderno doba se konstantno služi zamjenama artifičijelnog, ili tehnički produkovanog i simuliranog, za stvarno, ili [što se računa kao ista stvar] onog reproducibilnog za ono jedinstveno. Nije slučajno što je kloniranje postalo amblem biopolitike, zato što je upravo kloniranje – bez obzira na to da li će postati realnost ili ostati fantazija – ono što vidimo kao izmještanje života iz svog mjesta, koje se percipira kao realna prijetnja savremene tehnologije. Kao reakcija na ovu prijetnju ponuđene su nam konzervativne, odbrambene strategije koje pokušavaju spriječiti ovo premještanje života iz svog mjesta zabranama i regulacijama, iako se uzaludnost ovih pokušaja čini očiglednom čak i onima koji se za njih bore. Ono što se ode previđa je to da moderno doba ima, na drugoj strani, strategije da napravi nešto živo i originalno iz nečeg vještačkog i proizvedenog. Prakse umjetničke dokumentacije i instalacije upravo otkrivaju drugu putanju za biopolitiku: umjesto da se brane od moderniteta, one razvijaju strategije otpornosti i upisivanja koje se zasnivaju na situaciji i kontekstu, i čine mogućim transformaciju vještačkog u živo, ponovljivog u neponovljivo.

S engleskog preveo: Branislav Đurišić

Izvor: Boris Groys, Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation published by The MIT Press, ©MIT 2008, pages 52–64. <http://mitpress.mit.edu/9780262072922/>

6 Ibid., p. 214.

7 Walter Benjamin, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit," u *Gesammelte Schriften*, vol. 1, pt. 2 [Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974], p. 437. [Translator's note: this is my translation, from the first version of Benjamin's essay, originally published in an altered French translation in *Zeitschrift für Sozialforschung*, vol. 5, Paris, 1936.] [prim. prev.: pogledati i prevod na srpski jezik u Walter Benjamin, "Umetničko delo u veku svoje tehničke reprodukcije", u *Eseji*, Nolit, Beograd, 1974, str. 114–149]

8 Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction," u *Illuminations*, p. 217.

9 Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*, ed. Peter Demetz, trans. Edmund Jephcott (New York: Schocken Books, 1986), p. 190; first published "Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz," *Die Literarische Welt*, 5(1929): 5–7.

In Yer *FECES* Oplata-Lopata

O jednom radu Milije Pavićevića

Od tanko kovanog zlata, kao što si mi

Uvijek naređivala, majko,

Uobličih čirak

Paul Celan, *Pred jednom svijećom*

ODNOSNO:

I napravi svećnjak od čistoga zlata

Druga knjiga Mojsijeva, 25,31

Bog naređuje Mojsiju

Vladimir Đurišić

Na stalku, pod staklom, nalazi se lopata.

Obična, bijela, plastična, bolnička lopata postavljena je uspravno, sa zlatnom oplatom po svome dnu, tako da je njena pozlaćena unutrašnjost okrenuta prema nama. Stoji na ručki, u poziciji neuobičajenoj za njenu svakodnevnu upotrebu, svojim „sadržajem“ podešena za naš pogled. Izdvojena je iz serije lopata na kojima je umjetnik intervenisao i izložena sama, poput relikvije.

Listići zlata utisnuti su vješto, poravnani, kao na ikoni. *Op-la-ta na lo-pa-ti*, uviđam ovu anagramsku slučajnost, i čini mi se da bi se odatle moglo početi; od Platonove igre riječi, Aletheia [raskrivenost] = Ale Thea [lutanje bogova] do veze sa istorijom remet-djela [buster-pieces] od Dišana do Maljeviča, da ne bismo išli do Van Gogha ili Velaskeza, čije figure zaista zure u nas, nama izložene, baš kao i mi njima, u ogledalu, ali to je odavde sad daleko i nije mu vrijeme.

Čemu je zametak ovo žumance zlata u jajolikoj ljusci, i koji imetak zapadne metafizike valja posuditi da se razjasni sjaj ove pozlaćene *posude*? Tu titra trema *istorije remećenja* koja prati pseudoevolutivnu istoriju remek djela, praveći u njoj duboke, nezacjeljive rezove remet - djelima, istorija koja se dovršava u nultoj tački readymadea. I nanovo počinje iz ove oble nule otvaranja.

Priručna, nosiva, prelaka stvarstvenost ovog predmeta otežana je tegobom novog konteksta: laki metal *otežava stvar*, iako je pravac simbolne „eleva-

cije“ uvijek „naviše“, u nekoj ikono-teologiji, ili nekoj teleo-logici izlaganja oku posmatrača. Plastična lopatka dovršena u sebi, i zlato, žuđeni *rezultat* alhemije, a ne *proces*. Dvije nađenosti, dvije dovršenosti; jedne industrijske, serijske, jeftine i banalne, i jedne prirodne, prerađene, rijetke i savršene.

Lakoća objekta može, kao i oblik, da implicira: to je kora, konveksna ljuštura, parergon. Za šta? Čega, kogačega? Genitivna metafora? Genitivni simbol? Genitalni simbol?

Beatizovana bolnička lopata na stalku; ništa se njome ne kopa, ona se samo podmeće, uslužna, ili čak cinična prema lakoći te služnosti. Lijena, obična lopata, bez kopanja viljuškarskog, radničkog riljanja ili serviranja sladoleda. Nalik je, ručkom, bojom i oblikom između trokutastog A i oblog O, na sladoled sa drškom; želio bih ga olizati, onako kako želim jesti kreč, ili strugati ikonu. Možda se radi o zatvaranju usta, sladoledom, ili zlatom, o ironiji prema ikonofilskom zabašurivanju. Zauzeti lizanjem, ili cjelivanjem, odlažemo izvjesna pitanja. O bolesti i smrti, recimo. No u tome zapušivanju usta ovim zlatastim zabušavanjem i leži *slast* ovog sladoledolikog, ambivalentnog fetiša.

Pogledu je izložena posuda koja se obično *sklanja*; ovdje kao ono čemu se *klanja*. Ta je priručna sklonjenost ovdje ponornost vedre ironije, pokrov dublje, dugoročne pokornosti, operativni narativ nad neoperabilnom nadom. Jedna čutljiva nerješivost je ovdje umetnuta. Jedno *arhe*, jedna *ideja* sagorijevanja, umjesto zapaljive upadljivosti. Arhaično dritto, i

Some Mornings, 2008 – 2010





strejšašenje i strašenje: možda jedna *strašilolika* uspravljenost. Ali, pitanje je, je li to jedna nadmena izloženost, ili jedno nadimanje saučestvovanja? Na pijadestalu stalka ili na krhkoj preostalosti? I šta od nas hoće luč ove služnosti?

Uspravljenost lopatke nalikuje na upozorenje, nekog sa – obraćajnog znaka, jedan sa – *osjećajni* znak upozorenja, u odnosu na lakomost prebrzog s-uosjećavanja.

Ovdje se odmotava jedna alegorijska opaska, i jedna nježna psotka, koja se ne može odslušati a da se ne uvidi *odlaganje* konačne metafore *odlaganja izmeta*, da se ne *zagovna priča* o poljupcu nepomirljivih materijala, skladu antagonističkih konteksta, gdje je mjera: i ram i moranje, *pata-pata* jedne patnje, stoički fetiš stišane sprdnje ili cinični mir umorenih oprečnosti; plastike i zlata, industrije i rukotvorine, banalnog i sakralnog.

Želim da obigram, fenomenološki, oko ovog *božanstvenog* predmeta, beatifikovane plastične lopate u čije je dno Milija utisnuo ikonoliku monohromnu zlatnu površinu, stalno odustajem od ovog teksta, ali mi nešto govori da se može nastaviti, tamo gdje perolaki predmet – simbol izmiče zadihanoj, odebljaloj alegoriji, a umorene suprotnosti računaju na prostodušni od-sjaj o-duška o-plate, u odsjaju jasne saglasnosti oplata i lopate, estetike i zlata, etike i etikacije; tu su i ram i namjera, alta gesta ovog gestallta, oplata nikad naplaćene familijarne, o-platonističke solidarnosti sa napaćenim; tu *nepomenik pomoći* onemoćalom blista u bisti-lopati, kao moć redukcije, ili kao dedukcija nad govnojedstvom svakodnevnih nemoći i slabosti.

Bolesnik je živ sve dok gleda tu sapatničku lopatku, sakralizovani simbol preživljavanja, i saosjećaja. Njemu je ovaj predmet fetiš života, koji mu izmiče, i podsjećanje na pomoć, koja mu nije dovoljna. U dvojstvu, rascjepu, između nade i sumnje, između objektivnosti fekalne sume i sumanutosti klerikalnog podvaljivanja, stoji ovaj objekat, plastičnozlatna strelica; semantika njena zgusnuta je u igri između metafore straha od smrti i nade u život. Tu stanuje i cinizam preživljavanja, koliko i tuga samilosti – odnos subjekta, koji više nije subjekt, i praznog objekta, koji više nije prazan.

Recimo ovako. Izbor zlata za oplatu je alegoričan, pozlata u lopati je ironična, a njena analogija sa urinom cinična, dok je alegorija zlata odraz cinizma i otpor prema njemu, a dobijeni predmet je – simbol.

Ali ne možemo tačno znati je li to humanitaristička estetika, ili *oplata na lopati*, metonimija, naštelovani geštalt, ili samo utišana mimika patnje, reski, freški porez pred freskama *proseravanja*, gdje se zlatousta gustina gubi u zlatnom znoju platonističkih fekalija, a nagomilani smisao se u ambigvitetu vještog gubitništva sabija u jedine bisere osame: zlatno zadovoljstvo u sranju, sranje patnje i poniženja nekontrolisanog sranja. Ali tu je i sranje proseravanja, ili: sva ona iznuđena varljivost ostvarenog, varenje te varljivo-sti, kao povjeravanje prevarenog koji zna da je prevaren.

Semantičko svojstvo zlata pretvara se ovdje u *oruđe forme*. Istovremeno *rade*: jaka prisvojna, prisvajačka priroda zlatne oplata, ona koja sve pod sobom kupuje i poskupljuje, i plastificirajuća priroda plastike, *zlatila se*, koja u prezrelo doba mehaničke reprodukcije svemu zadaje svoj plastificirajući

šmek. Zlato leži u dnu *kljuna*, preživljavanje presijeca jedno prežvakavanje, u dnu duboke pelikanske donje vilice, progružena digestija, prožeta, dakako, digresijama, manje ili više fekalno agresivnim. Ili nekom sasvim preposrednom metaforom koju *dokoni mornari od zabave love*.

Ironički sublimat, ili simbol, oplatni govnohvat prima lažno alegorijsko sunce Boga u svoju površinu, i svaka se dlaka analnog predjela smrzne u samorazumljivoj solidarnosti ovog besprijekornog objekta, ove dramatične post-dišanovske, post-maljevičevske indifferencije; jer, indifferencija i ironija ovdje postaju dramatične, a zaustavljeni trenutak identifikacije pomiluje nježno, i blagoslovi: i jed govnojedaca i sram seratora. Gdje i dalje uporno mogu trajati sinhronizovani: pop art supermarketi i popovi koji udarcima lopatama po lopaticama hoće trodonski da djeluju. I pedagoški, molim lijepo. Pačija je to škola, šapuće lopatka.

Nema istorije u prošlosti, kaže Bob Perelman, pada mi ovo na pamet dok mislim o Milijinom naslajanju na Duchampa, ne kao na nešto istorizujuće, već kao na nešto započeto, nešto što je u prošlosti stvorilo preduslove da se promijeni istorija gledanja, cezuru koja čini mogućim svo kasnije činjenje sa predmetima „Umjetnosti“, šta god da predstavljalo veliko u te umjetnosti pod navodnicima.

Može izgledati da se ovdje readymade re-estetizuje, ali biće prije da se ironijski re-etizira. I šta je uopšte otvorio tihi nestašluk Duchamp-ovog zapišavanja, kakvu sve istoriju taknuto-maknuto lavina pokrenuo i lavi-ranosti za *Muttio*, a kakve tek epigonalne tromosti i ovlaštosti ustoličio, aporija je koju ovdje moramo hitro preskočiti. U vrata koja je Duchamp otvorio urinoarom *Fontainom* mnogi su pokušali da uguraju nogu, a Milija je podmetnuo svoju lopatu, kao glavu ogledala ponuđenu na uvid, pa ono podrazumijevajuće zlato usputnog urina Dišanovog indiferentnog ničijeg *Fontaina* kaplje indiferentno i mirno tamo gdje ekskrementi Milijine lopatke alhemičarski dramatično začaravaju, skoro sto godina kasnije, u mitu jedne drugačije intimnosti, *intimidating intimacy*, a nadziruća, indiferentna, tečna repetitivnost zlatnog urina koji iz Duchamp-ove *fontane* do nas doplovjava u mlazovima, uz stilistiku pametnog, Mutt-avog prećutkivanja, koja više nije stilistika, u Milijinoj lopati plaća svoj drugačiji danak.

U kunstistorijskoj urinarnici, povodom nečega mučnog što nas ovdje zani-ma, Milijina je patka preciznija od *Fontaina*, njen obli trokut oštiji je od tro-kuta Duchamp-ovog *Fontaina*. Oba su okrenuta nagore, u nekoj podrugljivoj naslijeđenoj ikono-te[le]ologiji, ali:

Milijina lopatka je prvo privatna, lična, intimna, a zatim alegorična, simbolna, svačija.

Duchamp-ov Fountain je prvo svačiji, komunalan, pa onda postaje njegov, R. Muttov, ili gledaočev, svejedno, koji god oblik prisvajanja odabrali.

Ali, Duchamp nije Milijino polazište. On je prije svega jedan snažni predu-slov iz prošlosti koji otvara istoriju upotrebe gotovih predmeta. Ali i mjesto presjeka u mreži nultih tačaka. Bezpredmetnost zlatne monohromije u svijetu u kome Duchampova remetilačka cezura jest nulta tačka, a ne kraj. Ali i jedna ceNzura.

Pavičevićeva ironija tiče se i poskupljivanja sapatništva, saučesništva, to jest – uosjećavanja, onoga za šta ne treba da nas *boli patka*. Jedno bezo-brazno, bezodrazno ogledalo. I vapaj onoga: *ja tebi, a ko meni?* Umjetnikovo gordo samo-{za}-pomaganje ovdje je ironizirano intimom pomagača, hu-manitarna mahnitost je sebi uhvatila mjeru, i u ovakvom kontekstu Milijina dramatična pri-ručna ekskrementarna sakralizacija zapišava svoj dio fetiša u štafeti koju je otvorio readymade *žanr*.

Saučestvovanje ovdje takođe lišava djelo onog prečestog ressentiment-a, sjete, koju sujeta subjekta za sebe pribavlja. U kulturi narastajuće instance samopomoći, solidarnost se depatetizuje u beskrvnoj slici blazirane otu-đenosti. Tu je indifferencija pisoara, izvađena iz konteksta, postala prikladni analogon i alibi jednoj hladnoći pri-stupa, umjesto prestupne izazovnosti, umjesto uznemirujućeg kontriranja svoje vedre Mutt-ave indifferencije remet-djela, usljed koje je nastala, i usljed koje je i nastavila šuštati u ironičnoj samodovoljnosti, dok se o njezinoj redukciji nastavilo šušcati, neznaveno ili nemoćno, do dan danas, sa nesmanjenim odiumom praznine rukotvoraca.

Prostrti svoje meko zlato olakšavanja, posrati metal po plastici, to znači da jebačina sa dvije poznate postaje jednačina sa dvije nepoznate, x i y, između ex i why, akt koji u sebi sadrži i tekst i komentar: i komešanje mješavine i koškanje šavova. A gledanje simbola postaje i gledanje stvar-skosti njegove mase, sve dok dragocjeni metal središta ne pomjeri stvari u stranu, pardon, uvis, prema vrhu svog kljuna uperenog u nebo, pardon, u plafon.

Indifferencija ili pseudoblaženstvo, jednog pesimizma, ili: potkazivanje jedne odigrane drame, to je naknadna igra koja se ne može zasnovati bez one pred-odigrane situacije u kojoj je lopatka već upotrijebljeni predmet jedne patnje, i subjekta i humanog pomagača, a ne neki nijemi, objektivni, indi-ferentni očekujući, prazni prostor common predmeta. Na koji se naslanja nesumnjivost *aure* ovog predmeta, jer, zlato je materijal velike vrijednosti, a plastika predmet široke upotrebe.

„Od tanko kovanog zlata ... uobličih čirak“, kaže Celan. Mene, pak, ova Milijina lopatka neodoljivo podsjeća na – svijeću. Na glavu svijeće, njen fitilj i plamen. Postaje mi jasnija [slučajna?] luč ove služnosti, ovoga ličenja svijećolike lopatke, kao sapatničkog čeličenja. Luč je to koju pravi: držanje svijeće – držanju svijeće; jednom nedogorjelom *izdržavanju*. Ta o-platon-istička svijeća gori, ide gore, pravi elevaciju, govori o nekom simbolnom

dogorijevanju, koje se ovdje *ufiltriralo*. To je jedno *dok god...* jedne zagorelosti, ali i jedna dokona godljivost parcijalnog uživljavanja. Plamičak, plamsaj nade, upaljena svijeća: *holy smoke* ili *smokin hell*?

Ova proteza ljudske šake, uvećani priručni dlan, računa na metaforičku širinu zlata. Jedan sud, zapravo jedna posuda. Jedna sudbinska blizina, i jedna banalnost.

Nаша fantazija tu ostaje nasamo sa antinomijama decidne drame; rasvjetljavanje profanog ili profanisanje svetog...Lepeza koju otvara antinomija zla-ta i plastike, lo-patke i oplata, zapravo je široka onoliko koliko se posmatrač izloži prostorima koje otvara njegova vlastita sapatnička istorija, to jest, sa druge strane, onoliko koliko se sam odredi prema jednoj istoriji gledanja: jer, ako se bezpredmetna slika u dvadesetom vijeku izborila da bude odslik nečega što nije, ona je tada otvorila vrata da u budućnosti postane ponovo simbolno fiksirana podloga novim alegorijama, baš takvom svojom sa mimezom raščišćavajućom prošlošću, kao neka nova prošlost nanovo zadobijenih simboličnosti, metafora i alegorija koje će graditi, asocijacijama koje se ne daju stenografisati.

Monohromija nakon Maljeviča, kao ni nakon Newmana, više nije nijema na onaj zapostavljajući način nekog svijeto-učitavajućeg platonizma, već je već sada naknadna nadistoričnost, ili postistoričnost, otvorena za nova uzglobljavanja. Objekat *lako* doseže fiktivnu objektivnost, kroz alegorijsku karikaturalizaciju urina preobraženog u zlato. Ušuškana klerikalna alegorija tu je *popišana* uz prezrivi osmijeh, uz konzervativizam vica, prije nego uz brutalnu psovku, spram neukusa nuđenog zagrobnog kiča, katoličke stoličastosti ili smrdljive pravoslavne gnjecavosti. Ono vablivo, zavodljivo, nesvodivo ovog vica ne sastoji se samo u uživanju u neizrečenom, već i u zagonetnosti aure koja titra i komeša se između ličnog i kolektivnog ovog autorstva. U neuhvatljivoj metiljavosti koja sakriva pravog autora vidimo i sapatničko ćutanje jednog remek djela, remet-djela koje nastaje iz tihe humanosti, koliko i iz ironije nemoći.

Prisjećam se Van Goghovog odrezanog uha, kojeg se Derrida zaletio uporediti sa jednom od njegovih famoznih naslikanih cipela, pa odustao. Ali, i ovdje se radi o jednoj školjci, možda i o jednom osluškivanju, školjci obloženoj zlatom. O nekoj poslušnosti, sigurno, pogotovo kad smo već još i kod [otkinutog?] uha. Izdiže se ova školjka u tome osluškivanju poput nekakve antene. Ali podsjeća i na nešto što se može *obuti*. Nalik na uvećanu baletanku, ili baletsku cipelu. Otuda i neka gracioznost. Radi se možda i o jednoj cipeli, uvećanoj cipelici, o jednoj mogućnosti *izuvanja*, kad čarolija prestane, to jest: o jednom testu sapatnistva na kome se svagda možemo *izuti*. Priručni predmet koji nam pomaže da se obujemo zavemo *kašika*. I ova *natikača-lopata* kao da je napravljena za neko obuvanje, sa svojom ručkom, kao za neko obuvanje u mjestu, prevelike cipele kojoj smo nedorasi, za neko stajanje, ili neko nezgrapno o-stajanje, saučesničku nepokretnost.

Pod prezirom prema beatizovanoj perverziji krije se jedna verzija vične nevinosti; viteška teškoća da se metaforički dlan pod-nese pod teret tuđih govana; sentimentalna vulgarnost; nešto gadljivo i godljivo, nešto golo i puno, nešto perverzno i nešto prazno, *gestalt* lišen pridjeva nesigurnosti, suvišnih gesti zasićenog modernizma ili ritajuće neodlučnog baroka koji vrebava iza svake hinjene "drame", filigranska nekrofilija, je li to nagomilani jed gnjecavih govnojedaca sublimiran u zlatnoj oplati prazne lopate, kao ogledalo, *ogledalce*, *ogledalce moje*, ili je sami poljubac pozlate i plastike već visceralni vic ove cjeline;

cjelivati ili sрати, pitanje nije sad, *to we or not to we*, that is the question, kaže Alan Davies, *vernichtet ich ten*, kaže Celan, svršavajući, pjesmu, opet citat, možda toliko jer se u Milijinom djelu smjestila cijela jedna mala šarada citata, i intuitivna i cerebralna, kao alter-ego-alegorijski prtljag, a tu je bolnička lopatka, kao i Maneov flauista, kao i Miki Maus: proteza, a zapravo potez, koji afirmiše autorstvo, citat kao prostor kreacije i transformacije, u kome se može zabijeljati nepokazana gaza grofa od Orgaza [koga je Milija u *Milčik* seriji već citirao, autoreferencijalno, jednim od milijoličkih El Grekovih lica], igra sa istorijom umjetnosti, tamna erudicija, na ivici vica, ili na odru vedre neizvijenosti, metaforičnosti koja jeste meta-*foričnost*, u tremi metafore da neće izdržati teret tromosti istorije gledanja, da će prsnuti u smijeh vedrog nihilizma od nagomilanih govana pozlaćene metafizike, koja preži iza zamora razuma, kao i iza zamora ruke. Ovdje igra jedna temeljita, neutješna zabitost, koja ne zabušava, koja sebi može priuštiti smjelost skokovitih prestupa svoje samoukosti.

Ta je Milijina citatnost bez elaboracije erudicije, bez rastočenih opštih mjesta istorije umjetnosti. Osim što je pokušaj udumljavanja vlastitog *selfa* u neku artifičijelnu domaju, to je i nostalgичni rad sa zabunom znakova – poetika totalne usamljenosti koja privatizuje istoriju remek djela u svoj kofer, poput Duchampovog koferčića sa maketama radova, romantično pakovanje sebe u jednu nemoguću scenu, scenu jedne nemoguće tradicije, između dirljive privatnosti djetinjstva i snage nedodirljivih toposa moderne, jedna *spakovanost* uni-forme, njegovog crnog dendijevskog odijela, Maneove uni-forme, pingvinovog fraka, i Miki Mausovih rukavica. To je uniformisanje još jedna distanca, nužna kao protivteža silini jedne intimnosti, ali i odbrana, od invazivnog familijarizovanja sa nasilničkim prezrivim i preznanim, koja u malim gradovima ovakvim dirljivim *dandy* gospodstvom stupa na scenu.

U Bunjelovom *Fantomu Slobode* ekipa se povlači na wc šolje, da bi ždrala. Od Lenjina potiče obećanje da će se nakon pobjede nad kapitalizmom pozlatiti javni pisoari. Čak ni znanje šta se desilo sa pisoarima te revolucije ne može smetnuti sa usana cinički osmijeh zbog činjenice da je Milijina lopatka izložena u Meki lokalnog univerzitetskog neoliberalizma, galeriji

UDG univerziteta, a zatim i na izložbi u Konjicu, u nekadašnjem Titovom atomskom bunkeru. Ali fiasco ovoga Lenjinskoga readymade revolucionarstva, koje je pozlaćenim ostavilo prije svega kremaljske kupole, govori nam dovoljno o dominaciji crkvenjaštva u diskursu pozlaćivanja, pa nam taj trag nudi i ovo Milijino duhovito ateističko pozlaćivanje, brzinom vica, i neuhvatljivom, ironijskom *raskrivenošću* zlatnih listića.

Radi se o sublimnom, koje je, takođe, ironijsko. Radi se o škakljivom višku ozbiljnosti u istoriji sublimnosti, ili barem – u istoriji upotrebe riječi *sublimno*, koju nam ovo djelo čini vidljivim; radi se i o tome da je ironizirana sublimnost zlata zapravo drugo lice za njegov preširoki, tašti metaforički plašt. Divinizovani divovi tu su ulovljeni, kao onaj div Miki Mause što mu sijeda na kućicu, *jednim udarcem ubio sam sedam*, ta laž Miki Mause jest i vedra istina readymadea koji se ovdje transformisao u *ready mate-a*, spremnog, pripravnog druga, za nešto što treba dovršiti, *pri-druženo*, dokrajčeno znanje otvorene indiferencije, reetiziranu anestetisku namjeru Dišana, pozlaćenu Maljevičevu monohromiju.

Ovakva *urinarna alhemija* otvara novo zapisavanje teorije smisla, makar i u ciničkom tonalitetu; tamo gdje se dijahronija čini hromom da osvijetli sudare protivrječnosti, nudi nam se ovaj predmet kao novi divinizovani totalni objekat, očišćen od suvišnosti, u nekom pseudoreligijskom miru, ili umirenosti. U tom slučaju, ovo djelo moglo biti čitano kao neoklasično, ili kao ikonoklazam nasuprot retiniziranom *pražnjenju muda*.

Tako, s druge strane, sinhronijsko čitanje ovog rada, u odnosu na istoriju readymade žanra i istoriju remet-djela, može da tumači ovaj Milijin rad kao zlatasto re-konstituisanje aure, neokonzervativni upad zlatnog smisla u otuđene predmete, koje je halapljivi *noblesse oblige* optimizam negativnog samodefinisanja avangarde lišio alegorijskih viškova, do jedne hladne redukcije, i do podozrivog podrazumijevanja.

Simbolna elevacija, sentimentalna alegorijska transgresija, čini da ovaj cinizam, i decidan i decentan, zadržava snagu svoje varljive alegorijske antinomije; od neprozirne decidnosti prezira do prozirnosti jedne indiferencije, zavisno od toga sa koje strane drame postavite tegove referencijalnosti: *da l' slon telefonira, il' telefon slonira*; pozlaćivanje plastike ili plastičnost zlata; ikonoklazam prema jednom malaksalom poimanju modernosti, ili neoklasični prilaz istoriji readymade žanra, koji je u svojoj stogodišnjoj istoriji pretumbao mjesta svojih nultih tačaka; nova sentimentalnost urinoarta ili stara sprdnja sa gnjecavom metafizikom pozlate.

Ponudeno nam je ovdje da se upitamo *kako podnijeti tuđa sranja*, ali i kako pozlaćeno pod-nošenje ove proteze – noše zaštititi od esetetizatorskog, podozrivog sljepila prezrenja, koje svoju zrikavu pažnju skriva skrušenom pognutošću glave, umjesto ganutosti usljed ubitačne istine; radi se ovdje o onoj raskrivenosti, kojoj uvrijeđena vladajuća Uvriježenost, u loše glumlje-



nom miru pretpotopnog straha i pritvornosti, mora uzvratiti kafijski tragikomičnom uvrijeđenošću: *to nije netačno ali je neprijateljsko*.

Kako u *sanity*-ju sanitarnog bjelila, libelisati indiferenciju današnje patke-lopate, koja zlatnom oplatom transcendirala banalnost oble industrijske konanosti plastike, nudeći se u lakoći svoje izrade i kao ironija i kao besprijeckorni ikonoklazam ateizma; izgled lopate, ispravljenog ogledala, čini da se upitamo, da li nas *boli patka* ili ne, za utvrđivanje činjenice: *čije je ovo ogledalce*: onoga ko ga drži u ruci, ili onoga kome je *podmetnuto*. I možemo li se za tu ručku pridržati, da se u narcizmu sudioništva, u gođenju nemogućeg ogledanja, ne okliznemo o vlastita sranja?

Facetna ikonolikost je čisti *in yer face* klerikalnog fecesa: kao zlatom-zamazivanje, zlatom zamaskirano Ništa ishodišta jednog očaja, jednog pozlaćenog dna. Ova erektrirana patka, to je *falus u oko* refrenu frigidnosti, koji ukriva *vire-nje kurca iz očiju*, uz vječito očijukanje sa ničijim, lažnim ambisom stega gestualne gustine kao žestine, u ogledalu okrenutom naviše, sa ručkom, poput ogledalceta, pruža nam pozlaćeni odraz, nemogući odraz vedre poraženosti.

U plastičnoj školjci, obloženoj zlatom, kao ušnom smolom samilosti, u zasićenoj posnosti ovoga pri-ručnog ogledala, smjestila se cijela jedna umirena naknadna nadoknada; tu Milijina op-la-ta-lo-pa-ta *otplaćuje* svoju napaćenost, zaštićena listićima zlata, snagom nemogućeg ogledanja, i slatka, i Mutt-ava, i Mutt-na, jer nijedna površina ogledala nije sasvim glatka.

Dokle god **hodam**

Hodanje u umjetničkoj praksi Gorana Micevskog

Maida Gruden

Hodanje je sposobnost inherentna čoveku, veština koja se uz veliki trud nauči u prvim mesecima života, da bi zatim postala nesvesna, prirodna, automatska radnja. Kroz uspostavljanje ravnoteže i koordinaciju pokreta tela u prostoru, hodanje je jedan od prvih znakova osamostaljivanja jedinke, kanalisanja energije usmerene ka širem istraživanju okruženja i novom umrežavanju u raznolike relacije.

Antropološki gledano čin kretanja kroz prostor potiče od prirodne potrebe ljudi da pronađu hranu i informacije za opstanak. Međutim, zadovoljenje fizičke potrebe, od samog početka istorije čovečanstva, praćeno je simboličkim procesima osvajanja nemapiranih teritorija, sredstvima značenjskog prodiranja u oblast haosa, pokušaja uspostavljanja reda i otkrivanja smisla. Pre neolitske ere, dakle, pre podizanja menhira, kao prvih artificalnih elemenata u prostoru, jedina simbolička formacija koja je implicirala mogućnost modifikacije okruženja bila je akcija hodanja, kretanja kroz prirodu, koja objedinjuje simultane procese percepcije i kreativnosti, čulnosti i misaonosti, čitanja i pisanja teritorije.¹ Prvi antropijski znak koji je imao sposobnost da utisne artificalni red na teritoriju prirodnog haosa bila je staza ili putanja. Nemapiranu teritoriju koja se otkriva i upoznaje može predstavljati svaki prostor, čak i danas, u vreme globalnog premrežavanja, ako se on prelazi po prvi put ili doživljava u drugačijem mentalnom stanju ili na različiti način osvešćenom telu i pokretu. Kao što je navela Rebeka Solnit u knjizi *Lutalaštvo, Istorija hodanja: U idealnom smislu, hodanje je stanje u kojem su um, telo i svet u odgovarajućem redu, kao tri lika koja napokon međusobno razgovaraju, ili tri tona koja najzad tvore sazvučje*.²

Fotografski radovi Gorana Micevskog, umetnika iz Beograda, posvećenog šetača i pasioniranog putnika, obuhvataju raznovrsne aspekte hodalačke prakse. Od 2002. godine u različitim fotografskim serijama, projektima i fotografijama Gorana Micevskog mogu se pronaći promišljanja aktivnosti hodanja: od bazičnog iskustva kojim se dolazi do ideje, kristalisanja percepcije i učešća tela, konstrukcije značenja kroz tematizovanje putovanja, istraživanja grada, analize poznatih dela walking arta iz istorije umetnosti i mogućnosti inkorporiranja umetnosti u iskustvo svakodnevnog života sve do direktnog bavljenja motivom

puteva. Istovremeno, umetnik nikada ne napušta refleksiju prirode medija fotografije i njenih potencijala simboličke komunikacije.

Hodanje kao estetski čin uključuje određenu osvešćenost ove podrazumevajuće radnje koja služi raznolikim sekundarnim svrhama: da bi se obavila neka druga radnja ili stiglo do određenog cilja. U slučaju rada Gorana Micevskog, proces hodanja radi samog hodanja, hodanja kao estetskog i etičkog čina, značio je otvaranje ka slučaju i njegovom primanju u iskustvo: kroz stanje povećane ali dobro izbalansirane koncentracije, ni suviše krute ni preterano labave, koja se, kao u jogi ili meditaciji, može postići dubokim disanjem, ritmom koraka, telom usklađenim u prostoru. Za Gorana Micevskog hodanje obuhvata dug period nefotografisanja, periode kretanja bez fotoaparata, trenutke otvorenosti ka scenama ili događajima koji imaju potencijal da postanu fotografije kroz procese kontemplacije, procesuiranja utisaka i razmišljanja, a zatim vraćanja na lokaciju ili pronalaženje boljeg mesta za snimanje fotografskog rada. U pitanju je postupni, posvećeni proces osmišljavanja slike, koji traje i po nekoliko godina, u kome su slučaj i insceniranost podjednako važni, proces kojim se grade kompleksne konceptualne, simboličke poruke fotografije. Svaki rad Gorana Micevskog ukazuje na različite aspekte fotografskog medija, ne samo u smislu čiste vizuelnosti već i njegove moći oblikovanja mentalnih slika, konstrukcije narativa, veze sa drugim umetničkim medijima i relacijama sa svakodnevnim životom.

U ranijim radovima Gorana Micevskog, kao što je serija fotografija *Travel Guides*, započeta 2002. godine, upravo se dovodi u fokus nestalnost označiteljskog polja fotografskog medija, plutajuća ambivalentnost i mnogostrukost značenja koje se iz njega mogu iščitati. *Travel guides* obuhvata seriju fotografija urbanih i prirodnih pejzaža koje je autor snimio na putovanjima po različitim delovima sveta. S obzirom na kontekst vodiča koji ovi radovi konotiraju, uključuje se prisustvo teksta, kao komentara, upisanog direktno na svaku fotografiju, koji treba da familijarizuje posmatrača sa dalekim predelima. Institucija putokaza time se ne dovodi u vezu samo sa konkretnim, snimljenim putničkim prizorima, već ukazuje i na ono što je upisano u suštinu fotografskog medija, *na manjak koji traži izvesni nadomestak, na putokaz za upotrebu slika*.³ Tekstualni komentari,

1 Beogradski radnici odaju počast Richard-u Long-u



1

medjutim, predstavljaju rečenice istrgnute iz razgovora, citate iz knjiga, fragmente sećanja, i uključuju posmatrača u neku od intersubjektivnih mreža, u srce produkcije smisla, a time i u registar raznih institucija i pratećih ideologija. U ovim radovima prisutno je i problematizovanje načina posredovanja iskustva putovanja, uputstava za konzumaciju destinacija pri čemu su u *Travel guides* Gorana Micevskog uključeni nestandardni i često periferni prizori koji se ne mogu naći u turističkim putničkim vodičima.

U kasnijim radovima Micevski se odlučuje za fotografiju bez tekstualne intervencije i posvećuje fotografskoj produkciji van kategorije serije ili niza, oslobađajući se unapred postavljene teme koja bi određenu grupu slika problematski usidrila. To autoru omogućava da se posveti promišljanju svake fotografije kao autonomnog dela u odnosu na druge radove ali je pri tome ostavljena mogućnost da se oni povezuju i učestvuju na različite načine. Kao da je jedna trasa zamenjena širokom teritorijom ispresecanom stazama koje se ukrštaju. U nekim od tih fotografija Goran Micevski odaje omaž umetnicima koji su svoj umetnički rad bazirali upravo na praksi hodanja. *Milestones* [2008] donosi prizor koji je zapravo režiran: nagomilani su blokovi mermera koje autor preinačava u znakove za stacionarno merenje kilometraže na putevima. Izmeštanjem znakova iz njihovih realnih pozicija i beleženjem gotovo spomeničkog prizora, umet-

nik upućuje na evidentan doživljaj kompresije teritorija i prostora koji su u sprezi sa ubrzanjem svih procesa i uplivom novih tehnologija koje transformišu naš doživljaj razdaljine, distance/distanciranosti i relacija. Uprkos doživljaju kompresije teritorija isti fotografisani mermerni znakovi vode nas do opozitnog ali važnog, komplementarnog nivoa razumevanja rada, posredujući iskustvo umetničke prakse čiju suštinu čini hodanje na dugim relacijama kroz prirodu, sa konsekvencama koje takav poduvat nosi, sa buđenjem svesti o svim drugim mestima na kojima se može stvarati umetnost ili ostaviti kreativni trag. Ovaj čin deluje oslobađajuće kako za umetnika tako i za posmatrača bez posredovanja ekskluzivnih prostora umetničkog sistema. Kreativna intervencija u prirodi na kararskom mermeru koji je skulptorski materijal upravo operiše u polju proširenih granica skulpture, spajajući u radu *Milestones* karakteristike traga i spomenika, vidljive i dokumentovane medijem fotografije. Fotografija *Beogradski radnici odaju počast Richardu Longu* [2007] zabeležena je uz jednu gradsku ulicu i prikazuje česti prizor: posledice radničkih za-

1 Francesco Careri, *Walkscapes, Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, 2002.

2 Rebeka Solnit, *Lutalaštvo, Istorija hodanja, Geopoetika*, Beograd, 2010.

3 Jovan Čekić, *Presecanje haosa, Geopoetika*, Beograd, 1998.



2

3



hvata prilikom popravke trotoara. Ova scena neodoljivo podseća na land art radove Ričarda Longa što Gorana Micevskog odvodi u zavodljivu sferu razmišljanja o mogućnosti utopijske realnosti gde je u šetnji moguće naići na situacije u kojima je svakodnevna aktivnost običnog čoveka prožeta postupcima kojima je umetnost inkorporirana u život; gde ljudi na svakom koraku prenose uticaj koji na njih ostavljaju umetnička dela i kroz takvu percepciju doživljavaju i žive svoje živote sa velikom inspiracijom, lepotom i punoćom. Ova fotografija priča goruću priču o rascepu između umetnosti i života, ukazuje na otuđenost ustanovljenog institucionalnog sistema umetnosti, koji je relativno novog datuma, i okreće se analizi mogućnosti prevazilaženja jaza koji je u prethodna dva veka progutao i otupio mnoge kreativne pokušaje. Otuda osećanje potencijalnosti ali utopijske, možda zauvek izgubljene globalne mogućnosti, međutim sa otvorenim nadom da na ličnom nivou svako to može uraditi već sada promenom percepcije, načina na koji posmatra svet i tumači svoje postupke i korake, svoje imaginativne puteve kroz realnost.

Hodanje predstavlja jedan od načina da se upozna grad, otkriju nepoznati detalji i moguće trase, da se kreira mapa na osnovu sopstvenih utisaka i uvida. Dok je priroda okruženje u kome se promene pojavljuju relativno kontinuirano, urbano okruženje puno je prekida, iznenadnih promena i iznenađenja. Veliki broj radova Gorana Micev-



4

skog može se povezati u grupu fotografija koje su nastale u Beogradu i direktna su posledica šetnji kroz grad u kome autor živi. Umetnik se pre svega kreće po periferiji grada, zoni koja, zapravo, predstavlja modulirani prelaz od ruralnog ka urbanom predelu, iznjanisaroj razlikama u gustini naseljenosti i prisustvu međuprostora. Periferija je područje ubrzane transformacije, ispunjeno plutajućim ostrvima *work in progress* situacija, probijanja teritorija, gde se ogoljeno može videti urbani život u nastajanju, struktuiranju i komešanju. *Julino brdo* (2009), *Bežanijska kosa* (2009-2011), *Geološka formacija* (2009), prikazuju međutim i uzajamno delovanje organskog i kulturnog, prodiranje prirode, njenih postojanih ostataka i u iskustvo hodanja uračunavaju uzbudljive trenutke nalik na situacionističko psihogeografsko otiskivanje, mapiranje grada kao arhipelaga mnoštva ostrva. *Kuća bez krova* (2010-2011) sažima oba uvida vrlo precizno, pročišćeno, gotovo minimalistički, gde je svaki od prozora građevinske konstrukcije kao jedan fotografski okvir koji zatvara pogled. U razgovoru sa Goranom Micevskim može vam se desiti da dobijete vrlo poetična objašnjenja ili citate uz posmatranje rada. Tako bi vam na primer kod *Kuće bez krova*, i uvek uz osmeh,⁴ umetnik rekao: *Sada kada je moja kuća izgorela mnogo jasnije vidim mesec*.⁵ Fotografije Beograda predstavljaju autorovo subjektivno preispitivanje egzistencijalne pripadnosti gradu u kome živi, analizu uzbudljivosti duha određenog mesta i poriva za stvaranjem koji je u sprezi sa mestom u kome nalazi bazu.



5

Još jedna grupacija fotografija iskristalisala se oko zajedničkog motiva puta. Put uključuje mnogo više od povezivanja destinacija ili mesta događaja, put implicira kretanje, sadrži namere, nadanja, ukrštanja, skretanja, procese iznedrene akcijom hodanja, kao što se i fotografija ne svodi samo na zabelešku konkretne situacije ili prizora. Fotografija uračunava i ono što nije prisutno na fotografiji, ono što osluškujemo, slutimo, ona dokumentuje tragove događaja. Tragovi, kao takvi, predstavljaju indeksne znakove dvostrukog karaktera, koji čuvaju svedočanstvo o prošlom prisustvu zbivanja, istovremeno uključujući u sebe prazninu odsustva i podložnost stalnom menjanju i nestanku. Na nekim od radova Gorana Micevskog kao što su *Roadblock* (2008), *Mrlja* (2010), *Oseka* (2010), *Snowhighways* (2011), *Ostaci snega* (2011), put je elaboriran i uzet kao fon, pozadina, tretiran kao već ustanovljena formacija na kojoj se smenjuju privremeni fenomeni i svojim prisustvom fizički i značenjski ostavljaju trag. Oni od, naizgled, jednostavnog znaka, jasnog puta, postaju znak napunjen rano-likošću označenog. Put, trag i fotografija se u ovom procesu neminovno dovode u vezu bilo kroz neiscenirane ili režirane fotografije, ne prikazujući početak i kraj, jer ih i nema, ukazujući na večno kretanje.

4 ©

5 Haiku stih iz filma *Hirošima ljubavi moja*, 1950, režija Alain Resnais, scenarior Marguerite Duras



1

Hvala Raši Todosijeviću

Danijela Purešević

Već više od četiri decenije Raša Todosijević se na sebi svojstven - ludičan, ciničan, ironičan - način, poigrava stereotipima, floskulama, simbolima, opštim mestima, građanskim normama, mitovima i zabludama savremenog sveta, postojećim hijerarhijama u vrednosnim, ali i umetničkim sistemima. On preispituje, parafrizira, pervertira sveprisutne parole i aksiome, a rasprostranjene simbole permutuje, varira, karikira, izmešta, rekontekstualizuje, relativizuje, dovodeći ih do apsurdna i obesmišljenosti. A time svaku ideologiju izvrgava ruglu i podsmehu. On obrazlaže kako njegov «performans ne počiva na želji za demistifikovanjem, već on želi da iritira ono negativno u čoveku da bi mu ukazao na to»

Dragoljub Raša Todosijević rođen je 1945. godine u Beogradu, gde je 1969. godine diplomirao na Akademiji likovnih umetnosti. Krajem 60-ih godina proteklog veka počinje da stvara u duhu konceptuale od-

nosno nove umetničke prakse. Njegov opus čine: akcije, performansi, hepeninzi, video, fotografije, objekti, instalacije, slike, crteži, akvareli, skulpture, plakati, oglasi, tekstovi, priče... Smatra se jednom od najznačajnijih figura srpske i jugoslovenske umetničke scene, ali i jednim od najrenomiranijih srpskih umetnika na svetskoj sceni.

U skorijem periodu Todosijevićeva visoka reputacija potvrđena je otkupima za pariski Bobur, Muzej moderne umetnosti u Stokholmu, japanski Muzej savremene umetnosti, i druge značajne kolekcije, dok mu je u Srbiji, između ostalih, dodeljena prestižna Politikina nagrada [2009], Nagrada za životno delo na 50. oktobarskom salonu [2009], Nagrada Sava Šumanović [2008], Nagrada Grada Beograda [2003]. Na najprestižnijoj svetskoj likovnoj manifestaciji, 54. bijenalu vizuelnih umetnosti u Veneciji, Todosijević je predstavnik Srbije.



2



3

1 [Razglednice iz serije DA, SKC, Beograd, 1972-73](#)

2 [Hvala Raši Todosijeviću, akril na kartonu, Beograd, 2000](#)

3 [My third Fluxus piano, Muzej savremene umetnosti, Beograd, 2002](#)

Danijela Purešević: Monografsku studiju o Vašem radu „Umetnost kao društvena praksa“, gde je u podnaslovu izdvojeno i apostrofirano „Rođen sam 2.9.1945. u Beogradu“, istoričar umetnosti Dejan Sretenović započinje: „U jednom predavanju, Raša Todosijević je istakao da je tek kao zreo i formiran umetnik shvatio u kojoj je meri tokom školovanja bio izložen represivnim mehanizmima edukacije koji su već tada proizveli njegovu prirodnu reakciju prema svakom obliku dogmatizma i stvaralačkog konformizma....“. Već krajem 60-ih godina 20. veka, Vi zajedno sa grupom mladih umetnika sličnog senzibiliteta (Marina Abramović, Era Milivojević, Neša Paripović, Zoran Popović, Gergelj Urkom...) ulazite u polje „nove umetničke prakse“. Početkom 70-ih, okupljeni oko galerije beogradskog Studentskog kulturnog centra

[SKC], ostvarujete radikalne pomake u umetnosti u našoj sredini. O kakvom je angažmanu zapravo reč?

Raša Todosijević: Za mene je, naravno negde pri kraju mog takozvanog umetničkog školovanja, Akademija likovnih umetnosti u Beogradu iskrsla kao ustanova u kojoj sam in vivo spoznao da je sve ono što se u njoj učilo, podgrevalo, propovedalo, ispovedalo i rasađivalo kao dobro i uzvišeno zapravo loše i besmisleno. Jedini mogući izlaz iz tog zaparloženog palanačkog pseudo-kulturnog lonca – punog varki, samozvanih uglednika, naduvanih provincijskih veličina i njihovih prozirno-zlonamernih nazovi saveta iliti preporuka za budućnost – jeste da se ogledalo takve «stvarnosti» snagom volje okrene tumbе, uistinu da se okrene na pravu stranu, i da se pritom u njemu pažljivo probere ono što je istinito. Za mladog čoveka bez društvenog, političkog i



4

ekonomskog zaleđa, za mladog čoveka koji doslovno živi na socijalnoj periferiji Beograda, stav solus contra mundum jeste odluka koju on ponesen mladošću donosi bez straha i, mislim, mnogo lakše nego stariji ljudi čiji je oportunizam u onovremenim okolnostima ipak imao stvarnih razloga i ja ih ni po koju cenu ne bih stigmatizovao zarad njihovih objektivnih zebnji.

Imena koja pominješ, bar većinu njih ja sam upoznao još 1963. godine u Šumatovačkoj 122a. Dakle, Zorana Popovića, Urkoma Gergelja i Nešu Paripovića upoznao sam još pre Akademije. Eru Milivojevi-

ća i Marinu Abramović sam sreo na Akademiji. Naše dugogodišnje druženje i naši intenzivni razgovori o umetnosti polako su formirali uverenje da ono što smo u Jugoslaviji zatekli kao aktuelnu umetnost ne vodi nikuda i da valja krenuti novim putem. Preko Marine smo upoznali Dunju Blažević i Biljanu Tomić. Dunja je bila urednik galerije u novoosnovanom Studentskom kulturnom centru – u bivšem Oficirskom domu u kome su se do 1968. skupljali ljudi iz čestitih udbaških porodica i ostalih doušničkih kompanija. U toj neformalnoj atmosferi i sa kulturne tačke gledišta u ustanovi na dalekoj margini umetničkih zbivanja u Beogradu, mi smo mogli mnogo spontanije i bez one dobro poznate administrativne procedure da organizujemo izložbe i različita predavanja o našoj novoj umetnosti. Prva izložba koja će ujedno biti prekretnica zvala se „Drangularijum“. Na njoj su kao kustosi saradjivale Dunja Blažević, Biljana Tomić i Bojana Pejić dok je Jerko Denegri

4 [Sex, Umetnost i Istorija, performans, Beograd, 1977](#)

5 [Majka na prodaju, 50. Oktobarski salon, Beograd, 2008](#)



5

bio tu negde sa strane. Naravno da je već ta i takva ne baš previše ambiciozna izložba izazvala negodovanje kulturne javnosti u Beogradu i naravno da je repertoar primedbi bio onakav kakav se po starom i proverenom nadistorijskom fatumu palanke mogao i očekivati: import sa Zapada, kradljivci ideja, glupiranje neozbiljne mlađarije, preživakane ideje koje su svuda i poodavno izašle iz mode, izražavanje koje nije izraz ovog duhovnog i nacionalnog podneblja, ni Socijalizam ni Vizantija već beskrvno beogradsko intelektualiziranje.

I još nešto moram priznati, nismo imali političkih problema kao što je imao „crni talas“, a razlog je vrlo jednostavan – oni su smatrali da je to budalaština šta mi radimo, da nije opasno po život i društvo, i da ćemo mi za godinu-dve, kad se izduvamo, da se vratimo na sigurne grane tradicije, akademije.... I tu su jako pogrešili. Tu se rađala nova kultura.

D.P: Ključno delo koje ste ostvarili sredinom 70-ih godina jeste video rad, odnosno serija performansa „Was ist Kunst?“ („Šta je umetnost?). To pitanje se pre svega tiče uloge umetnika. Vaša je tvrdnja: „Način na koji umetnik postavlja pitanje o umetnosti je umetničko delo“. Kako i sa kojom idejom je nastala ta serija radova?

R.T: Prvi uistinu video performans, video kao umetničko delo a ne dokument o performansu napravio sam u Istri, u seocetu zvanom Brdo. To je selo nekada bilo nastanjeno italijanskim življem koje je postepeno napuštalo Jugoslaviju, da bi te 1976. godine u njemu ostali veoma stari ljudi kojima odlazak u Italiju nije značio bog zna šta, ponajmanje ne nov i lepši život. Pored njih je ostao jedan broj manje ili više mentalno hendikepiranih osoba. Dolazak umetnika iz



Beograda i Zagreba je organizovala austrijska galeristkinja Ursula Krincinger u nameri da u miru tog gotovo napuštenog seoceta svako od nas napravi po neki video rad. U mestu gde umetnosti u onom opšte prihvatljivom smislu više nema, ja sam sebe pitao šta umetnik jeste i šta bi on mogao da radi tamo gde umetnost kao razvijeni sistem društvenog komuniciranja gotovo da ne postoji ili nema nikakvog značaja. Zato sam zamolio jednu umetnicu iz Južne Amerike, Patrišu Henings, čije je mirno i gotovo orijentalno lice bilo slika i prilika mladog Bude, da sedne ispred video kamere koja bi snimala samo njeno ničim uznemireno lice, dok bi ja sa strane, nalik okrutnom policijskom isledniku, na lošem nemačkom jeziku, vikao *Was ist Kunst, Was ist Kunst...* Kontrast izmedju vulgarne buke mog stalno ponavljano, ali različito intoniranog pitanja „Was ist Kunst?“ i tog lica na granici da se shvati da pripada biću sasvim oslobođenom ovozemaljskih patnji svakako da je na poseban način iznova otkrivalo vrata raspravi o prirodi same umetnosti i uloge umetnika. Uticaj tog rada na umetnike iz Slovenije je bio očigledan i, naravno, izvan mog vidokruga.

D.P: Veoma značajna, često citirana i prevođena, jeste Vaša „Edinburška izjava“, sa ponaslovom „Ko profitira od umetnosti, a ko pošteno zarađuje“, i naznakom „I ovaj tekst je autor napisao da bi nekako profitirao od dobrog i zlog u umetnosti“, napisana je 1975. godine. Ova „izjava“ zapravo jeste veoma minuciozno i angažovano promišljanje globalnog sistema umetnosti. Kome se Vi obraćate ovom „izjavom“?

R.T: „Edinburška izjava“ je sticajem različitih okolnosti postala jedan od najprevođenijih tekstova umetnika iz Srbije, tako da čak i danas, dakle posle toliko godina od njenog nastanka, još uvek dobijam ponude za njeno objavljivanje. Kada sam počeo da pišem „Edinburšku izjavu“ ja sam prvenstveno imao na umu onu do karikature kristalizovanu tvrdnju o postojanju jasnog razgraničenja između pretpostavljene baze i pretpostavljene društvene nadgradnje u kojoj socijalizam prvenstvo daje bazi zaboravljajući pritom na onu jednostavnu rečenicu iz Talmuda koja doslovno kaže: „Ako nema brašna nema Nauke, ako nema Nauke nema brašna“. Da bi kako-tako na jednostavan način ilustrovao nemogućnost stvarnog razgraničenja unutar socijalnog tkiva – sem ako nije reč o šašavim fantazijama prigradskih budala – ja sam

6 *Was ist Kunst, Marina Abramović, performans, Galerija SKC, Beograd, 1973*

7 *Edinburška izjava - Ko profitira od umetnosti, a ko pošteno zarađuje, 1975*

8 *Decision as Art, performans, SKC, Beograd, 1973*



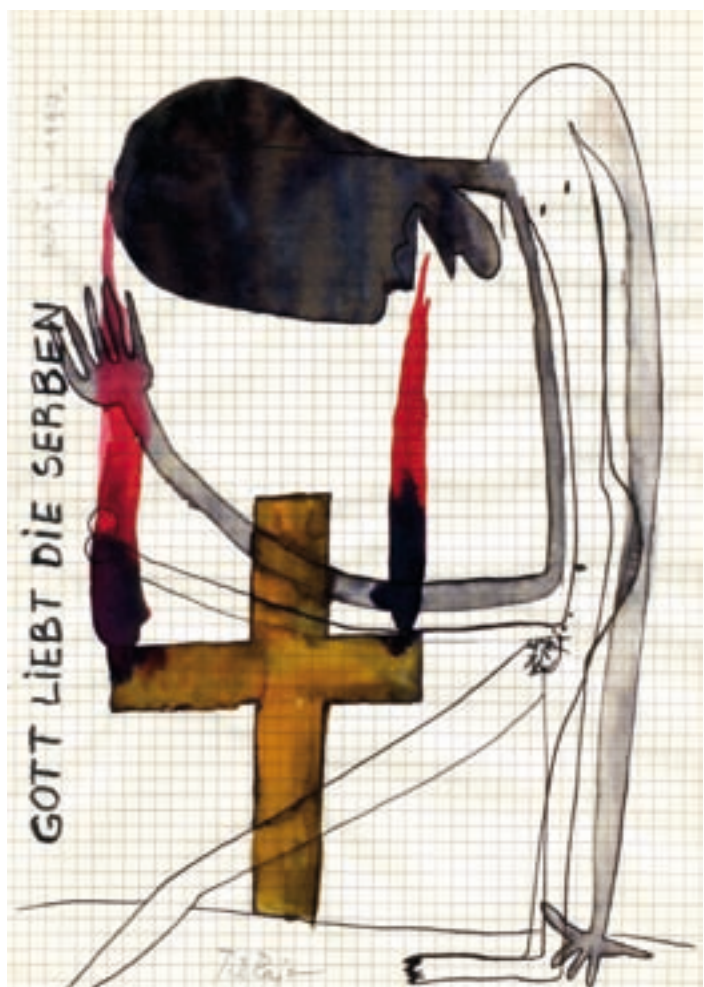


9

9 Gola i priglupa jarosnica, 1996

10 Gott liebt die Serben, 1997

11 Gott liebt die Serben, Grac, 1994



10

u onovremenim okolnostima nabrajao sve one delatnosti koje su na posredan ili neposredan način bile, a mislim da su i ostale, neodvojivi delovi celovitog sistema zvanog - sistem umetnosti, i da je ludo vero-vati u tu zarad puke demagogije skovanu prepotopsku maksimu o bazi i kadašto parazitskoj nadgradnji zvanoj Kultura. Nekulturna balkanska baraberija, od Murtenice pa sve tamo do Dedinja, uvek spremna da sa postamenta svoje seljoberske oholosti posmatra umetnost, kao i umetnici ulizice spremni da za novac i položaje od sebe prave medij-ske ili češće nacionalne cirkuzante, rado su se dočepali te baze i te nadgradnje, te radničke klase i te intelektualne nadgradnje koja džabe jede 'lebac stvoren u znoju naše vredne i ropski pokorne baze čija je predvodnica niko drugi do komunistička partija koja će novac umeti da razdeli po božjoj pravdi i ličnoj zemaljskoj samovolji koterijena vlasti. Eto, to je zapravo bio temelj za gradnju „Edinburške izjave“.

D.P.: Karakterističan ciklus u Vašem opusu, mahom nastao 90-ih godina proteklog veka, je „Gott liebt die Serben“. O kakvom ciklu-su je reč? Koji je njegov sadržaj? Koja ja tu Vaša pozicija govora?



11

R.T: Ciklus umetničkih radova pod zajedničkim nazivom „Gott liebt die Serben“ [Bog voli Srbe] čini veliki broj dela krajnje različito formatizovanih i rađenih različitim materijalima; nekad su to bile obične etikete za vino, nekad je reč o sklopu stolova u obliku kukastih krstova sa ostacima besplatno deljene hrane, zatim o bolničkim nahtkasnama takođe sklapanim na zidovima u obliku kukastih krstova ili pak o složenim instalacijama gde sam koristio trećerazredne provincijske orkestre, stare kofere, ormare, ventilatore, stolice, burad, školske table, zastave, zvukove, tekstove, crteže, autobiografske priče i sl. Naravno da mi zamisao o takvim radovima i celom tom raznorodnom rekvizitarijumu starih predmeta – mahom na granici funkcionalne aktuelnosti – nije pala, tek tako, s neba, već se ona na zaobilazan način može povezati sa performansima pod nazivom „Was ist Kunst?“ i sloganima „Hvala Raši Todosijeviću. Zahvalni građani Beograda, zahvalni građani Ljubljane, Beča, Berlina, Stokholma“ ili „Hvala Raši Todosijeviću. Zahvalna Srbija“. Podsticaj je krenuo, pukim slučajem, od pruskog grba i nemačkih vojnih opasača iz 2. svetskog rata na kojima je pisalo „Gott Mit Uns“ [Bog s nama].

Nezavisno od tih svima dobro znanih podataka, činjenica je da gotovo nema tog evropskog naroda – a da sada ne idem van Evrope – koji u Bogu i njegovoj onipotentnoj volji nije tražio potvrđivanje legitimiteta za svoja delovanja, nezavisno od njihovih moralnih [ne] održivosti. Uprkos poznatoj činjenici da su nacisti, između ostalih, legitimitet za svoja nedela nalazili u tvrdnji da je Bog s njima, i drugi narodi su rado nastavili da koriste istu strategiju.

Šale radi, lepo je tvrditi da je Bog s nama, da je On na našoj strani, ali to nikad ne podrazumeva moguću, javnu i nedvosmisleni objavu njegove saglasnosti a još manje njegovog poricanja te samovoljno razvikane tvrdnje.

D.P: U Vašem celokupnom radu vrlo je značajan i provokativan način na koji se bavite sveprisutnim i opšteprihvaćenim mitovima i simbolima. Na koji način Vi reinterpretirate, odnosno, preispitujete njihove sadržaje i način na koji su oni prisutni i shvaćeni u našoj svakodnevici?



12 Bez naziva, kolaž, 1975

13 Razglednice iz serije DA, SKC, Beograd, 1972-73

R.T: Moji radovi sa simbolom kao što je kukasti krst jesu veoma klizav teren koji nepažljivog posmatrača može navesti na pregršt naskroz pogrešnih zaključaka. Svima je poznato da je simbol koji nazivamo kukasti krst bio prisutan kod gotovo svih naroda starog veka čiji su univerzumi bili utemeljeni – nakon totemizma i animizma – na relativno antropomorfnom politeizmu. Sa pojavom hrišćanstva i sa zamiranjem religioznih koncepcija starog veka, tako su i njihovi bogovi, rituali i simboli postepeno gubili na snazi i duhovnoj sadržini. Sa nestankom jednog sveta simboli tog sveta ostali su, nalik pukim dekoracijama, ispražnjeni od sudbonosnih značenja koji im je taj isti svet donedavno, sebe radi, pridavao.

Podsticaj za instalacije u kojima dominira kukasti krst ja sam našao u jednoj slici francuskog realiste Gustava Kurbea koja nosi naziv "Stvarna alegorija sažetih sedam godina umetnikovog života" ili, kraće "Slikarski studio". To je delo koje je prekinulo tradiciju prenošenja globalnih verskih i ideoloških poruka i žihu stvaranja usmerilo na ličnost samog umetnika. Uporedo sa Gustavom Kurbeom, jedan drugi Francuz, Marsel Dišan, i njegovi opštepoznati predmeti zvani

ready-made takođe su privukli moju pažnju jer su relativizovali smisao interpretacije i doveli pod sumnju značenja umetničkog dela samog po sebi, *per se*, bez uključivanja spoljnih činilaca.

Do samih početaka 20. veka kukasti krst tavori u senci poluzaborava zajedno sa mnogim drugim ideološki nevažnim dekorativnim elementima. Međutim, sa nepreglednim morem ezoterijskih bučkuriša koji niču s kraja 19. i početkom 20. veka, i marginalnim delovanjem ranog nacizma, kukasti krst, korak po korak, ponovo stupa na evropsku scenu kao nezaobilazni simbol Nacional-socijalističke partije Nemačke. Konačno sa sumiranjem ishoda 2. svetskog rata, sa saznanjima o logorima, holokaustu, rasizmu i nacionalnoj mitomaniji neviđenih razmera, dojučerašnji benigni i uglavnom dekorativni element *puni se*, a baš taj izraz treba naglasiti, novim, strašnim, značenjima. Jedan jasan i atraktivan geometrijski element s gotovo univerzalnom tradicijom koja vremenski seže u neznana vremena praistorije, s iskustvom 2. svetskog rata u dušama ljudi postaje simbol zla i neljudskosti. Pojavnost uzornog simbola je ostala ista ali se njegovo značenje dramatično promenilo.



13

Raša Todosijević

God bless America

GOSPODIN I GOSPOĐA ANDERSON SE VOZE IZNAJMLJENIM DRVENIM ČAMCEM PO JEDNOM PUSTOM JEZERCETU. JEZERO JE OBRUBLJENO SVAKOJAKIM VODENIM BILJEM KOJE JE DOBRO ZAGAZILO U PLIČAK, ZATIM NISKOM TRAVOM A ONDA, ČETIRI-PET KORAKA DALJE, GOTOVO NEPROZIRNA HRASTOVA ŠUMA. NAOKOLO VLADA PRAISKONSKA LETNJA TIŠINA. GOSPODIN ANDERSON, BOB ANDERSON, LENJO POTEŽE VESLA, POGLEDOM PRATI LET USAMLJENE PTICE, I, LEPE LI SREĆE, ON NIGDE NE ŽURI. DA SE ROBERT PITA ON BI NAJRADIJE DA PECA, DA ZABACUJE VARALICU SRED OVE UMIRUJUĆE ČAROLIJE ALI MEJ PREZIRE TAJ, KAKO ONA OBIČNO UME DA KAŽE, „DOZLABOGA DOSADAN SPORT“. NJEGOVA DRAGA MEJ SEDI NA PRAMCU. MEJ U LEVOJ RUCI DRŽI ROZE SUNCOBAN KOJI SU USPUT KUPILI NA BENZINSKOJ PUMPI A DRUGOM RUKOM BAJAGI VESLA KROZ BISTRU VODU. MEJ JE

MALČICE BUCMASTA ŽENICA; IMA IZRAZITO SVETLU PUT, VELIKE ZELENE OČI, GUSTU ZLATKASTU KOSU I MOGLA BI BITI PRIVLAČNA, PA ČAK I LEPA DA NIJE ONIH TAMNO RIĐIH I STROGIH MAL' NE MUŠKIH OBRVA KOJE JE NASLEDILA OD NEKOG RUTAVOG IRSKOG PRETKA. AKO BI TREBALO DA SE POGAĐA SVAKO BI SMESTA USTVRDIO DA ONA NEMA VIŠE OD 45 GODINA MADA STVARI IPAK STOJE NEŠTO DRUGAČIJE, DOSTA DRUGAČIJE. ROZE SUNCOBAN NJENOJ POJAVI DAJE ZASENČENO TOPLI CRVENKASTI TON I NASPRAM ZELENE ŠUMSKE TAME MEJ IZGLEDA VEOMA LJUPKO.

NJENA FRIZERKA KRISTINA, KOJA JE, UDAVŠI SE ZA IZVESNOG TRAVISA, NAPROSTO NE-STALA IZ NJIHOVOG KRAJA, ČESTO JOJ JE ZANOVETALA I PRIJATELJSKI JE UBEĐIVALA DA TRIMUJE ILI MAKAR POSVETLI OBRVE. MEJ NIJE HTELA NI DA ČUJE ZA TAKO NEŠTO.

TRAVIS SE U FRIZERSKOM SALONU PREDSTAVLJAO KAO GLAVNI DOKTOR U VETERINARSKOJ BOLNICI ALI JE MEJ SUMNJALA U TO NJEGOVO PROSTAČKO HVALJEKANJE. ON JE NJOJ LIČIO NA SERIJSKOG UBICU. ČAK NI U NAJLUĐEM SNU NIKO NE BI MOGAO ZAMISLITI DA ĆE SE LEPRŠAVA KRISTINA SMRTNO ZACOPATI U TU MRAČNU SPODOBU BESNOG POGLEDA I VAMPIRSKIH MANIRA. PLJUNUTI GROF DRAKULA.

NEKOLIKO MESECI KASNIJE KRISTINA SE IZNENADA POJAVILA ŽIVA, ZDRAVA I LEPSHA NO IKAD. FRIZERKAMA JE TRIJUMFALNO OBJAVILA DA JE POSTALA UDOVICA. NAGLASILA JE DA VIŠE NEĆE MORATI DA RINTA NITI DA SLUŠA BALJEZGANJA DUPEGLAVIH ŽENA JER JOJ JE NJEN TRAVIS U NASLEDSTVO OSTAVIO KUĆU PUNU DRAGOCENIH STVARI I POVEĆI RAČUN U BANCII. ETO, LAKONSKI REČENO: BOŽE BLAGOSLOVI AMERIKU!

Muzej prekinutih veza –



Olinka Vištica

Sve je počelo naravno raskidom: «Pozdravljamo se i okrećemo, svaki na svoju stranu uranjajući u gomilu neznanaca koja obavlja sve rastanke», kaže Erri de Luca u romanu *«Tri konja»* stapajući u toj jednostavnoj rečenici snagu intimnih potresa s onim gorkim i univerzalnim nagovještajem samoće i gubitka identiteta koji prati svaki rastanak. U situacijama odvajanja i nepodnošljivoj neizvjesnosti samoće destruktivni poriv za spasonosnim zaboravom često nadglasa onaj stvaralački za čuvanjem, sjećanjem i introspekcijom.

završna ljubavi

predstava ???

nih i promjenjivih osobnosti. Jasna svijest o potencijalnoj transformativnoj snazi boli udaljila nas je od prihvaćanja naputaka za učinkovit i nemilosrdan "afektivni vandalizam" kojima danas naprosto vrve tiskane i virtualne publikacije za samopomoć.

Upravo iz opsesivne i neizvjesne potrage za drugačijim, višeznačnim i poetičnim «lijeekom» za emotivni krah nastao je Muzej prekinutih veza. Jednostavna ideja dvoje anonimnih brodolomaca, apstraktna koncepcija o zaštićenom arhivu za očuvanje materijalne i nematerijalne baštine jedne ugasle ljubavi, razvila se u participativnu umjetničku instalaciju, potom u mobilnu putujuću izložbu te konačno u muzej sa stalnom adresom u prizemlju Kulmerove palače, na zagrebačkom Gornjem gradu čiji fundus kroz nove donacije i gostovanja i dalje raste. U petnaestak gradova širom svijeta publika je spontano prihvatila višestruku ulogu kreatora, promatrača i tumača njegove raznolike i bremenite zbirke stvarajući tako suradničko-participativni projekt hibridnog autorstva i nejasnih granica, smješten na razmeđu puke dokumentacije života i njegove umjetničke sublimacije, ispovjedne proze i profane katarze, radoznalog voajerizma i kulturne antropologije.

Ono s čim se posjetitelj suočava u Muzeju prekinutih veza na prvi su pogled u umjetničkom i materijalnom smislu bezvrijedni uporabni predmeti svakodnevice. Međutim prateće legende subjektivne su priče donatora, dokumenti gole stvarnosti koji su nas itekako kadri dirnuti, nerijetko i uznemiriti. Ključ za iščitavanje i interpretaciju izložaka je jednoznačan, univerzalan, svima dostupan i razumljiv, snažan i bolan osjećaj gubitka, što eksponencijalno pojačava osjetljivost i prijemčivost «nepriistranog» promatrača. Središte njegovog interesa leži upravo u «rascijepu» između predmeta (sjekire, vjenčаницe, vrtnog patuljka...) i priče koja ga prati, odnosno sjećanja na koje ista upućuje. Upravo taj rascijep otvara posjetitelju prostor za poistovjećivanje, stimulira ga da se prepusti stanju tihe (samo)refleksije, da poput profesionalnog muzeologa dodaje kockice koje nedostaju, da čita, zamišlja i interpretira između redaka, neminovno se pretvarajući, kao ljudsko biće, u predmet vlastitog istraživanja. U tom se smislu Muzej prekinu-

Nismo li svi barem jednom iskusili to razoreno, depresivno stanje duha kada bi se, poput likova u filmu *"Vječni sjaj nepobjedivog uma"*, najradije podvrgnuli radikalnom i trajnom medicinskom procesu brisanja sjećanja na propalu ljubav, na još jedan poraz, na još jedan osobni neuspjeh. Međutim, na stranu činjenica što kliničko brisanje sjećanja postoji još uvijek samo u mašti vrsnih scenarista (pa čak ni tamo u potpunosti ne uspijeva), sjećanje i "emotivna baština" pohranjena u zakutcima svijesti kao i u najrazličitijim predmetima, okidačima nekad lijepih a sada nepoželjnih uspomena, predstavlja neprocjenjivu vrijednost i nesumnjivo je sastavni dio naših dinamič-

tih veza posve intuitivno naslanja na suvremenu muzeološku teoriju i praksu gdje se brišu granice između materijalnog i nematerijalnog, između ljudi i stvari, između artefakata i ideja. Tzv. performativno tu-maćenje materijalnog svijeta dozvoljava promatranje ljudi i artefakata u neprekidnom suodnosu u različitim sferama društvenog života. Muzejska aktivnost sve se više odmiče od starih navada sakupljanja i arhiviranja za neizvjesnu budućnost i nepoznatog promatrača kako bi se usmjerila prema suvremenim i proaktivnim procesima samorefleksije, stvaranja identiteta i međukulturnog razumijevanja.

Muzej prekinutih veza pruža priliku svakom pojedincu da se oslobodi emocionalnog tereta kroz ritual osobne katarze koji ublažava i umiruje bolno iskustvo. Premda to ne mogu sa sigurnošću tvrditi, čini se da mentalno i fizičko bivanje u prostoru koji nudi na ogled paletu sličnih iskustava boli, pomaže u prihvaćanju vlastite sudbine i emocionalnom oporavku. No kakva god bila motivacija za doniranje osobnih predmeta – puki ekshibicionizam, ljekovito olakšanje ili naprosto znatiželja – sklona sam vjerovati da su ljudi prigrllili izlaganje svoje ljubavne ostavštine kao svojevrсни simbolički ritual, svečani obred. Društvo od pamtivijeka slavi naše brakove, krštenja, pogrebe, pa čak i maturalne oproštaje, no uskraćuje nam bilo kakvo formalno priznanje tragičnog kraja veze, unatoč neospornom snažnom emocionalnom učinku. Riječima Rolanda Barthesa u *Fragmentima ljubavnog diskursa*: "Svaka strast ima na kraju svojeg gledatelja... Nema ljubavne žrtve bez završne predstave."

Tijekom svoje turneje Muzej prekinutih veza ne samo da je kvantitativno obogatio svoju zbirku koja danas broji oko 700 izložaka, već je naprosto proširio njezine kulturološke, društvene i povijesne reference. Već od prvih donacija u Zagrebu bilo je jasno da osobne ljubavne priče ne postoje u vakuumu, van vremena i prostora, odnosno da svojom referencijalnošću često nadilaze strogo osobno i intimno iskustvo dvoje protagonista. Svaka nova izložba otkrila je nešto novo i vrijedno o neumitnom utjecaju kulturnog konteksta i povijesnih činjenica na često eliptične osobne priče, zaključene duhovitim odmakom ili gorkim fatalizmom, prožete žaljenjem, kajanjem ili neutaženom čežnjom. Gotovo da i nije bilo iznenađenja kada je tehnološki napredno društvo u Singapuru progovorilo o svojim intimnim raskidima kroz digitalne gadžete, MP3 plejere, digitalne kamere. Medvjedić iz istog grada otkrio nam je tajnu vezu Kineskinje i Malajca koju obitelj i društvo nisu odobravali. Brojni i raznoliki izlošci u Manili poput maske za ronjenje, dnevnih novina, filmskih plakata i pješčanih satova jasno su posvjedočili o tome kako je fenomen imigracija zbog ekonomskih razloga neumitno potirao ljubavne zavjete. Iz San Francisca je, primjerice, stigla figurica jelena od bambusa, a s njom i priča o nesretnom gubitku voljene osobe, u Iraku oboljele od PTSP sindroma, dok su priče iz Sarajeva i Zagreba

Vrtni patuljak za rastave

20 godina Ljubljana, Slovenija

VRTNI PATULJAK. NA DAN RASTAVE DOŠAO JE U NOVOM AUTOMOBILU. AROGANTAN I BEZDUŠAN.

VRTNI PATULJAK JE ZATVARAO VRATA, KOJA JE NEKOĆ SAM UNIŠTIO. TADA JE POLETIO DO VJETROBRANSKOG STAKLA NOVOG AUTOMOBILA, ODBIO SE I ZAUSTAVIO NA ASFALTU. DUGO JE LETIO PO ZRAKU, OCRTAVŠI LUK VREMENA. TAJ KRATKO-DUGI LUK OZNAČIO JE KRAJ LJUBAVI.



znale progovarati o bolnom raspadu zemlje koja više ne postoji. Navodim ovdje svega nekoliko primjera koji zorno ilustriraju moguće nivoe iščitavanja i interpretacije materijalnog, opipljivog, narativnog i skrivenog sjećanja koje donatori nude na razgled i interpretaciju promatraču u publici. Gotovo je sigurno da osoba iz Manile neće u potpunosti razumijeti kulturološke i povijesne reference u priči donatora iz Crne Gore no univerzalnost ljubavne boli i moć susosjećanja pomoći će joj da prevlada vlastita kulturološka «ograničenja», ponekad čak i predrasude.

Čin umjetničkog stvaranja i kreiranja muzejske zbirke kao posljednji bastion osobnog, subjektivnog i mističnog u suvremenom društvu ima i odgovornu ulogu čuvanja individualnog ljudskog iskustva i subjektivnog sjećanja od utapanja u općim društvenim i globalnim procesima. Muzej prekinutih veza, nadam se, otvara jednu takvu oazu, siguran teritorij za [samo]refleksiju, empatiju i maštu u široj povijesnoj i kulturološkoj perspektivi.

Sjekira

1995. Berlin, Njemačka

BILA JE PRVA ŽENA KOJOJ SAM DOZVOLILA DA SE USELI K MENI. SVI MOJI PRIJATELJI SMATRALI SU DA SE MORAM NAUČITI VIŠE OTVORITI PREMA LJUDIMA. NEKOLIKO MJESECI NAKON NJEZINOGE USELJENJA DOBILA SAM PONUDU ZA PUTOVANJE U SAD. NIJE MOGLA POĆI SA MNOM. OČIJU PUNIH SUZA RASTALE SMO SE U ZRAČNOJ LUCI, S UVJERENJEM DA ONA NEĆE PREŽIVJETI 3 TJEDNA BEZ MENE. PO MOM POVRATKU REKLA MI JE: "ZALJUBILA SAM SE U DRUGU. POZNAJEM JE JEDVA 4 DANA, ALI ZNAM DA MI MOŽE PRUŽITI SVE ONO ŠTO TI NISI KADRA PRUŽITI. "

BILA SAM BANALNA I UPITALA JE O NJEZINIM PLANOVIMA S OBZIROM NA NAŠ ZAJEDNIČKI ŽIVOT. KAKO MI NI SUTRADAN NIJE DALA ODGOVOR, JEDNOSTAVNO SAM JE IZBACILA. ODMAH JE OTIŠLA NA ODMOR SA SVOJOM NOVOM DJEVOJKOM, OSTAVIVŠI SAV SVOJ NAMJEŠTAJ KOD MENE. NISAM ZNALA ŠTO UČINITI S VLASTITIM GNJEVOM - NA KARSTADTU SAM KUPILA OVU SJEKIRU KAKO BIH SE "ISPUHALA" I PRIUŠTILA JOJ BAREM MALI OSJEĆAJ GUBITKA KOJI OČITO NIJE IMALA NAKON PREKIDA NAŠE VEZE. TIJEKOM 14 DANA, SVAKODNEVNO SAM CIJEPALA JEDAN DIO NJEZINOGE NAMJEŠTAJA. KRHOTINE SAM ČUVALA KAO VANJSKI IZRAZ MOG UNUTARNJEG STANJA. ŠTO SE VIŠE NJEZINA SOBA PUNILA SMRSKANIM NAMJEŠTAJEM POPRIMAJUĆI IZGLED MOJIH OSJEĆAJA, JA SAM SE POČELA OPORAVLJATI. DVA TJEDNA POSLIJE PRISILNOG IZBACIVANJA, POJAVILA SE NA VRATIMA KAKO BI UZELA NAMJEŠTAJ. BIO JE LIJEPO SLOŽEN U HRPICE DRVENIH OSTATAKA. UZELA JE TU KRAMU SA SOBOM I OTIŠLA IZ MOG STANA ZAUVIJEK. SJEKIRA JE TAKO PROMOVIRANA U TERAPEUTSKI INSTRUMENT.



Kutijica od šibica

1973. - 2000. Maribor, Slovenija

KUTIJICA S IMENIMA: JELKA, VLADO, 15.11.1975. NAPRAVIO JE VLADO POSLIJE VJENČANJA, KADA JE BIO U JNA. POSLIJE 18 GODINA BRAKA VLADO JE OTIŠAO S DRUGOM. SLUŽBENO SMO SE RASTALI NAKON 25 GODINA BRAKA. ODLUČILA SAM GA IZNENADITI POVODOM 25. GODIŠNJICE "BRAKA". U SLASTIČARNI SAM NARUČILA TORTU SA BROJEM 25. TAMO SU MI JE ODMAH PREREZALI NA POLOVICU. POSLALA SAM MU POLOVICU S BROJEM 25.

NAŠI SINOVI SU NAJPRIJE SLAVILI SREBRNU GODIŠNJICU S MAMOM, A ONDA I S OCEM. NJIHOV OTAC I NJEGOVA PRIJATELJICA BILI SU VRLO ŠOKIRANI TORTOM, NO USPRKOS TOME SU JE JELI.

TORTE VIŠE NEMA, A NI BRAKA, OSTALA JE SAMO KUTIJICA, DVA DIVNA SINA I SJEĆANJA....





1 Lapsus forêt (Lapsus šume), 2008
duborez u plexiglasu, triptih
3 × [1,5×60×305 cm]

Crvene šume

sjećajuće haljine

i druge začudne stvari

Ljiljana Karadžić

Lena Nikčević (Podgorica, 1977.) živi i radi već 11 godina u Turu [Francuska]. Studirala je slikarstvo na cetinjskoj akademiji i završila Visoku školu lijepih umjetnosti u Turu. Prije nekoliko godina je napustila klasično slikarstvo i okrenula se providnim materijalima koje tretira slikarski, grafički i skulptorski u svom ateljeu smještenom u napuštenoj fabrici namjestaja u Turu. Projekte realizuje u javnim prostorima i evropskim galerijama (vidi www.lenanikcevic.com). Nedavno je njen rad, upravo zbog dvostruke uloge [i umjetničko djelo i moguća jedinica za rješavanje enterijera] zainteresovao poznatu dizajnersku kuću Kartel koja će sledeće godine predstaviti Lenine radove u Briselu u okviru manifestacije "Kartell love art".



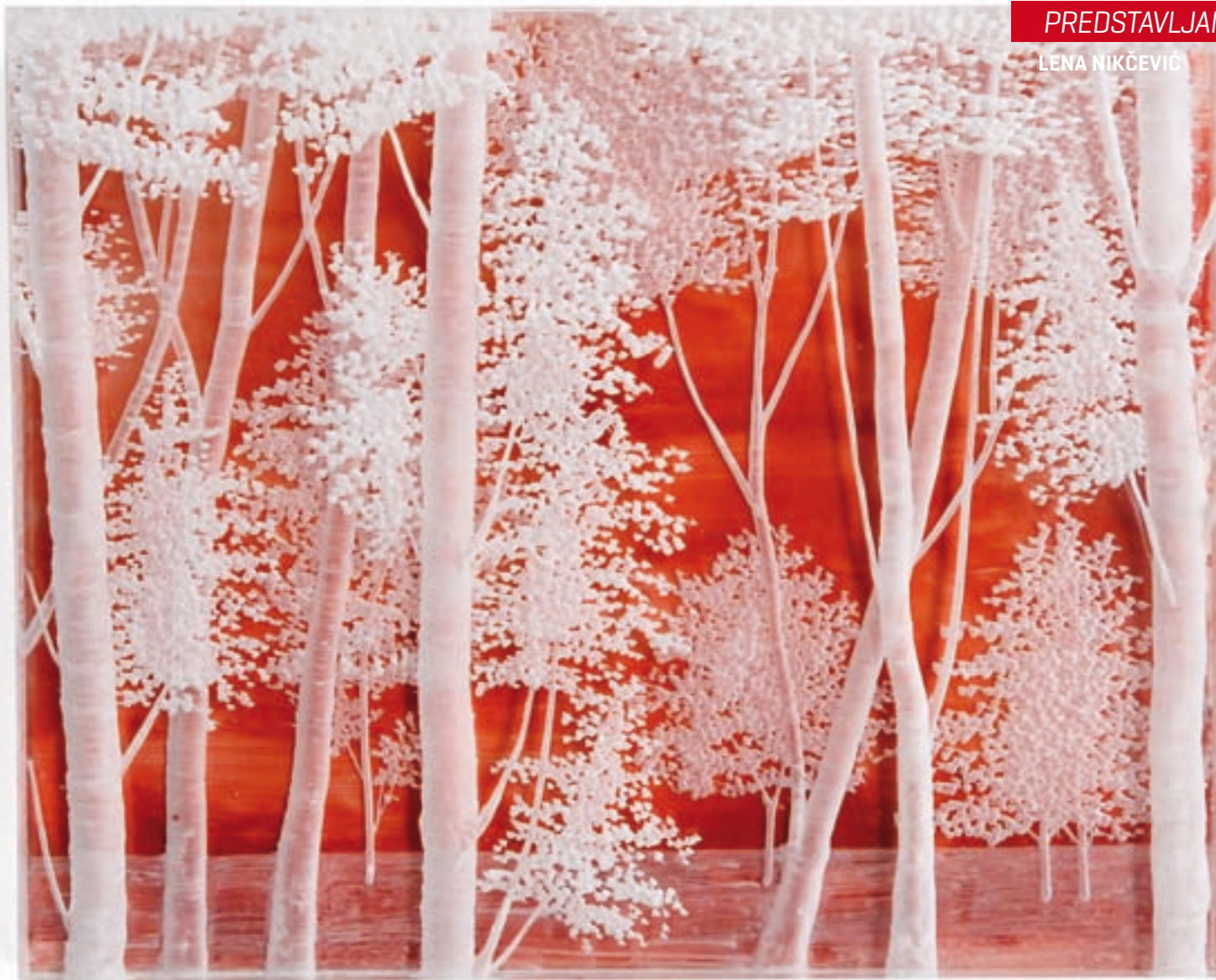
Ljiljana Karadžić: Htjela sam da započnemo razgovor od prekretnice u tvom slikarstvu koja se desila 2005.godine. Zašto si prestala da slikaš na platnu i počela da radiš na pleksiglasu?

Lena Nikčević: Bilo je to u momentu kada sam imala «krizu slikarstva», kada mi je platno kao podloga postalo besmisleno a slikarstvo na njemu igra traženja, šminkanja i skrivanja. Nekako mi je postalo nemoguće i zaludno da jedan potez četke na platnu prekrivam drugim potezom četke. Čemu sve to skrivanje? Željela sam ponovo da «otkrijem» slikarstvo, da pokažem prvo sebi, a onda i drugima «golo slikarstvo». Zato mi je bilo potrebno da izađem iz dvodimenzionalnog prostora, podloge slikarstva i podloge nosioca umjetničkog djela, zida.

Lj.K.: Sledeći korak u tvom radu vezan je za projekat «Variations». Pleksiglas počinješ da tretiraš ne samo slikarski, već i skulptoralno i kao grafičku matricu. Kako je došlo do ovog pomaka?

L.N.: To je bio jedan period od oko dvije godine kada mi je rad na tom urbanom projektu omogućio da «izađem iz ateljea» i stupim u kontakt sa iznvanrednim tehničarima. Arhitektura, u svom punom i sveukupnom smislu riječi je postala sveprisutna i nezaobilazna. Radila sam u ekipi sa arhitektama, inženjerima, sa ovdje i u svijetu čuvenim majstorom rasvjete Pierre Bideau-om i vitražistom Antoine Benoit-om koji, iako su u penziji, nastavljaju sa radom kao i sve super osobe. Taj projekat je stvarno bio prekretnica u mom radu. (radi se o 15 kolona u pleksiglasu

dimenzija : 4m x 2m x 1,36m; svaka kolona je sačinjena od četiri providne «slike» u superpoziciji. Te providne «slike» nijesu ništa drugo nego prevod dijapozitiva u organsko staklo inkluirano u pleksiglasu.) Čini mi se da nikad nijesam toliko sanjala. Otvorila su se nova vrata i milion novih prozora. Počela sam drugačije da gledam, mislim i osjećam slikarstvo. Slikarstvo je postalo trodimenzionalno. Kada sam se «vratila» u atelje, počela sam da slikam isključivo na providnim materijama. Transparentnost pleksiglasa mi je pružila mogućnost da svaki potez četkice postane vidljiv sa dvije strane i svaka «greška» ako treba, da svaka zabilješka na podlozi ostaje vidljiva. Početkom 2007 godine dobila sam želju da uđem u tu providnost podloge, kao kad sam radila na projektu «Variations», da tu podlogu oslobodim njene uobičajne uloge



2 Lapsus imago 1 i 2 (Lapsus slike, 2008
ulje i duborez u 3 ploče pleksiglasa
u superpoziciji, 25×30 cm,
privatna kolekcija

u slikarstvu i da joj vratim smisao materije. Počela sam da koristim deblje, postojanije ploče pleksiglasa i, osim što sam slikala na njima, počela sam da ih dubim, graviram i skulptujem dajući toj providnosti određene strukture. Taj nastavak istraživanja odnosio se na intervencije različitim električnim mašinama, pa je suptilnost poteza četke upotpunjena brutalnošću intervencije mašinom. Kada radim gravuru, moj atelje onima koji ne uđu u njega, nego samo slušaju zvuk iza zatvorenih vrata, liči malo na veliku zubarsku radionicu, samo što ja ne popravljam zube, nego providnosti dajem forme.

Nimalo prijatan rad, gledajući sa strane, jer je miris zagrijanog pleksiglasa neprijatan i zvuk mašine užasan, ali ja stavim masku, začepim uši i radim u tišini, dubim i graviram kao neki arheolog koji u providnosti materije pronalazi različite forme. Tako je, ovih posljednjih godina, moj rad postao slika i skulptura u isto vrijeme, kao u projektu «Variations». Slika i matrica gravure, predmet-objekat.

Lj.K: Takav pristup materijalu otvara mogućnosti i sasvim drugačijeg pozicioniranja radova u prostoru. Oni se mogu posmatrati sa dvije strane, izbrisana je razlika spolja/



unutra, a fizička svojstva pleksiglasa poput providnosti i refleksije se maksimalizuju. Zašto ti je važno da i vizuelno potreš granicu spolja/unutra?

L.N.: Znaš kako, Ljiljo, umjetnost je umjetniku kao druga koža. A koža je jedini čulni organ koji obuhvata istovremeno i prostor i vrijeme. To je jedina granica koja dira i koja je dirnuta, koja bilježi sve tragove. Što bi rekao Paul Valéry u drugom tomu Plejade: "I srž, i mozak, i sve što je potrebno da se osjeća, pati, misli... bude duboko [...], oni su izumi kože! Mi smo lijepo kopali, doktore, ali mi

smo... ektodermni." Mi se umjetnici "štitimo" tom drugom kožom od ovoga svijeta i njome dajemo novi smisao društva i sopstvenog postojanja u njemu. I upravo zato mi je veoma važno da potrem tu granicu između spolja i unutra, da unutra postane spolja i da spoljni svijet čini dio unutrašnjosti i da sve to, naravno, postane vidljivo i evidentno. Moj rad je pomalo kao rukavica preokrenuta naopačke, sadržaj koji sadrži, sadržaj koji čini to što sadrži ... ne znam da li se dobro izražavam i da li me shvataš? U svakom slučaju ima nešto u mom radu što čini da destrukcijom konstruišem.

Lj.K.: Uradila si ciklus radova na kojima se kao tema pojavljuje crvena šuma. Zašto šuma i zašto baš u crvenoj boji?

L.N.: Šuma mi je važna jer nema boljeg mjesta za inicijaciju od šume, kao lavirint ona predstavlja simbol duševnog traženja. Moramo da prihvatimo da se izgubimo u njoj, makar da bi se vratili po sopstvenim koracima, ipak napredujući bez prestanka, tražeći uhom i okom savjete i znakove po kraj puta... Po meni je ona simbol kolektivne memorije i inicijacije. Zašto crvena? Zato što volim apsurre i paradoksalnost našeg



3



4

PREDSTAVLJAMO

LENA NIKČEVIĆ

postojanja. Apsurdno je i paradoksalno da šuma niče u pleksiglasu, ili, bolje reći, u petrolu. Apsurdno je i paradoksalno da bude boje naše krvi, ali ipak neki isti fluid nas vezuje, i teče u našim i biljnim venama. Vidi kako živimo, trudimo se da budemo ekolozi, da jedemo zdravu hranu, a svi vozimo kola, živimo u okeanu loših i nevidljivih signal-čića između naših malih telefona i velikih satelita u svemiru. Stvarno smo smiješni, apsurdni, paradoksalni i kontradiktorni! Možemo da sanjarimo u crvenim šumama, da nalazimo da su divne i hipnotičke. Ipak, mogu da se lažem koliko hoću, one nijesu ništa drugo nego drveće u petrolu. U Indiji su jadne krave jedini pravi ekolozi, po gradovima jedu sve živo smeće i kartone

po ulicama, još malo će da se usavrše i da vare plastične kese. Ali koje mlijeko ćemo onda da pijemo? Ne znam, ali ponekad se osjećam kao indijska krava, ili želim da se osjećam kao indijska krava bolje rečeno: skupljam otpad po francuskim fabrikama pleksiglasa i u tom otpadu pravim šume. A kad nema više smeća, kao pravi narkoman, počinjem da ga kupujem. Nadam se da će se indijske krave za razliku od mene uželjeti zelene trave i da nijesu postale zavisne od uličnog smeća.

Lj.K.: Druga tvoja velika tema su portreti.

L.N.: Portreti su druga priča. Čitav jedan ciklus sam posvetila mojoj porodici. Uvijek

radim po ciklusima, temama, konceptima. Godinama upotpunjavam biblioteku skupljenih fotografija u mom kompjuteru. Svega ima, od intimnih, porodičnih fotografija, do onih skinutih sa interneta. Slažem ih po repertoarima tematski. I kada mi zatrebaju glumci u filmu, tako se osjećam kada spremam izložbu, ja napravim kasting sa mojim fotkama, izaberem uloge i pravim pozorišnu predstavu ili, bolje rečeno, filmski scenario. Sve je bitno, izložbeni prostor, tema, ono o čemu želim da pričam ili čutim. Nazivi slika koje predstavljaju portrete su jako bitni, skoro koliko i sami portreti, jer otkrivaju jednu drugu dimenziju, daju smisao jednoj drugoj realnosti koja nije na prvi pogled uočljiva.

3 Vanité 2

4 Zaborav i Vanité 1
detalji sa izložbe HALO,
Galerija savremene umjetnosti Chinon

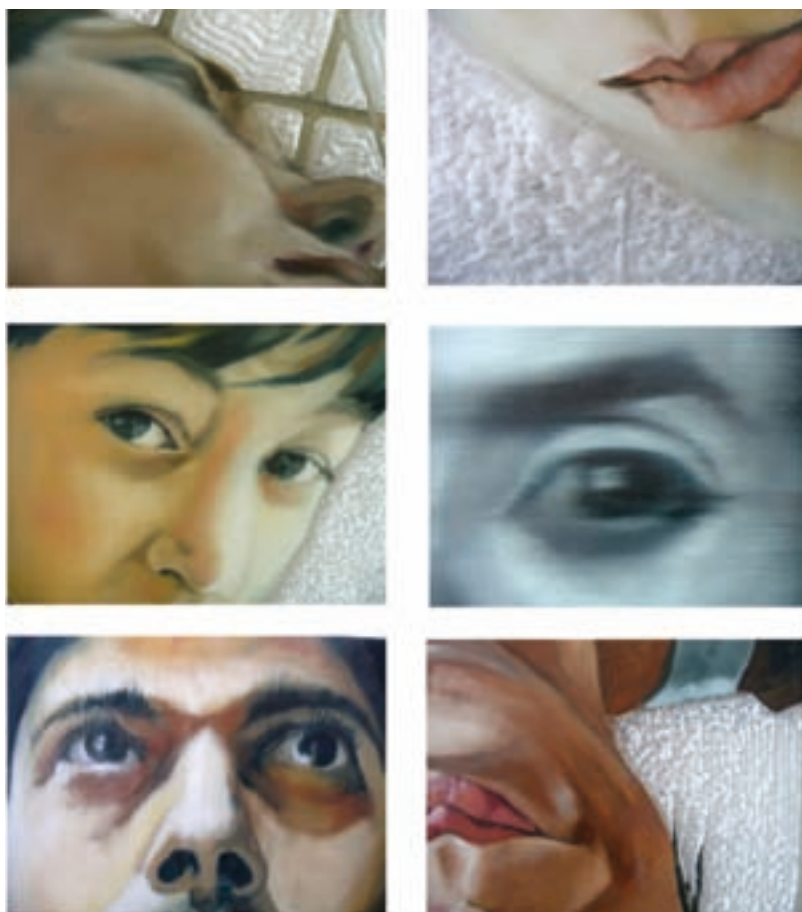
5 Vanité 1
foto Jean Baptiste Darrasse

5

Lj.K.: Kao matricu za «Vanité 1» i «Vanité 2» koristila si svoj stari kaput. U tim veoma ličnim radovima istražuješ identitetska pitanja. Šta te je podstaklo da napraviš objekte koje bih mogla da imenujem i kao «sjećajuće haljine»?

L.N.: Banalna kriza identiteta. Prolaznost. Bojim se da pričam da ne zvučim patetično. Htjela sam da rekonstruišem sjećanje, memoriju. Svi se mi vezujemo za porodične fotografije, kitimo se njima, pričamo sami sebi priču, prosto kao da se bojimo da ne možemo da postojimo bez te istorije koju heklamo sebi u jednom djelu, da bi obukli naša gola tijela suočena sa stvarnošću. Naš identitet je fiktivna priča, laž koju smo





6

6 Portreti, sklikogravure
(detalji)

7 Predlozi za uređenje prostora
foto-montaža

8 Djetinjstvo 2 i 3, 2008
duborez u pleksiglasu, 22×25 cm
privatna kolekcija

7



sami sebi izmislili. Prošlost i budućnost su imaginarni svjetovi. Napravila sam matricu od metalne žice naspram tog starog kaputa koji imam od kada sam u Francuskoj i koji je, bolje od bilo kojeg drugog odjevnog predmeta, primio oblik moga tijela. Izvukla sam dva «tiraža» haljina od topljenog pleksiglasa po toj matrici, kao dvije fotografije sa negativa filma. Prva sadrži slike i crteže na pleksiglasu rađene po ličnim, intimnim, porodičnim fotografijama. Druga «haljina» je providna, ne nosi slike kao svjedoke postojanja, već je duh i svjedok oblika jednog postojanja. Nazvala sam ih «Vanité 1» i «Vanité 2». Pojam vanité ima porijeklo u latinskom vanitas i označava ono što je uzaludno, prazno, šuplje, tašto, lažno, varljivo, bezrazložno, pusto, ništavno, a korišćen je i kao naziv za mrtve prirode sa lobanjama i stvarima koje simbolizuju smrt u holandskoj renesansi, a koje su bile obavezne u kabinetima kurioziteta.



8

Lj.K. Tvoje izložbe nijesu izložbe u klasičnom smislu, već više ambijentalne postavke koje poprimaju arhitekturna svojstva. Kako bi opisala tvoj odnos prema arhitekturi?

L.N.: Da sam promašeni arhitekta, šalim se. U mom radu uvijek postoji koncept traženja jedne arhitekturne strukture. Arhitektura nije samo građevinska jedinica ni umjetnost trodimenzionalnog prostora, arhitektura je sveprisutna, ona se nalazi u stvaranju same slike, u gradnji jednog teksta, u našim odnosima. Ona je struktura i organizacija. Ja nikad neću biti klasičan «slikar» koji, srećan ili (i) nesrećan, sam u svom ateljeu cijeli život slika na platnima i poslije ih kači na zid. U mom radu ne postoji samo jak odnos prema arhitekturi, nego i prema filmu. Iako često polazim od fotografije, želim da pričam o nevidljivom, o odnosima između stvari. Ovaj pristup radu mi je omogućio da se igram sa svojim slikama i gravurama u prostoru, da ga njima gradim, pregrađujem,

otvaram, zatvaram, mijenjam. Rad je postao skoro kao građevinski materijal, bolje rečeno građevinska jedinica koja je sačuvala svoju unutrašnju autentičnu i jedinstvenu strukturu koja ima svoju «priču». Postavke mojih izložbi su postale «mises en scène» različitih elemenata.

Lj.K. Vrlo si aktivna u art-organizacijama koje za cilj imaju podsticanje kreativnog pristupa okolini i kultivisanje vizuelnog mišljenja, a radiš i kao kao art-terapeut sa različitim grupama. Da li zaista vjeruješ da se takvim aktivnostima pokreće istinski društveni pokret koji mijenja pogled na stvari i čini ljude boljim, otvorenijim, senzibilisanijim?

L.N.: Naravno, šta nam stvarno istinski lijepo ostaje u ovome životu bez kreativnosti? Kreativnost nije samo u ateljeu, već i u svakodnevnici. Efekte art terapije čak više primjećujem na sebi i na «normalnim» učenicima nego kod hendikepiranih osoba. Ma, svima

nam stvaralavštvo dušu mijenja. Umjetnost i kultura mogu i moraju promijeniti svijet, ne samo promijeniti, već i zabilježiti sve tragove njegovog prolaznog postojanja. One nas vraćaju nama samima i našem ličnom dubokom izvoru, jedinom pravom.

Lj.K. Mislim da je sa tvojim radovima lijepo živjeti zbog njihove poetične i snolike atmosfere. Pretpostavljam da je nezahvalno pitati autora, ali ipak, kako publika reaguje?

L.N.: Hvala na lijepim riječima. Ima par godina da mi je jedna psihoanalitičarka kupila seriju šuma za svoj kabinet i rekla mi da misli da će moj rad dobro da utiče na njene pacijente. Nikad do tada nijesam osjetila tako lijepu ispunjenost i duševnu dobrobit zbog mog rada. Ljudi lijepo žive sa mojim radovima, mislim na šume, naravno. Makar tako kažu, da se lako u njima izgube i nađu, samo da ja izbjegnem da pričam o indijskim kravama, na primjer.

NSK/IRWIN –

„Dendiji postosocijalizma“

Mirjana Dabović Pejović

East Art Map u galeriji Atelje Dado na Cetinju (april/maj 2011.) - izložba i prezentacija Dušana Mandića o umjetničkoj i izdavačkoj aktivnosti grupe, posjetiocima (posebno studentima - budućim umjetnicima) pružila je jedinstvenu priliku da se upoznaju sa nekim od ključnih video radova koji su danas dio eks jugoslovenske i evropske istorije umjetnosti, ali i da kroz iskustvo Mape istočne umjetnosti stvore sliku o kontekstu u kome su se ove scene definisale.

"80-te godine su počele Titovom smrću, čime je simbolično označen početak kraja Jugoslavije, a završile 1989. padom Berlinskog zida, simboličnim početkom destrukcije i dezintegracije 'real socijalističkih' sistema u istočnoj Evropi, kao i krajem geopolitičkih podjela hladnog rata." D. Blažević¹

Generalno gledano umjetnost istočne Evrope u drugoj polovini XX vijeka je zavisila od političkih struktura i ideologije na znatno direktniji način nego što je to bilo na Zapadu. Od pedesetih godina XX vijeka u tzv. drugoj Jugoslaviji uspostavlja se jedan drugačiji tip socijalizma, koji je iz pozicije Zapada doživljavao kao "meka" varijanta, - "socijalizam sa ljudskim licem". "Jugoslovenski eksperiment" razvija se iz kritike staljinističkog modela "totalne države", ali nikada nije uspio da razbije komunističko nasleđe oličeno u jednopartijskom sistemu. U takvim okolnostima "neposlušna umjetnost" ubrzo postaje *underground*, dok opšte prihvaćena, zvanična umjetnost najčešće "izgleda kao dekoracija, bez ikakvih

odgovornosti - čak i prema samoj sebi". Ipak, iako zvanično osuđivana (i ponekad relativno blago sankcionisana), u konstantnom stanju "latentnog konflikta" sa društvom, sistemom i ideologijom, "druga" umjetnost se razvijala tokom poslednjih decenija jugoslovenskog socijalizma i definisala okvir koji će u narednom periodu biti osnova za razvijanje umjetničkih tendencija kraja XX i početka XXI vijeka.

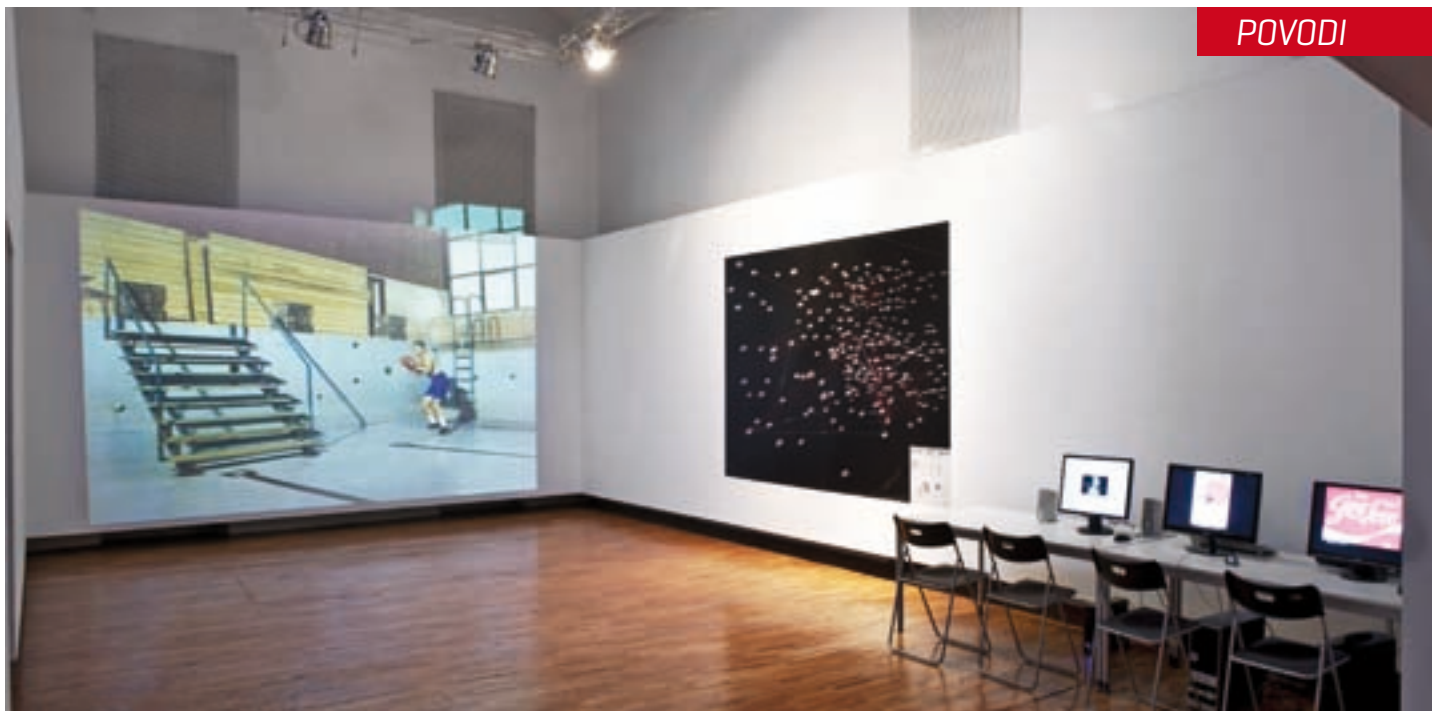
Nakon burnih dešavanja '68. u većini republika je došlo do ustanovljavanja studentskih centara, koji su postali glavna uporišta progresivnih ideja, mjesta susreta sa aktuelnim zbivanjima na internacionalnoj sceni i kulturnih događaja gdje su se formirale generacije budućih umjetnika, teoretičara, filmskih i pozorišnih stvaralaca... Intenzivna razmjena programa i aktivnosti između Beograda (SKC, Atelje 212), Novog Sada (Tribina mladih), Zagreba (Muzej savremene umjetnosti, Studentski centar), Ljubljane (ŠKUC), Sarajeva, Skoplja posebno je bila dinamična tokom 70-ih i 80-ih godina...

Svakako najupečatljiviji reprezent ovih kulturnih i umjetničkih tokova je pokret *Neue Slowenische Kunst*

1 Pogledati tekst Dunje Blažević, *Who's that singing over there? Art in Yugoslavia and after...* katalog izložbe *Aspekti/Pozicije, srednjoevropska umjetnost 1949 -1999, 50 godina umjetnosti u Centralnoj Evropi*, 1999.



1



2

[osnovan 1984.]. NSK predstavlja skupinu nekoliko različitih grupa unutar slovenačke kulture tokom 80-ih i 90-ih godina XX vijeka. Ova kulturna pojava, aktualna i u savremenom trenutku obuhvatala je različite vidove javnog djelovanja u kulturi – vizuelnu umjetnost [IRWIN], pozorište [Gledalište Scipion Nasice, Rdeči Pilot, individualne produkcije Dragana Živadinova], muziku [grupa Laibach], dizajn [Novi konstruktivizam], video i TV [Retrovizija], teoriju [Oddelek za čisto in praktično filozofiju pri NSK] – imala je 12 stalnih članova i promjenljiv broj saradnika. Djelovanje NSK podrazumijeva zaokret od stvaranja umjetničkog djela kao "fenomena ka produkciji i funkcionisanju umjetničkog dela kao institucionalnog sistema". "Delo [produkt] pripadnika ili kolektiva NSK nije samo određeni predmet [slika], situacija [instalacija], događaj [performance, teatarska predstava] ili stvarna (ili fiktionalna) institucija, već je i sama praksa ili familija izvođenih praksi [od egzistencije ili bihejoralnosti] unutar pokreta i u odnosima zadatosti poznosocijalističke kulture i društva" [Miško Šuvaković].² Odabir imena pokreta na njemačkom jeziku

referira na ambivalentnost germanskog uticaja, aludirajući na kulturnu dominaciju i pređašnji potčinjeni status Slovenije kao i traumatična iskustva iz prošlosti – što je u potpunosti u skladu sa tadašnjim provokativnim djelovanjem NSK. Jedna akcija pokreta i reakcija zvanične javnosti (i njeno tumačenje estetike NSK kao ideološki obojene, a u stvari eklektične, površne i kako će se kasnije ispostaviti postmodernistički instrumentalizovane) dovelo je do najpoznatijeg kulturno – političkog incidenta poznog jugoslovenskog socijalizma – famozno "podmetanje" nacističkog predloška za plakat "Dana Mladosti" 1987. godine.

Likovno krilo NSK pokreta, grupa IRWIN osnovana je 1983. godine, a čine je Dušan Mandič [Ljubljana 1954], Miran Mohar [Novo Mesto 1958], Andrej Savski [Ljubljana 1961], Roman Uranjek [Trbovlje 1961] i Borut Vogeljik [Kranj 1959].

U njihovom programu stoje tri bitna principa:³

- ✱ izvođenje retroprincipa kao regulativne matrice ili kontekstualizacije samog procesa;
- ✱ naglašen eklekticism u izboru teme i načina gledanja, tj. reinterpretacije likovnih modela prošlosti i sadašnjosti;

² O konceptu i principima funkcionisanja grupe IRWIN i pokreta NSK piše Miško Šuvaković u tekstu *Neue Slowenische Kunst-umetnost u doba socijalizma, NSK-retroavangarda*

³ Pogledati "Program skupine IRWIN" (april 1984.), iz *Neue Slowenische Kunst, Grafički zavod Hrvatske*, Zagreb, 1991, str. 114.

- ✱ afirmacija nacionalne kulture kroz dijalektiku posebnog i opšteg, reaktuelizacija nacionalne kulture kao modela postsocijalističkog identifikovanja tj. konstruisanja kolektivnog kontekstualizirajućeg identiteta.

Usvajanjem retroavangardizma kao dominantne matrice, kombinujući predstave umjetnosti soc-realizma sa pažljivo odabranim istorijskim referencama, ikoničkim simbolima moderne i avangardne umjetnosti [Klajnova plava, Maljevičev krst...] i vizuelnim simbolima totalitarnih režima XX vijeka, naročito Trećeg rajha, stvaraju seriju radova sa pseudo-ideološkim predznakom. U njima se brojni, naglašeni ideološki označitelji pojavljuju kao sopstveni ispražnjeni vizuelni "semplovi" koji se kombinuju u neku vrstu simulacije čvrstog ideološkog, političkog, estetskog ili kakvog drugog "autoritativnog" ustrojstva. Ispod ove "zategnute" površine nema ničega - zapravo: nema ničega od onog na što spoljašnjost direktno ukazuje. Ovo je vrlo važan aspekt njihovog rada koji je godinama bio izvor javnih polemika kao i teorijske obrade u okviru uticajne Slovenačke škole teorijske psihoanalize koja je IRWIN-u i NSK dala snažan teorijsko-filozofski oslonac.



Tragične društveno-političke okolnosti tokom 80-ih i 90-ih godina na Balkanu koje su dovele do raspada Jugoslavije, podstakle su IRWIN na realizaciju jednog od njihovih najprepoznatljivijih projekata - ustanovljavanje jedinstvene države bez teritorije. Ova imaginarna tvorina u vremenu - *NSK State in time* - iako definisana kao univerzalna, ne-hegemonična, virtuelna, mentalna konstrukcija - ističe neke od najformalnijih atributa države. *NSK- Država u vremenu* ima svoju zastavu, vojsku, ambasade koje uredno izdaju pasoše... Projekat je započeo u Moskvi otvaranjem ambasade 1992. čak i prije nego je zvanična Slovenija imala svoje diplomatsko predstavništvo. Danas, ova virtuelna država ima preko 10.000 državljana, a izdavanje pasoša je davno prevazišlo kontekst umjetničkog čina. Mnogi njegovi vlasnici u Africi i Aziji su postali državljani NSK iz sasvim

neumjetničkih razloga – iako znaju da pasoš nije "pravi" u njemu vide simboličku slamku spasa iz bezizlaznih okolnosti u kojima žive, vjeru u mogućnost oslobođanja. U nekim zemljama bivše Jugoslavije tokom ratnih 90-ih a posljednjih godina i u nekim vanevropskim zemljama (Nigerija, Južna Koreja) NSK pasoš je pojedinim vlasnicima čak omogućavao prelazak stvarne državne granice, što ukazuje na krhkost i propustljivost birokratskih sistema sagrađenih na ideološkim principima koje je moguće "nadmudriti" upravo njihovim sopstvenim šiframa i sredstvima kontrole.

Svoju autoritativnost ova država bez prostora zasniva na činu podizanja i čuvanja NSK zastave, pod kojom stražare vojnici u uniformama, sa Maljevičevim krstom na rukavu. Jedan ovakav *tableau vivant*, prije nego performans, upriličen je 2002. godine na Cetinju u okviru Cetinskog bijenala.

Stav "istorija nije data, ona mora biti konstruisana" jedan je od ključnih predtekstova za opsežan i izuzetno značajan projekat *East Art Map* (www.eastartmap.org), koji razmatra status umjetnosti Evrope stvarane tokom druge polovine XX vijeka sa druge strane gvozdene zavjese. Potreba da se umjetničke prakse u ovom dijelu Evrope definišu markiranjem važnih društveno – istorijskih pojava koje su uticale na ustanovljavanje ključnih figura u okviru jedinstvenog konteksta umjetnosti podstakla je na iscrtavanje svojevrzne art mape ovog područja, na kome su se decenijama razvijale značajne i vrlo vitalne umjetničke scene. Obuhvatajući period od 1945. do 2000. članovi grupe IRWIN rade opsežno istraživanje u saradnji sa časopisom *New Moment* iz Ljubljane (sprovedeno u

dvije faze 1999. – 2002, 2002. – 2005. kada je objavljena knjiga) koje je najprije podrazumijevalo selektorski posao. Izborom 24 eminentna kritičara, kuratora i umjetnika (Iara Bubnova, Ekaterina Degot, Miško Šuvaković, Edi Muka, Branko Dimitrijević, Marina Gržinić Mauhler, Suzana Milevska, Nermina Zildžo, Viktor Misiano...) afirmisana kroz brojne internacionalne projekte i teoretičarski rad, koji su imali zadatak da odaberu po deset umjetnika, pojava ili projekata koje smatraju najrelevantnijim za drugu polovinu XX vijeka. Definisane su uporišne tačke u svakoj od zemalja, ali se tokom daljeg analiziranja ispostavilo da gotovo sve te scene uglavnom funkcionišu u uskom, hermetičnom, lokalnom okviru i nemaju izgrađene prave relacije prema neposrednom okruženju niti afinitete ka upoređivanju sa sličnim pojavama na Zapadu. Stavljanjem selekcija *online* uz prateće teorijske argumentacije otvorena je mogućnost šireg interaktivnog djelovanja kroz javno intervenisanje svih zainteresovanih, prije nego što je žiri napravio završnu selekciju (Ješa Denegri, Lia Perjovschi, Anda Rotenberg, Georg Schöllhammer, Christoph Tannert).

Među odabranim umjetnicima su Marina Abramović, Luchezar Boyadjev, Christo i Jeanne Claude, Danica Đakić, Tomislav Gotovac, Jusuf Hadžifejzović, Olga Jevrić, Ilya Kabakov, Julije Knifer, Ivan Kožarić, Petar Lubarda, Kazimir Maljevič, Dmitri Prigov, Gabrijel Stupica, Raša Todosijević, Nebojša Šerić Šoba ...

Put od *underground* marginalaca do autoritativnih, reprezentativnih predstavnika nacionalne kulture, institucionalno afirmisanih stvaralaca tekao je sporo, ali možda upravo najpotpunije može posredno označiti i put kojim se po mišljenju M. Šuvakovića kretala istorijska moderna umjetnost preobrativši Drugu u Prvu scenu, odnosno transformišući otpadnike od zvaničnog sistema u "uzorne stvaraocce".

NSK GARDA

C E T I N J E

4



IRWIN in collaboration with Montenegrin Army, June 22, 2002

„To je vrsta magije...”

Skulpture Borisa Orlova

Jekaterina Bobrinska



1

Pikaso je 1907. godine posjetio Etnografski muzej na Trokaderu, u kome je vidio kolekciju afričke skulpture. Taj događaj je postao ključni u umjetnikovom stvaralaštvu. Kasnije se u više navrata sjećao svojih utisaka: „Ljudi su stvarali maske i druge predmete iz sakralnih, magijskih pobuda, kao posrednike između njih i nepoznatih neprijateljskih sila koje su ih okruživale. Stvarali su ih kako bi pobijedili svoj strah i užas, dajući im određeni oblik i lik. Tog trenutka sam shvatio da je upravo to suština slikarstva. Slikarstvo nije estetska djelatnost. To je vrsta magije namijenjena za posredovanje između čudnog, neprijateljskog svijeta i nas samih, to je način da se preuzme vlast, da se savladaju naši strahovi i želje tako što ćemo im dati određeni oblik. Kad sam to pojmio, shvatio sam – pronašao sam sopstveni put”¹

Ovo razmišljanje Pikasa nije samo epizoda iz njegove biografije ili osobenost njegovog individualnog doživljaja. U njemu je otjelotvorena najvažnija strana moderne umjetnosti i posebnog „duha savremenosti”: u dubini racionalnog, naučnog svijeta „savremenosti” živi mit, arhaika. Po definiciji Pikasa, slike ili skulpture koje nalikuju bajanjima ili magijskim formulama neodvojiva su komponenta modernističke umjetnosti. One nijesu samo sredstvo adaptacije u tuđem i neprijateljskom svijetu, već i instrument vlasti. Ova dvostruka priroda – odbrambena i agresivna – predstavlja važnu osobinu umjetnosti moderne.

U intervjuu iz 1990. godine, datom V. Mizianu, Boris Orlov je, razmišljajući o karakteristikama atmosfere koja je vladala u kulturi 70-ih

1 Parni portret. 1976. Drvo, email. 190x11x16. Kolekcija Nortona i Nensi Dodž. D. V. Zimerli umetnički muzej. Rutgers Univerzitet Nju-Džersi, SAD.

2 Umetnik B. Orlov u svom ateljeu. Moskva

1 Cit. po: C. Rhodes. Primitivism and Modern Art. London, Thames and Hudson, 1997, p. 116.

2 Зона жизни. Беседа В. Мизиано с Б. Орловым, Р. Лебедевым, Л. Соковым, Д. Приговым. „Искусство”, 1990, № 1, с. 37.

3 О интерпретации „архаике” в модернизму в. подробнее в článku: Р. Краус «Игра окончена». – Р. Краус. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы. М., 2003, с. 53–90.



2

godina, na sledeći način formulisao umjetničku poziciju tog perioda: „Svakako, naša umjetnost je bila strategija ličnog spasenja. <...> Zvanična kultura i ideologija sve više su zadobijali osobine bajanja. Baš zbog toga sam i ja počeo svoju umjetnost da gradim na principu bajanja”.²

Spona s Pikasom u ovom slučaju nije samo zanimljiva podudarnost. I čuveni modernista i predstavnik nezvanične sovjetske umjetnosti uhvatili su najvažniji nerv kulture prošlog vijeka: njeno tajno srodstvo [ne samo na formalnom nivou] s dubinskom, arhaičkom pobudom na stvaralaštvo. Naravno, postoji ogromna razlika između modernističkog čitanja arhaike početkom XX vijeka i otkrivanja „arhaičkog” [tačnije, korišćenja modernističkih metoda rada s arhaičkom] u sovj-

skoj nezvaničnoj umjetnosti. Pa ipak, ovo ponavljanje bajalačkih principa stvaralaštva, doživljaj umjetnosti kao specifičnog oružja koje dopušta da se „zaštitimo od uticaja duhova... postanemo nezavisni”, pruža nam mogućnost da skiciramo jednu od glavnih tema u kulturi XX vijeka i sagledamo njeno tumačenje u nezvaničnoj umjetnosti.

U kulturi XX vijeka formirana su dva pogleda na arhaičku umjetnost. Prvo, tumačili su je kao naivnu umjetnost koju nije iskvarila civilizacija, kao „dječiju” percepciju svijeta. S ove tačke gledišta crteži djece i primitivnih ljudi nijesu daleko jedni od drugih i mogu se porediti. Stvaralački impuls se i u jednom i u drugom slučaju rađa iz zadovoljstva, iz osjećanja slobode. Možemo reći da je to bila idealistička koncepcija koja je na evropski način

humanizovala arhaiku. Pored ovog, postojao je i pogled na „primitivnu” umjetnost kao umjetnost suprotnu humanističkoj orijentaciji. S ove tačke gledišta, u osnovi arhaičke umjetnosti nijesu bili zadovoljstvo i slobodna igra, već agresivnost, surovost, nasilje.³ Dvostrukost koja je bila u osnovi svake arhaičke sakralne slike – njena težnja prema uzvišenom i nepoznatljivom i njena veza s mračnim, opasnim i destruktivnim silama koje se ne kriju samo u svijetu koji nas okružuje, već i u samom čovjeku – formirala je maksimalno složen a katkad i dvosmislen kontekst „arhaičkog” u umjetnosti modernizma.

Kultura modernizma nije prihvatila samo spoljašnje forme, tj. izražajnost arhaičke umjetnosti. Ona je primila u sebe i mnoge smislove, namjere, strahove i želje „arhaike”.



SCENA

MOSKVA

4

skupio, u svojim totemima ili parsunama modernizam, arhaiku i sovjetsku realnost, koja je primila impulse i modernističkog i „primitivnog“. Orlov je stvorio svoj mit „sovjetskog“ koji priča o peripetijama modernističkog i arhaičkog, o nastanku i propasti savremenih idola, o sudbini pojedinca uvučenog u bivstvovanje-zajedno-s-drugima. O iskušenjima postojanja unutar „ornamenta mase“ i o iskušenjima vlasti koju socium dodjeljuje pojedincu. On je smislio svoju verziju „oružja“ protiv neprijateljskog, tuđeg svijeta, pronašao je sopstveni metod stvaranja skulptura-idola, skulptura-bajalica koje pobjeđuju strahove.

3

Dobro su poznate dramatične kolizije XX vijeka vezane za obnavljanje „arhaike“, spajanje racionalnosti savremenosti i arhaičkih impulsa. Nijesu to bili slučajni ispadi, već neodvojivi dio kulture modernizma.

Boris Orlov je u svojim skulpturama umeo da predstavi sažetu formulu, sintezu ovog iskustva kulture XX vijeka. On je spojio, tačnije

Za svoje skulpture Orlov predlaže nekoliko naziva, izdvaja nekoliko tipoloških grupa: toteme, parsune, biste u trijumfalnom ili imperijskom stilu. Između njih su granice i očigledne i uslovne. U svim varijantama riječ je o istraživanju jednog fenomena – kolektivnog subjekta koji se otkriva ispod raznih maski, u različitom ruhu, u najrazličitijim istorijskim i stilskim kontekstima.

4 U ovom smislu je veoma karakteristična konstruktivistička razrada radne odjeće i pozorišne uniforme, koje su stvarali mnogi umjetnici.

- 3 Bista u duhu Rastrellija (Varijanta 2). 1982.
Drvo, email. 224x108x34
Vlasništvo autora
- 4 Paradna bista s lentama. 1987.
Kovana bronza, email. 210x110x40
Kolekcija V. Ovčarenka, Moskva
- 5 Dinamovka. Varijanta 1. 1978.
Drvo, email. 76x11x33
Rad nije sačuvan.



4

Skulpture Orlova su posebni mehanizmi, umjetničke konstrukcije za eksponiranje statusnih simbola, simbola vlasti. Njihova antropomorfnost je uslovna. To je prije aluzija na čoveka, nalik na aluzije arhaičkih idola. Karakteristična crta Orlovljevih djela je usredsređenost na jedva primjetno izbijanje na svakodnevичku površinu „arhaičkih“ elemenata – sakralnih znakova, s kojima se oko savremenog čovjeka nehotice sreće na ulici, u metrou, na javnim mjestima. On ih vidi na uniformama, u raznovrsnim odličjima vojne ili civilne hijerarhije. Umjetnik koncentriše svoju pažnju na te lake, vesele, dekorativne ambleme vlasti, na njen pozorišni rekvizit. Na upadljive, slikovite „kostime“, u koje se zaodjeva kolektivni subjekt.

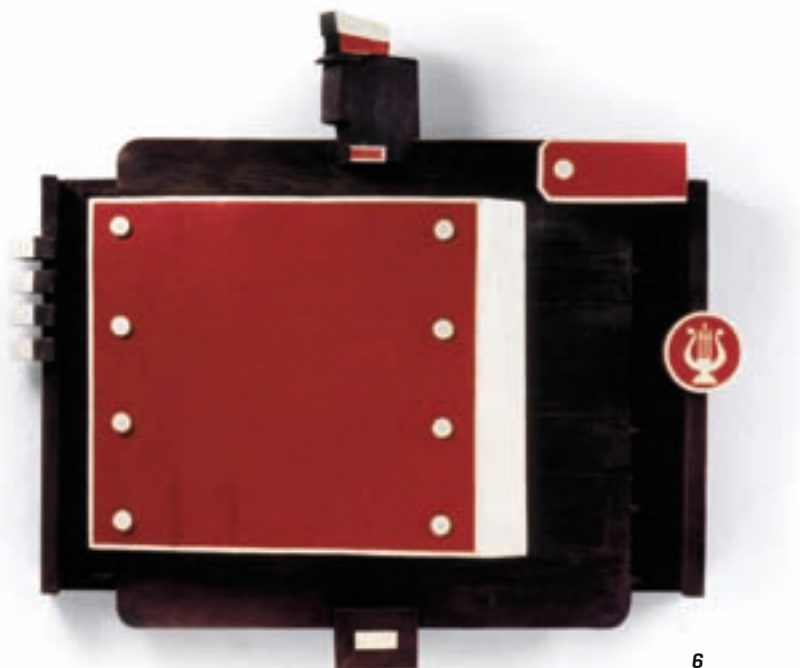
Figure Orlova se stvaraju od znakova-fantoma: amblema, gajtana, epoleta, znački, ordenja i drugih elemenata koji manifestuju status, mjesto unutar ove ili one hijerarhije. Tipološki, ovi dekorativni elementi liče na tetovažu ili ornamente koji pokrivaju

tijela „primitivnih“ ljudi. Ali kod Orlova iza ovih „ornamenata“ i „tetovaža“ nema tijela. Njegovi objekti demonstriraju samostalni život znakova i amblema. Oni ne pokrivaju niti transformišu ljudsko tijelo, oni ga imitiraju, simuliraju. Oni se organizuju u konfiguracije koje samo podsjećaju na antropomorfne oblike. U suštini, to je samostalni svijet „sakralne“ amblematike, raznovrsnih znakova za prepoznavanje i simbola socijalnog statusa. U duhu Gogoljeve fantazije, ove epolette, lente i ordenje su se izdvojili, izolovali od čovjeka i započeli samostalni život. U ovoj temi, kao i u Gogoljevoj povijesti „Nos“, postoje i komizam, i apsurd, i užas.

U skulpturama Orlova ljudsko tijelo je predstavljeno tek minimalnim, jedva primjetnim atributima, ono je izmješteno na periferiju. U prvom planu je nekakvo ruho, kostim, uniforma. U umjetnosti XX veka ljudsko tijelo se upravo pomoću kostima u više navrata transformisalo u skulpturu. Pozorišni kostimi-skulpture, kakve su pravili Pikaso i Leže,

Maljevič i Larionov, podsjećaju na arhaičke maske, ritualnu odjeću, koji pretvaraju čovjeka u posebno biće i to mijenja njegovu prirodu. Kostim kao maska koja skriva i transformiše, mijenja ličnost, bio je početkom vijeka jedan od najvažnijih instrumenata u stvaranju novog čovjeka, u mitologiji rađanja kolektivnog subjekta.⁴ Mnoge skulpture Orlov ne pretvara čak ni u kostim kao takav, već samo u paletu atributa koji ukrašavaju kostim, dajući mu smisao, omogućavajući da se iščita socijalna istorija čovjeka.

Za razliku od većine arhaičkih kipova, kod Orlovljevih totema ili idola nema oči. Oni su lišeni magijske vlasti pogleda. Osim toga, minijature glave, često jedva primjetne iza nagomilanih odlikovanja i najrazličitijih atributa, praktično su lišene bilo kakvih crta lica. Svi sportisti, generali, mornari i imperatori Orlova ne nastavljaju liniju arhaičkog pravljenja idola, već prilično ustaljenu ikonografiju modernističke umjetnosti prošlog vijeka, u kojoj su najrazličitiji umjetnici tragali za



6

5 Prvobitno značenje latinske riječi persona nije podrazumijevalo ljudsku ličnost, pojedinca. U znamenitom višestruko izdavanom latinsko-ruskom rečniku I.H. Dvoreckog u svojstvu osnovnih značenja navode se sledeća: 1) maska, ličina (prevashodno, pozorišna); 2) pozorišna uloga, karakter; 3) životna uloga, položaj, funkcija.

likom novog čoveka, kolektivnim subjektom. Tragali su za formulom nove antropomorfnosti u dehumanizovanom svijetu, u kome su same crte čovjeka postajale sve manje stabilne i određene. Ovi bezlični likovi-idoli, uslovne antropomorfne mašine, manekeni ili „arhitektonske“ konstrukcije, sreću se kod slikara-metafizičara Đ. de Kirika i K. Kara, kod Maljeviča i njegovih učenika, u stvaralaštvu nekih predstavnika „drugog futurizma“ (V. Paladini, F. Depero), kod dadaista F. Pikabija i M. Ernsta. Orlov među prvim u nezvaničnoj kulturi počinje usrdno da radi s nasleđem i mitologijom modernizma XX vijeka. On ne preuzima učenički ovo iskustvo, već ga uključuje kao sastavni dio u svoj sopstveni mit, koristi ga kao jedan od mnogih jezika, pomoću kojih gradi svoju mitsku realnost.

Okretanje ka tradiciji modernizma u skulpturama Orlova bazirano je na svijesti o razlici. Modernizam se u njegovim djelima obnavlja i ponovo oživljava kao već izgubljeni jezik koji je postao svojevrсна antika savremenog doba. U

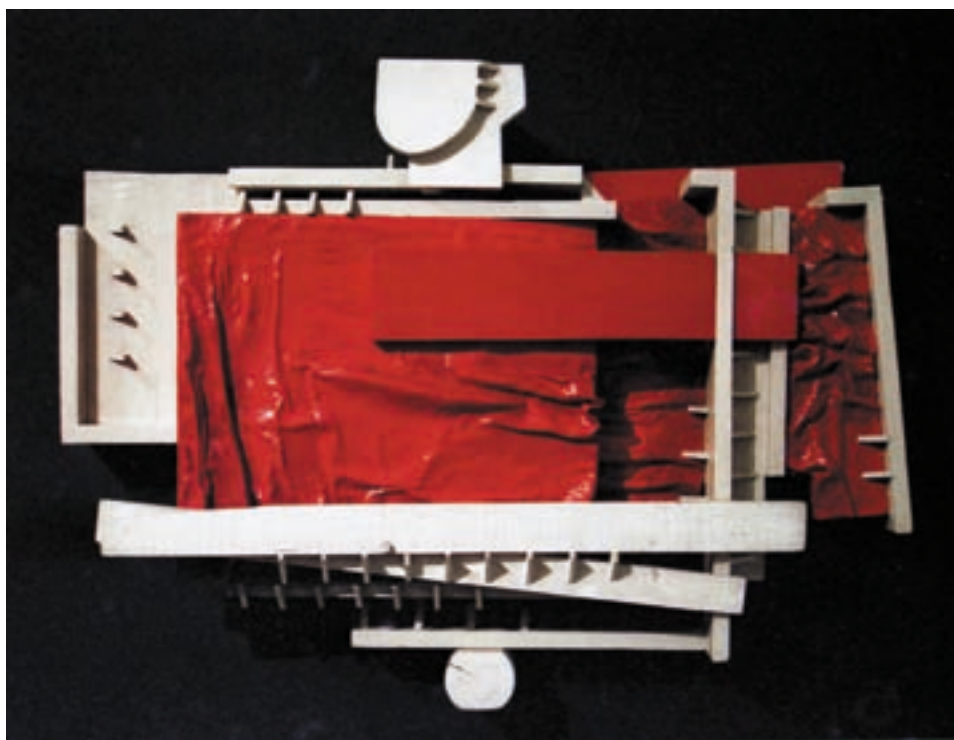
njegovim mornarima, sportistima ili paradnim bistama otkrivamo odjeke stilistike, izražajnosti klasičnog modernizma. Međutim, Orlov koristi modernistički jezik samo kao još jedan modul, još jedan mitološki kod s kojim barata.

U stvaralaštvu Orlova ima dosta klasičnih modernističkih tema i motiva, principijelno važnih za interpretaciju čovjeka, za razumijevanje nove antropologije. Na primjer, motiv čovjeka-konstrukcije, sastavljenog od različitih „tuđih“ komponenti – djelova nameštaja, fragmenata svakodnevnih stvari i mehanizama [„Dvije figure s mrtvom prirodom“, 1971; „Glava imperatora“ iz serije „Totem“, 1971; „Bista u duhu Rastrelja“, 1973–1974]. Tema novog čovjekovog obličja, nove antropomorfnosti bila je u centru pažnje modernizma tokom mnogih decenija. Orlov ne koristi modernističke motive samo kao muzejske citate, kao pozivanje na poznate kontekste. On ih organski uvodi u aktuelnu problematiku „sovjetskog“. On ne poima „sovjetsko“ u lokalnom, usko socijalnom kontekstu, već ga stavlja u kontekst istorije. U kontekst intelektualne, duhovne istorije XX vijeka. Orlov ne predstavlja „sovjetsko“ kao ispadanje iz opšte logike evropske kulture, kao raskid, provaliju i „prazninu“, već kao organski, zakoniti dio „savremenosti“.

Još jedan prepoznatljivi modernistički element stilistike mnogih Orlovjevih skulptura jeste sklonost geometriji, konstruisanju skulptura od apstraktnih geometrijskih oblika. Međutim, geometrija Orlova je, za razliku od oblika suprematista ili konstruktivista, drugačije prirode. To je imaginarna geometrija, apstraktna i istovremeno konkretna, predmetna, prisutna u svakodnevnom životu sociuma. To je geometrija vojnih odlikovanja, geometrija raznovrsnih hijerarhijski prepoznatljivih simbola [zastava, znački, epoleta,

6 Vojni muzičar. Iz ciklusa Parsune, 1979.
Drvo, email. 76x96x15
Kolekcija Fonda Novi, Moskva.

7 Crvena parsuna, 1977.
Drvo, tkanina, epoksidna smola, email. 75x98x24
Kolekcija A. Sidorova, Moskva.



7

ordenja, lenti i dr.). Istina, treba reći da je i suprematizam u početku težio premještanju svojih „čistih“ oblika u utilitarno-simboličku sferu. Maljevičevi učenici su, kao što je poznato, nosili crni kvadrat u reveru, koristeći ga kao odlikovanje, a, sem toga, pravili su nacрте različitih znački, prepoznatljivih amblema novog čovjeka. Neutralni položaj suprematističkih i konstruktivističkih oblika između metafizike i utilitarizma bio je važan element njihovog estetskog i filozofskog programa. U svojim skulpturama, Orlov stvara isti takav vibrirajući – između metafizičkog i utilitarog – karakter vojnih odlikovanja, gajtana, amblema. Ovaj možda nehotičan dijalog s estetskim i životvornim koncepcijama, koje su bile u osnovi sovjetske kulture, ne samo da stavlja umjetnikove radove u historijski kontekst nego ih i povezuje s ključnim problemima umjetnosti XX vijeka. Umjetnost nije samo estetski fenomen nego i socijalni, životvorni instrument, koji preobražava realnost, djeluje na čovjeka – tako su početkom XX veka mnogi umjetnici formuli-

sali novu koncepciju umjetnosti. U skulpturama Orlova jasno je naznačen ovaj historijski kontekst, ali ujedno i distanca u odnosu na njega. Orlov pretvara samu avangardističku utopiju u „arhaički“ mit. On muzeificira i estetizira moćne, životvorne impulse avangardne i modernističke umjetnosti. On im oduzima svemoguću magiju onako kao što arhaički idoli gube svoju magijsku moć kad se nađu među zidovima muzeja.

Orlovljevi idoli i totemi nalaze se negdje na pola puta od modernističkog konstruisanja, svojevrsnog čovjekovog inženjeringa u odnosu na sakralni otisak, uslovno obličje „ikone“. Oni su napravljeni, izgrađeni i istovremeno – manifestovani. Posebno su jasno vidljive ove osobine u nekim ranim radovima umjetnika, kao što su „Aleja junaka“ (1975), „Ikonostas“ (1974–1975). U tom smislu oni se mogu porediti s pop-artovskim „portretima“ i „ikonostasima“ E. Vorhola, koji uvijek vibriraju između ličnosti i tipa, između portreta i „ikone“.

S druge strane, sam umjetnik ističe još jedan izvor svojih radova – parsune. Ciklus radova druge polovine 70-ih godina Orlov tako i naslovljava – „Parsune“. Parsuna [od latinskog persona]⁵ predstavlja svojevrsnu arhaiku portretnog žanra, prelazni momenat od ikone ka svetovnom portretu. Parsunski portreti nikada ne slikaju pojedinca, već socijalni tip – „cara“, „vojskovođu“, „velmožu“. Parsune su prethodnica paradnih portreta. One prije svega reprezentuju socijalni status onoga koga slikaju. Na njima se posebna pažnja posvećuje različitim simbolima koji govore o mjestu persone u socijalnoj hijerarhiji – bogata odora, grbovi, simboli vlasti, prateće pojave.

Najzad, važnu ulogu u Orlovljevim skulpturama igra korišćenje prepoznatljive tipologije klasične, tradicionalne skulpture – paradnih baroknih portreta, klasičnih poprsja.

Ovakva palimpsestna osobenost umjetničkih radova, koja se sastoji od mnoštva stilskih



8

6 Р. Барт Риторика образа // Р. Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1994, с. 313.

7 На истом mjestu, с. 304. Барт подvlaчи: „Сvako друштво ствара различите техничке поступке предодређене за заустављање лебдећих низова означиеника, који су позвани да помогну у савладавању страха пред смисаоном неопређеношћу иконићних знакова: јежићки исказ је управо један од таквих поступака“. – На истом mjestu, с. 305.

slojeva, predstavlja varijantu kolažne tehnike. Rane skulpture Orlova su se ponekad direktno gradile kao kolektivni objekti koji spajaju u sebi ne samo različite stilove, kulturne tradicije, nego i redimejd, fragmente svakodnevnih predmeta, različitih kontrastnih materijala. Skulpture Orlova su izgrađene na poređenju sa gotovim, klišeiranim likovima, simbolima, stilovima. Na igri s različitim smisaonim kontekstima, koji su skriveni iza prepoznatljivog obilježja stila, likovnog jezika i oblika. Oni predstavljaju svojevrsne retoričke figure ili „retoričke slike“, da upotrijebimo odrednicu R. Barta. U svojim djelima umjetnik se trudi da stvori maksimalno široko „asocijativno polje“ (Bart). Oni uvijek podrazumijevaju varijantnost razumijevanja. Orlov ne gradi jednodimenzionalni, jednoznačni smisaoni prostor, već prostor lutajućih, lebdećih smislova. Po rečima Barta, jedna ista slika u stanju je da pokrene različite „rečnike“ skrivene u našoj svijesti („u jednom istom pojedincu postoji mnoštvo rečenika“).⁶ U svom članku „Retorika slike“ Bart je upravo u ovim

osobinama „lutanja“ i „lebdjenja“ označenika vidio specifičnost slike za razliku od jezika: „Svaka slika je polisemična; ispod sloja njenih označitelja provlači se „lebdeći niz“ označenika“.⁷ Ovu osobinu slike Orlov naglašava u svojim radovima. Oni čuvaju i čak njeguju tu opasnost, tu traumatičnu neodređenost, koju sadrži u sebi slika – niti ograničena rečju niti, po Bartu, stavljena u stegu jezika. Upravo ovde izbija dubinska sprega Orlov-ljevih totema i parsuna s „arhaičkim“ – oni su oslobođeni „represivne uloge teksta“ (Bart) i ne teže da učvrste, zaustave „lebdeći niz označenika“. Oni odvlače posmatrača u potragu za lutajućim smislovima i stvaraju uznemirujuće, katkad nelagodno osjećanje.

Skulpture Orlova pružaju estetsko zadovoljstvo, privlače efektnošću izgleda i istovremeno ne gube napetu neodređenost vizuelnog, oslobođenog od „stega jezika“, naglašavaju izmicanje vizuelnog „razumijevanju“, ograničavanju tekstualnim, jezičkim ramom. Oni apeluju prije svega na vidljivo, na vid – drugim riječima, na ono što se odvajkada vezivalo za opasnost i rizik.

Teatralnost, sceničnost – to je principijelno svojstvo Orlovljevih djela. Ona obuzimaju pažnju, ona otvoreno pretenduju na efektnost. Ove osobine su suprotne želji da se u umjetnosti potisnu moćni, magijski impulsi, vezani za izražajnost, vizualnost, što je, na primjer, karakteristično za konceptualizam. Djela Orlova nijesu usmjerena na kastraciju zapovjedne moći umjetnosti, na odricanje njene sposobnosti da zagospodari pažnjom i sviješću posmatrača. Umjetnik više voli da osvoji ovu moć, da izuči njene mehanizme. Da je iskoristi kao „magijsko“ oružje. Orlov analitički preparira mehanizme vlasti umjetnosti, stvara u svojim sintezama arhaizma i modernizma svojevrsnu antologiju umjet-

8 Imperijska bista [Mornar]. 1975.
Drvo, gips, email. 108x175x30
Kolekcija Stella Art Foundation, Moskva.

9 Glava Imperatora. Iz serije Totem. 1971. Drvo, 21x35x30
Kolekcija Fonda Novi, Moskva.

9



nosti-vlasti, opisuje istoriju iluzija i fantazija koje su gospodarile u umetnosti XX vijeka.

Orlova ne zanimaju struktura i praksa realnog sociuma. On analizira njegov zamišljeni, mitološki plan. On stvara mitska bića, junake sovjetskog sakralnog svijeta – mornare, sportiste, vojna lica. Oni istovremeno pipadaju i fizičkom i metafizičkom svijetu, imaginarnom i materijalnom. Njegovi junaci ne predstavljaju, ne oslikavaju nekakve fenomene, nukleuse sociuma. Oni jesu ti fenomeni i nukleusi.

Orlovljevi mornari i sportisti su dvojni. Oni su rezultat deformacije, urušavanja čovjeka, njegovog pretvaranja u sakralni totem. Istovremeno, oni su apoteoza socijalnog, panegirici njegove magije i njegove vlasti. U njima pored podsmeha ili ironije, privlačne lakoće i teatralnosti, postoje užas i strah. Drugim rečima, oni posjeduju ambivalenost opčinjavajućeg i zastrašujućeg, koja je svojstvena svim sakralnim objektima. U

Orlovljevim delima ova drama se manifestuje u folklorno-magijskim likovima, predstavljena je kao vječna mitološka tema koja se iznova i iznova odigrava u istoriji, iznova i iznova ponavlja u bilo kom sociumu.

Možemo reći da Orlov u neku ruku prati logiku Pikasa: on stvara „magijske“, egzorcističke objekte koji omogućavaju da se moli idolima savremenog doba. Orlov u svojim skulpturama traži „magijsku“ formulu za savladavanje strahova i fobija ne samo sovjetskog čovjeka, već i šire – savremenog čovjeka, uvučenog u proces gubitka sopstvenog Ja u „ornamentima mase“. On stvara glumački, teatralizovani, kostimirani model ove drame, ali pomoću kulturnih aluzija, smjernica prema istoriji umjetnosti, arhaičkom i modernističkom kontekstu, mehanizmima optike vlasti, on stvara napeto i tragično kontekstualno polje.

Orlov konstruiše svojevrsni inicijacijski mit savremenog pojedinca, kojeg socium, vlast, novo idolopoklonstvo podvrgavaju iskuše-

njima. On stvara mit o putovanju savremenog čovjeka ka samome sebi, o njegovom prolasku kroz iskušenja i strahove, koje mu nude socium i vlast. Mit o pobjedi nad ovim strahovima. Za ovaj mit Orlov je pronašao jezik glume, zanimljive pozorišne predstave, ponekad paradije, podsmijeha, koji obavijaju jarkim, efektnim velom skrivenu dramu, koji maskiraju opasnu avanturu.

Orlov je stvorio svoju mitološku vasselje-nu, pretvorio sovjetski socium – njegove kolektivne fantazije, iluzije, želje, strahove – u mitološku realnost. U manifestovane – za vid – objekte. On je materijalizovao sovjetsko i ne samo sovjetsko – socijalno nesvjesno, izmislio za njega sopstveno „bajanje“, stvorio sopstvenu praksu egzorcizma – savladavanja, isterivanja i potčinjavanja „tuđeg“, neprijateljskog svijeta ONO.

S ruskog prevela: Kornelija Ičin

Crnogorski svadbeni rituali na starim fotografijama

FOTOGRAFIJA

Maja Đurić



1

1 Nepoznati autor, svadbena fotografija, Cetinje, p.p. 20. vijeka, Kolekcija Lele i Hajdane Vukotić

2 Svadba, Cetinje, kolekcija Duška Počeka



2

Svadba je najvažniji, najrazrađeniji i sadržinski najbogatiji ritual životnog ciklusa. Ona u zgusnutom vidu izražava društvenu stvarnost — ekonomske i srodničke odnose, položaj žene, odnos prema onostranom, i može se označiti kao paradigmatičan događaj kulture Crnogoraca u smislu u kome ovaj pojam objašnjava Kliford Gerc [Clifford Geertz]. Pomenute društvene promjene svadbeni ritual, kao posebno osjetljiv instrument, registruje i izražava.

Osnovno pitanje u teorijskom promišljanju rituala je na koji način on odražava društvenu stvarnost. Jedan od osnovnih postulata strukturalnog ali i šireg antropološkog pristupa kulturi je da se čovjek/društvena zajednica nalazi u stalnim oscilacijama reda i haosa. Rođenje, sklapanje braka, smrt i slični događaji prelomnog karaktera dovode do velikih pomjeranja u grupi, poremećaja reda, provale haosa. Članovi zajednice su međusobno povezani i promjena pozicije jednog od njih „zarazno“ zahvata sve ostale, zbog čega dolazi do narušavanja ravnoteže.

Na primjeru vjenčanih fotografija mogu se sagledati dinamični društveni procesi koji karakterišu posljednju deceniju 19. i početak 20. vijeka u Crnoj Gori, iako skoro svako područje Crne Gore ima svoje istorijske, društvene i kulturne specifičnosti.

Fotografije su činile obavezan dio porodične galerije slika koje su prikupljane i čuvane u tada veoma popularnim fotografskim albumima, a bar jedna fotografija u svakoj gradskoj, pa i seoskoj porodici, predstavljala je vjenčanje – svadbu.

Vjenčane fotografije su u domaćim ateljeima krajem 19. vijeka uglavnom oblikovane kao dvojni portreti, u kojim je mladi par predstavljen na reprezentativan način.² Prikazivanje personalnosti nije se očekivalo. Mladi bračni parovi su tako dobijali reprezentativne predstave cijelih figura i dopojasnih portreta na fotografijama uglavnom kabinet formata.

I kod nas je brak gotovo uvijek bio predmet ugovora i potvrda pripadnosti određenoj socijalnoj sredini, a ne stvar ličnog izbora i ljubavi.³ Na takvu društvenu konvenciju, ugovaranje brakova, nepromijenjenu i poslije svih građanskih revolucija, ukazuje i vjenčana fotografija. Zato je razumljivo što je „posebnim jezikom slike“, na kojoj mladenci ukočeno stoje i prazno gledaju u objektiv, bez ikakvih znakova međusobne pažnje i nježnosti, na fotografijama snimljenim u studija Nikole Đonovića ili na onima na kojima se nevjesta rukom oslanja na muškarca, ispričana priča o instituciji braka u kojoj su važila stroga društvena pravila.



3

3 Svadba Atelje Weber, Kotor

4 Atelje Nikola Đonović, Cetinje p.p 20 v

5 Nicolo Giov. Gullì, mladi bračni par, početak 20. vijeka, Kolekcija IFCG

Nivo privrženosti prikazivan je na razne načine. Naravno, može se pretpostaviti da je vjenčani par bio prinuđen da se ponaša prema upustvima fotografa, i da nije sam mogao izabrati stav, ali kasnije, s promjenama u porodičnim odnosima, i vjenčana fotografija je postala ležernija i manje zvanična slika o ispunjenim interesima zajednice.

Maska mekih ivica, čime se pogled koncentrisao na lik ili frontalnu, dopojasnu figuru, gotovo je obavezno upotrebljavana za ženski portret, a ponekad i za par na fotografiji (Đorđe Đorđević, Cetinje). Na ovoj fotografiji se vidi i blagi osmeh djevojke ili mlade što je veoma rijetko. Likovi parova na svim fotografijama, pa i portreta snimljenih u ateljeima početkom 20. vijeka, uglavnom su ozbiljni. U uobičajenoj retorici fotografskog portreta gledanje u kameru označava svečanost, otvorenost, razotkrivanje subjektive suštine. Zbog toga frontalnost djeluje kao prava poza za ceremonijalne slike, kao što su one sa vjenčanja.

Nije lako razumjeti sa ove distance kako je bilo na početku 20. vijeka bez radija, filma, televizije, i što je za mladence značio sami čin fotografisanja. Uz „magiju“ fotografije, često se prosila (kaparisala) djevojka ili ugovarala svadba. Naročito na dvorovima, gdje su prije udaje ili ženidbe prinčevima i princezama stizali slikani, a kasnije i fotografski portreti mogućih kandidatkinja. Velika vjenčanja u knjaževskoj porodici izazivala su široka interesovanja u društvu, i bila povod velikog slavlja na Cetinju.⁴

Motivi svadbe i bračnih parova naći će se na razglednicama dvadesetih godina 20. vijeka⁵

Središnja tema svadbenih fotografija, ono što se obrađuje u samom ritualu, jeste problem identiteta. Pojam identiteta je neodvojivo povezan s pojmom rituala, jer su rituali ugrađeni u identitet zajednice, i služe da aktualizuju njegove suštinske karakteristike,⁶ a s druge strane, i jedan i drugi pojam nerazlučivo su povezani s pojmom tra-



4

dicije, koji konotira prošlost i prenošenje vrijednosti s generacije na generaciju. Svadba je tačka presjeka ova tri pojma, jer je ona svojom formom, sadržajem i značajem veoma pogodna da se posredstvom nje problematizuju različiti oblici identiteta (nacionalni, lokalni, porodični).

Svadbena ritual je složeni zamršeni lavirint znakova, tj. bogato nijansirana slika društvene stvarnosti. On zadire u temeljne probleme kulture koja ga stvara, pa se preko njegovog polja mnoštvo heuristički vrijednih puteva može probiti.



5

- 1 Geertz, Clifford, Tumačenje kulture [2], Beograd: XX vek, 1998, str. 276-277.
- 2 Todić, Milanka, Venčana fotografija u Srbiji 1850-1998, katalog povodom izložbe Na ludom kamenu, Etnografski muzej u Beogradu, 1998 godine, str.7.
- 3 „Ne pitajući za ukus ili naklonost svog sina, kad ovome dođe vrijeme za ženidbu, ne upoznavajući ga, čak, sa vjerenicom koju mu je odabrao, naći će se sa njenim ocem, zaprositi je nudeći mu čašu vina. Ako ovaj prihvati vino, brak je odlučan. Vjenčanje se raskošno proslavlja, uz veliku pucnjavu iz pištolja i pušaka. Svadba ponekad traje i osam dana. Nakon toga, porođica koja je za ovu svečanost zaklala veliki broj ovaca i ispraznila više buradi vina, vraća se svom ustaljenom strogom načinu ishrane: kukuruzne pogače pečene ispod sača, kuvani krompir, s vremena na vrijeme malo suvog mesa, to je nedjeljni jelovnik, a strogo se pridržavaju posta u dane kojih ima dosta u pravoslavnoj vjeroispovijesti. U porodici u koju je tek došla, nevjesta nastavlja da vodi smjeran, pokoran i mukotrpni radom ispunjen život, na koji je, od djetinjstva, naviknuta kod svojih roditelja.” Marmije, G., Pisma o Jadranu i Crnoj Gori, Podgorica, 1996, str. 141, 142.
- 4 O vjenčanjima na dvoru i fotografijama snimljenim tom prilikom, puno je pisano. Stereotipne izrade, kompozicionim rešenjima i univerzalnošću procesija mogle su se zamijeniti sa bilo kojim vjenčanjem u zemljama Evrope. Izuzetak je jedino crnogorska nošnja, koja događaj locira u Crnu Goru.
- 5 Legenda za fotografiju - Ženidba Stevana Rajčevića sa Velikom Mihajlović i svatovi nakon vjenčanja u izdanju N. Kneževića, Cetinje 1922. godine.
- 6 Kligman, Gail, The Wedding of the Dead, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1988, str. 262, 264.

Bjelina kao simbol božanskog PROSVJETLJENJA

SJEĆANJE

CVETKO LAINOVIĆ
1931 – 2006

» *Srce umjetnika koje uzbuđeno bije, goni ga duboko dalje, do same praosnove. Mali je broj onih koji podnose tu dubinu. Mali je broj onih koji ponirući u dubinu umiju da iznesu na vidjelo ono što se vidjelo i spoznalo.*«

Paul Kle

Cvetko Lainović nesumnjivo pripada grupi onih umjetnika velikana čije je likovno djelo bitno obilježilo tok i razvoj naše savremene umjetnosti. Prelazeći dug likovni put, konstantno je modernom slikarstvu postavljao pitanja kroz koja se, gotovo uvijek, nazire jedno suštinsko pitanje, pitanje nad pitanjima, pitanje smisla. I nije nas ostavio bez odgovora koji se nazire u tajni odgonetanja onog volšebnog, složenog, koje u sebi nazivamo: prepoznavanje poznatog. A to poznanje isplivava iz dubina arhetipskog, prapočetnog, koje u talogu vremena skriva svoju neraskidivu vezu sa, samo uslovno rečeno, krajem. Jer, bilo da je riječ o religioznoj tematici ili zabilješci trenutka u kome prepoznajemo simbol određenog duševnog stanja, Cvetko uspijeva da nam svedenim, emocionalno pročišćenim, likovnim jezikom otkrije i saopšti veliku tajnu života. Saglasno toj tajni, nimalo nije slučajno što nas je fizički napustio 24. aprila 2006.godine, na drugi dan Vaskrsa, dok je dio njegovog neponovljivog duha ostao i dalje da obitava u njegovim slikama i crtežima, u njegovim riječima, ostao da potvrđuje njegovo dubinsko osjećanje Božanske niti kao suštinske biti kroz svaki lik, figuru, oblik ili predmet, kroz svako biće. I istinski je znao da ništa bez toga ne postoji, niti treba, niti valja, niti može da postoji...

Sagledavši u cjelini Lainovićev likovni opus, primjetno je izdvajanje tri faze koje karakterišu određene posebnosti: prva, sa strukturom koja se oslanja na dominantu klasičnih likovnih elemenata [poetski realizam, intimizam]; druga, u kojoj se usmjerava i predaje slikarstvu bijelog minimalizma [bijele slike]; i treća, posljednja, u kojoj kroz subtilni koloristički zvuk provlači ideje ostvarene u prethodnoj fazi.

Obuzet tajanstvom početnih stvaralačkih impulsa duha, Lainović je, po pravilu, težio da nadahnut mističnom kontemplacijom iskorači iz svijeta dnevnosti, u meta-svijet drugačijih prostornih i vremenskih



određenja, u svijet emotivnog preobražaja, slobode i očovječenja, svijet bez sjenki, da bi igrom osobene senzibilne kakvoće utkao u djelo autentični trag svog i Božanskog prisustva. Kako je sam naglašavao: Stvaram – ne zato što je stvaranje moja ljubav, nego zato što je to – moj način disanja, postojanja, održanja u životu. Ako bih prestao da stvaram – ne bih više živio. Zato često pišem da stvaranje ne zavisi od slikara i da je, prema tome, svako uspješno djelo – djelo Božije, djelo nekoga ko je iznad nas...

Lainovićeva likovna poetika konstantno korespondira između formalnog i značenjskog sloja njegove slike. Govorio je da samoća izmiješa boje i stvori bijelu; predmet vidimo zahvaljujući liniji, a linija ne postoji. Takođe je isticao da tkivo njegove bijele slike, koja je rezultat dugogodišnjeg iskustvenog istraživanja, u svojoj reljefnoj strukturnoj slojevitosti predstavlja istorični protok vremena koji rezultira vječnim, dok crtež ostvaren u njoj, kroz nju i na njoj označava i trenutak, i viziju budućeg, koja, opet, postaje prošlost. To je virtuosno taktilni crtež ponesen srcem, iz duše, ekspresijom, čistotom dječije nevinosti, čija linija žustro i neposredno oblikuje formu uklopljenu u kompleksnost likovne ideje, ideje kroz koju je uspijeva da nasluti egzistencijalni smisao, izbavljenje i spasenje.



Ruska ikona, 2002
ulje na platnu



Akt III, 1998
ulje na lesonitu



Autoportret, 1991
ulje na platnu

Posebnu tematsku sferu Lainovićevih likovnih interesovanja predstavlja portret koji je za nje-ga konstantno predstavljao specifičan izazov. Upravo kroz portret umjetnik se otkrio kao stva-ralac koji uspijeva da ostvari svu toplinu huma-nih osjećanja koje uspostavlja u transrelaciji sa portretisanim likom i koje sa nevjerovatnom upečatljivošću snažno prenosi i na posmatrača. To su poznanci ili karakteristični likovi svako-dnevice, koje srećemo nausput, ali koji, svaki ponaosob, u sebi, u dubini svoje duše, nosi osobene psihološke karakteristike: čas tugu, čas radost, čas patnju, čas zbunjenost životom.

U cjelini, Lainovićevo uvijek nanovo proživljeno djelo iskri dubokim intelektualnim i osobeno suptilno-emotivnim dometima izvan važećih slikarskih pravaca i trendova, sažimajući u sebi univerzalne vrijednosti civilizacijskih i kulturnih tekovina. Njegov autentični stvara-lački i kreativni dar, te nesvakidašnje origina-lan i krajnje iskreno ostvaren umjetnički iskaz, postao je nezaobilazan primjer uzvišenosti, visokog stila i naprednih humanih umetničkih stremljenja u jugoslovenskom i evropskom slikarstvu druge polovine XX vijeka.

CVETKO LAINOVIĆ ROĐEN JE 6. APRILA 1931. GODINE U PODGORICI, ŠKOLOVAO SE U LJUBLJANI I ZAGREBU, GDJE JE 1954. GOD. ZAVRŠIO AKADEMIJU LIKOVNIH UMJETNOSTI U KLASI PROFE-SORA MIŠEA I K. HEGEDUŠIĆA. RADIO JE KAO PROFESOR U GIMNAZIJI U PODGORICI OD 1955. DO 1967. GODINE. KAO SLOBODNI UMJETNIK STVARA OD 1975. OD 1956. ČLAN JE ULUCG, A OD 1970. I ULUS-A. IZVORNO KOSMOPOLITSKIM DUHOM OSTVARIO JE VELIKI BROJ SAMO-STALNIH IZLOŽBI U RENOMIRANIM GALERIJAMA U ZEMLJI, A, NAROČITO, U INOSTRANSTVU (NJUJORK, PARIZ, RIM, STOKHOLM, AMSTERDAM, BRISEL, KAIRO, ČIKAGO, VAŠINGTON, PALER-MO, FIRENCA...). TAKOĐE, I BROJNE KOLEKTIVNE IZLOŽBE KARAKTERIŠU GA KAO NEOBIČNO PLODOTVORNOG, A U INOSTRANSTVU I OSOBITO CIJENJENOG LIKOVNOG STVARAOCA. MNOGE ZEMLJE, POSEBNO »ZEMLJA SLIKARA« - FRANCUSKA, PRIHVATILE SU GA KAO SVOG UMJETNI-KA. FRANCUSKA KRITIKA SA NAROČITIM ZANIMANJEM REDOVNO JE PRATILA SVAKO LAINO-VIĆEVO IZLOŽBENO PREDSTAVLJANJE. TAKO ĆE REJMON PERO U PARISKOM "MANIFESTU" MARTA 1986., ISTAĆI DA SE NJEGOV CRTEŽ RAVNA SA »CRTEŽOM PUSENA, FOTRIJEA, ENGRA I PIKASA«. UČEŠĆE NA JESENJEM PARISKOM SALONU U GRAN PALEU (2001, 2002, 2004.), JEDNOJ OD NAJPRESTIŽNIJIH INTERNACIONALNIH LIKOVNIH MANIFESTACIJA, POTVRDILO JE NJEGOV UGLED I RENOME U KRUGU NAJZNAČAJNIJIH SVJETSKIH SLIKARA I NJIHOVIH UMJET-NIČKIH DOSTIGNUĆA. POSLJEDNJI PUT JE U CRNOJ GORI IZLAGAO 2003. GODINE, U OKVIRU OBILJEŽAVANJA 10 GODINA RADA LIKOVNE KOLONIJE "GRAD NA TARI" U KOLAŠINU. DOBITNIK JE NAGRADE AKADEMIJE LIKOVNIH UMJETNOSTI U ZAGREBU (1954), NAGRADE POVODOM OSLOBOĐENJA GRADA TITOGRAĐA (1965, 1969), KAO I TRINAESTOJULSKE NAGRADE SR CRNE GORE (1977). NAJVEĆI DIO SVOG PLODOTVORNOG ŽIVOTA PROVEO JE U BEOGRADU. UPOREDO SA ISTRAŽIVANJEM U SLICI, CVETKO JE SVOJU FILOZOFIJU UMJETNOSTI ISKAZIVAO I KROZ PI-SANU RIJEČ. OBJAVIO JE NEKOLIKO KNJIGA, MEĐU KOJIMA I "BOJE U NOĆI", "STVARI", "BOJA DUŠE", "OSTATAK MISLI", "MISAO SLIKE", "PRIJE MOLITVE" I "SVIJETLE SJENKE", "STID OD RIJEČI", "MONTE DES MONTS", GDJE, IZMEĐU OSTALOG, GOVORI O SVOM ODNOSU PREMA UMJETNOSTI, O SOPSTVENOM POIMANJU ŽIVOTA I SUŠTINE UMJETNIČKOG STVARANJA.

Nataša Nikčević

**Dubravka Milivojević –
Izložba fotografija U procjepu**Podgorica, kafe galerija „Kunst“
novembar 2010

Fotografija jeste način mehaničkog i stoga navodno impersonalnog registrovanaja stvarnosti, no slika koja se ovom tehnikom dobija vrlo često je prepuna značenja čiji izrazito personalni karakter zna da obuhvati duboke psihološke i duhovne sadržaje. Jedna od ključnih teza se tiče deprimirajućih spoznaja koje fotografija donosi. Smatraju ih melanholičnim predmetima kojima na „najintimniji i najbolniji način pratimo stvarnost ljudskog starenja“. Fotografisati znači prisvojiti fotografisanu stvar. To znači postaviti sebe u određeni odnos prema svijetu, smatra Suzan Sontag u *Esejima o fotografiji*. I upravo taj izrazito personalni karakter imaju fotografije mlade umjetnice Dubravke Milivojević, iz ciklusa *U procjepu*, u podgoričkoj Kafe-galeriji Kunst.

Dubravka Milivojević, *Glad*

Neke od ključnih tačaka njene poetike, koje objedinjavaju dva tipa izloženih fotografija: crno-bijele i kolor, iz ciklusa *U procjepu*, su nesvakidašnja inventivnost – da u naizgled običnim, svakodnevnim predmetima, pejzažu, ljudima prepozna neobično, mjenjanje uglova gledanja, vješto kadriranje kompozicije [odnos djelova i cjeline] i prije svega, poseban osjećaj za svjetlost... Još jedan važan elemenat njenog vizuelnog jezika je pokušaj nadraščanja osnovnih osobina fotografije kao medija, ako se prihvati da „fotografija operiše realnim činjenicama i da svoj osnovni govor sprovodi kao transponovanje fizičke realnosti u ravan medijske slike“. Neobičajeni sklopovi ili pomjereni ugao gledanja koji je bliži metafizičkom nego fizičkoj realnosti tvore najuspješnije fotografije koje referiraju na neka od iskustava nadrealizma. Reduktivna stilizacija i konceptualizacija motiva čita se na onim iz serije *Putevi su predugi*, *San*. Ikonografski sloj djela *San* čini kadriran jastuk u vodi, naglašene teksture koji kao da lebdi, dramatično osvijetljen. Ta neobična svjetlost i sjene oneobičavaju prizor, transponuju atmosferu latentne opasnosti i melanholije. Izuzetan pikturalni karakter, pored pomenutih radova, imaju i *Zagrljaj*, *Umjetnost svakodnevice*, a i impliciraju promišljanje višeslojnih odnosa između fotografije i slike. Fotografiju *Zagrljaj* struktuiru kadrirajući čovjeka čije se lice ne vidi, a koji nosi but mesa gdje odjednom uočavate oko, skriveno dramatičan prizor koji referira na Rembrantovog *Odranog vola*. [I napomena da je Rembrant jedan od slikara – majstora svjetla].

U prizorima igre, šetnje, nošenja, posmatranja, leta, prepoznaje neobično, svjesno nam *podmećući* brojne značenjske slojeve i zamke. Enigmatičan rad je i *Umjetnost svakodnevice* u kojem superponira čovjeka na prozoru koji posmatra i Leonardovu *Mona Lizu*, koja je i dalje simbol tajne, ispod u drugom oknu sa rešetkastom ogradom. Umjetnica kao da djeli Bodrijarovo shvatanje da je jedina stvarnost ona što svojom igrom konstituišu simboli; takve su i fotografije *Na vrhu dna*, časovničar koji gotovo da se bavi alhemijskim popravljanjem mjerača vremena. Ciklus fotografija Dubravke Milivojević *U procjepu* generira odnos kategorija prostora i vremena, razbijanje stereotipova, traganje za identitetom, re/definisanje arhetipova... ■

Nataša Nikčević

**Dizajn – otpor ništavilu i apsurd
Amra Zulfikarpašić**Cetinje, Centar za umjetnička istraživanja
FLU Cetinje – Galerija 42°
novembar – decembar 2010

Tko god želi odgovoriti na Kantovo pitanje: što je čovjek, moraće proučavati dizajn, smatra teoretičar Norbert Bolz. Dizajn predstavlja jednu od najznačajnijih metoda masovne komunikacije, stav je Đila Dorflesa. Ovakve teorijske premise mogu se odnositi na istraživanja grafičkog dizajna Amre Zulfikarpašić, čija izložba je otvorena u galeriji FLU-a na Cetinju. Jedan od paradigmatičnih radova umjetnice je *Dizajn – način života* [realizovan u Sarajevu 1991.] jer se u tom radu otkriva neformalna manifestna izjava, spekulacija sebi i nama šta bi dizajn morao i/ili trebao da bude. Za Amru Zulfikarpašić dizajn je zaista način života i način preživljavanja, čak i u krugovima života i smrti u ratnom Sarajevu.

Istraživačko, i u svakom radu umjetnice određeni oblik kritičkog angažmana, rad sa jezikom i tekstem [naslovi, autopoetički iskazi] su amblematični signifikati njenog opusa. Te odrednice iščitavaju se i u plakatu za predstavu *Bosanski kuhar* u koji je inkorporiran autopoetički iskaz autora: „Dužnost je umjetnika da govori istinu“. Jezik se može smatrati umjetničkom formom ukoliko je rezultat tog korišćenja jezika umjetnost, naglašava Keith Arnatt, a upravo je to način na koji jezik, odnosno, lucidne igre riječi koristi Amra Zulfikarpašić. Umjetnica je izvanredan crtač koja dobro koristi liniju kao i dramatičnost kontrasta crnog i bijelog. Navedeni autopoetički tekst je dobro pozicioniran u gornjem dijelu plakata da formira slovo V koje je oznaka za Viktoriju – pobjedu. Tipografski elementi: slova, znaci, linije, površine upotrebljavaju vrlo delikatan čime dodatno semantizuje prizor, što se čita u svim njenim plakatima.

Plakati su dobro nađen medij kojima reaguje kao vrlo odgovoran socijalno angažovan umjetnik na stradanja nevinih, otkopavanje masovnih grobnica, nasilje, razaranja, sukobe, izbore u Bosni i Hercegovini, odnos polova, poziciju umjetnice u konzervativnom društvu što su i njene velike teme. *Odiseja u Bosni i Hercegovini* kao i *Izbori u BiH*-a su plakati koje eksplicitno određuje angažman, ali koji nikada nije na užtrb likovnog.

Amra Zulfikarpašić, *Freedom*

Drugoj grupi plakata pripadaju oni kojim umjetnica razmišlja i reaguje na odnose među polovima, kao i na poziciju umjetnice u konzervativnom društvu. Plakati i jednog i drugog tipa su neka vrsta urbane gerile, kako to precizno zapaža Meliha Husedžinović, otpor ništavilu i apsurd.

Treći tip radova su plakati kojim istražuje „prevođenje“ autentičnog srednjovjekovnog pisma bosančice u savremene medije, problematizujući kategorije privatno-javno, intimno-istorijsko, doslovno-simboličko, re-kreirajući paralelno temeljne civilizacijske vrijednosti- pismo, ali i posebne – bosančicu. Ako se prihvati definicija da je „pismo skup definisanih tipografskih znaka – simbola, koji vizuelno reprodukuju elemente govornog jezika“ onda postaje jasnije zašto istražuje grafeme bosančice. Grafeme ovog pisma realizovala je i u mediju monumetalne skulpture, što još jednom potvrđuje da je savremeni umjetnik nomad i kada je riječ o formalizaciji djela.

Inventivan grafički dizajn Amre Zulfikarpašić jeste hrabra umjetnost koja je esencijalni odgovor, a ne prigodni, na vladavinu nacionalističkih ideologija i politike, rata, eskaliranja zla, stradanja nedužnih, različitih oblika represije i cenzure ■

Ana Matić i Lazar Pejović

**Izložba profesora, saradnika i studenata FLU
Cetinje – Atrefakt – MADE IN CETINJE**Cetinje, Centar za umjetnička istraživanja
FLU Cetinje – Galerija 42°
decembar 2010 – februar 2011

Suvenir može da bude mnogo više od nepotrebne drangulije donesene sa putovanja – kako vrijeme odmiče on sve više postaje zalag uspomene, „okidač“ sjećanja; ponekad, souvenir identifikujemo sa samim putovanjem. Bezlična konfekcija suvenira koja preplavljuje turističke centre [manastir Ostrog,



Jovana Šarac, *Matches Burned* (lijevo)
i Sandra Durović, *Spakovano Bijenale* (desno)
foto Lazar Pejović

most Rialto, Notre Dame u Parizu – dizajnirala je ista ruka i izašli su ispod iste štančne u nekoj kineskoj fabrici) najčešće je samo potvrda da nam se putovanje stvarno dogodilo i ništa više. Kvalitetan suvenir u sebi inkorporira refleksiju [mogućeg] iskustva putovanja koje nadilazi "ovjeravanje" običnih znamenitosti. On povezuje prirodu, kulturu, tradiciju, ukuse, mirise, boje – neku karakteristiku, specifičnost podneblja – sa ličnim doživljajem putnika-turiste. Bez ove veze suvenir ostaje samo parčence kineske plastike, keramike ili silikona.

U posljednjih nekoliko godina kod nas je bilo dosta pokušaja da se naprave kvalitetni suvenir. Uspjeh je bio osrednji, najčešće zbog toga jer su se autori vodili stereotipima o Crnoj Gori, a krajnji proizvodi imaju malo potencijala. Drugi razlozi su i izvjestan strah od ulaganja u nešto što previše odudara od konvencionalne predstave o suveniru, kao i relativno malo tržište.

Predlozi suvenira-artefakata realizovani u okviru projekta *Artefakt Made in Cetinje* predstavljaju rezultat rada studenata i nastavnika FLU Cetinje na osnovu projekta razvijenog u saradnji Studijskog programa Grafički dizajn (FLU) i Studijskog programa Produkcija (FDU). Kao jedan od bitnih segmenata *kreativnih industrija*, projekat je prepoznat i od strane Ministarstva kulture Crne Gore i podržan od strane Narodnog muzeja Crne Gore i Crnogorskog narodnog pozorišta.

Osnovna ideja je bila da se kroz kvalitetan dizajn izrazi originalna ideja suvenira koji korespondira sa duhom prostora – ovaj put Prijestonice. Sva ponuđena rješenja odlikuje specifičan tretman izabranog predloška; nekonvencionalan "pop" tretman istorijskih ličnosti, duhovitost i pozitivna ironija, igra značenja i riječi, neočekivane kombinacije informativnog materijala i utilitarnih predmeta, otklon od visokoparne i ozbiljne prezentacije istorijskog naslijeđa, itd. Može se reći da je svaki od predloženih radova pogodio, "ubo" neku od onih stvari koje u najvećoj mjeri definišu utiske sa putovanja – upravo one detalje koji se prepričavaju i pamte.

Da ovaj projekat nadilazi ideju "pukog" suvenira, dokazuje i dobro promišljena prezentacija – postavka izložbe u Galeriji 42° na Cetinju. Jasno postavljen projektni zadatak, dobro vođen tok realizacije i inventivna prezentacija, opravdali su prefiks ART, jer ovi radovi to i jesu – *design-art*. Kreativna sinergija ovih ideja prepoznata je od strane stručne umjetničke javnosti u zemlji i inostranstvu.

Sledeća faza ovog projekta je afirmacija kroz konkretnu implementaciju u saradnji sa turističkim organizacijama, kulturnim institucijama i privatnim sektorom. Ovaj projekat treba da ukaže na potrebu

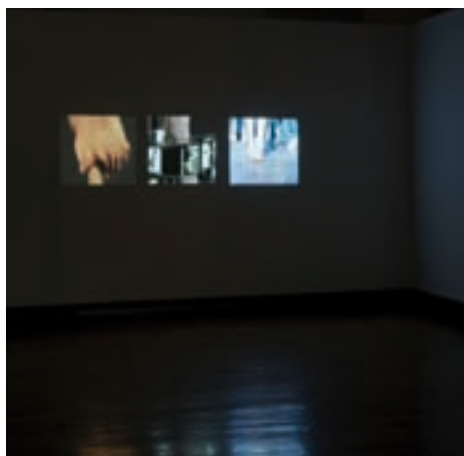
angažovanja umjetničkog potencijala u komercijalne turističke svrhe čime se afirmiše i nacionalno kulturno naslijeđe i identitet ■

Mirjana Dabović Pejović
Irena Paskali - East t(w)O West

Cetinje, Atelje Dado
decembar 2011

Umjetnica makedonskog porijekla Irena Paskali [Ohrid, 1969.] koja posljednjih godina živi i stvara na Zapadu [Keltn, Njemačka], uglavnom se baveći eksperimentalnim videom, u Ateljeu Dado tokom decembra 2010. predstavila je video rad *East t(w)O West* u kome se razmatra pitanje [e]migracije, prinudnog ili svojevolijskog odlaska i svega što promjena ambijenta podrazumijeva – prevazilaženja mentalne, mentalitetske distance i pokušaj integrisanja u jedan sistem u kojem važe drugačiji principi.

"Čini mi se da čitavog života plešem na žici koja povezuje dve tvrđave."¹
Pad berlinskog zida 1989. označio je kraj hladnog



Irena Paskali, *East t(w)O West*
foto Lazar Pejović

rata, a simbolički početak raspadanja političkog sistema u istočnoj Evropi i početak procesa tranzicije, koji će u različitim oblicima trajati u narednih nekoliko decenija. Na Balkanu su uslijedile krvave '90-te koje su većini zemalja nastalih raspadom Jugoslavije donijele nove okolnosti, direktno ili indirektno ratne traume, moralnu i materijalnu bijedu i opštu devaluaciju sistema vrijednosti.

Nove države na Balkanu nakon svih turbulencija koje su donijele sukobe, homofobiju, etničku netrpeljivost, razjedinjavanja, sada opet imaju zajedničku misiju – integraciju u Zapadni svijet. Dostizanje onoga što se može okarakterisati terminom "dijalektika normalnosti" [Bojana Pejić] na svim nivoima društvenog funkcionisanja, a kojim se eventualno ostvaruje ulazak u "dobro uređeni evropski sistem" postalo je glavni društveni cilj i demagoška mantra lokalnih elita. Iako iz perspektive nepripadajućeg taj "drugi" možda može djelovati kao svijet koji baštini sve pozitivističke vrijednosti demokratskog društva, iskustva govore da je to svijet koji počiva na principima konstituisanja znanja i moći. Evropa danas

svakako nije ona o kojoj se maštalo u noći pada Berlinskog zida: "Danas je Europa za Europljane Europa onih koji posjeduju eure, a ne Europa ravnopravnog, prosvjećenog dijaloga i inkluzije." [Antonija Majača]
Otići ili ostati?

Da li se i u kojoj mjeri asimilovati ili zadržati svoje navike i kulturološku specifičnost? Umjetnica govori upravo o onima koji se mogu nazvati stanovnicima "četvrtog sveta" [Nebojša Vilić] – pripadnicima "zajednice" koji su rasuti po zemljama koje nisu njihove, a koji konstantno preispituju svoje odluke, svoje mjesto u tom novom sistemu, kao i sopstveno kulturno biće i [izgubljeni] identitet. Paradoksalno, sa stabilizacijom političkih prilika u balkanskim zemljama ove dileme postaju još teže. U okolnostima ratnih kriza [ili kritičnih društvenih stanja] koje su karakterisale ovaj prostor u devedesetim godinama prošlog vijeka emigrantska sudbina i sve što ona donosi izgledali su kao usud, kao situacija bez mogućnosti izbora. Ovo suočavanje je bilo olakšano stavljanjem u širi društveno politički kontekst balkanske krize. Na ličnom nivou, osjećanje žrtve [stvarne ili umišljene], prognanosti, disidentstva itd. obezbjeđivalo je kakavu-takvu psihološku tačku oslonca.

Danas, milioni pripadnika "četvrtog svijeta" dijele slične emigranstske traume koje na kraju, iako liče jedna na drugu, ostaju sasvim lične i samo njihove. Kroz tri etape *Odlazak – Dolazak – Opstanak*, umjetnica označava ono što su formalno i emotivno ključne odrednice jednog mučnog, svjesno načinjenog izbora. Doživljavajući taj prelaz kao jedno bolno, traumatično iskustvo koje ostavlja trajne ožiljke, nudi mnoštvo pitanja koja treba izreći naglas kako bi se odluka o odlasku lakše prihvatila. Kombinujući opšte kadrove koji podjednako mogu biti preuzeti iz "starog" ili "novog" svijeta kojem pripada, kreće se bosonogo i razgoličeno – ranjiva i nezaštićena.

Šta će se izgubiti, odnosno dobiti?

"Ništa, osim golog života." kaže ona, i sugerise da sama zapravo ne pripada više ni prostoru koji je napustila ali ni novom ambijentu u kome pokušava naći "mjesto pod suncem" već je negdje između, balansirajući između očekivanja u procesu "kontinuiranog pregovaranja" sa samom sobom, i poput pripitomljene zvjeri koja funkcioniše po nametnutim pravilima. Umjesto rada koji bi [možda očekivano] bio izraz kritičkog preispitivanja / rekapituliranja [društvenih] okolnosti koje su dovele do odlaska, ili refleksa nepravilnog doživljavanja/kritike novog okruženja, u ovom video radu umjetnica poziva na prevazilaženje dihotomije dva svijeta. Slike jednog novog / starog urbanog pejzaža, iako ne nude rešenje niti obznanjuju optimizam, ipak teže nekoj ravnoteži. Možda je labilna ravnoteža šetača po žici najviše čemu se čovjek može nadati. U periodima kada je "manevarski prostor pojedinca sasvim smanjen, individualni umjetnički akt ili ima snagu moralnog djela ili gubi društveni značaj" [Dejvid Eliot]. Pitanje slobode izbora kao uslov autonomije i integritet umjetnosti u uslovima ograničene društvene slobode, u vremenu poremećenih vrijednosti dobija poseban značaj, pa iako se ono vrlo često odnosi na bolno preispitivanje sopstvene ličnosti i sopstvenog mjesta u svijetu kroz razotkrivanje sopstvenih strahova i nesigurnosti ■

¹ Lajtmotiv rada, koji je citat iz knjige Moma Kapora „Istok-Zapad“



Vaso Nikčević, Bez naziva, 2010,
kombinovana tehnika, 80 x 90 cm

Milica Radulović

Vaso Nikčević – Simbol u apstrakciji

Podgorica, galerija „Centar“
decembar 2010

Slikarstvo Vasa Nikčevića slijedi one savremene umjetničke tokove, u kojima se pribjegava svođenju oblika na znak, koji, bez namjere predstavljanja nekog lika ili predmeta, ima tendenciju samostalnog nosioca duhovnog značenja. Pokazujući afinitet ka maniru umjetnosti lirske apstrakcije, i svim njenim odrednicama koje se mogu svrstati pod nazivom „psihičke improvizacije“, još od njenih istorijskih početaka pa do danas, autor u težnji za sopstvenom autentičnošću, kao princip likovnog izraza, usvaja teoretski već elaborirano „dramatično ili lirsko stanje pretvoreno u neposredni likovni trag“.

Estetsku konstantu njegovog slikarstva čini boja, tačnije ostvarena *harmonija boje*. Tokom istorije umjetnosti, naročito u slikarstvu XX vijeka, boja je postala autonomno sredstvo uobličavanja. Pojedini teoretičari umjetnosti prave razliku između *vlastite* i *predstavljaočke vrijednosti* boje, gdje ova druga kategorija podrazumijeva ona svojstva boje koja su u službi njenog nosioca – objašnjavaju, dakle, njegovu prirodu; daju mu ne samo „kolorit“ nego i materijalnost. Upravo takva vrijednost boje prepoznaje se u Nikčevićevom slikarstvu, gdje ona ima sposobnost da materijalizuje ideju, stanje svijesti ili duha, postajući tako suštinski element cjelokupnog kreativnog procesa. To postaje još osjetnije u seriji novijih radova, prikazanih na ovoj izložbi, gdje boja postaje sve intenzivnija, dominantnija. Ekspresivniji kolorit u saglasju je, naime, sa naglašenim „insistiranjem“ na poetici *simbola*, njegovim arhetipskim i formalnim sadržajem. Na velikim, izduženim formatima, to je još uočljivije, gdje gusti, pastozni nanosi boje, tvore izrazito reljefastu strukturu. U takvim, gotovo okamenjenim površinama slike, osjeća se i „napipava“ svaki potez, trag, koji nastaje kao odraz iskrene spontanosti stvaranja. Na takav način, autor zapravo istražuje beskraje, nepregledne prostore sopstvene energije, čitavo jedno prostranstvo me-

tafizičkog naboja, u kom prepoznajemo ili naslućujemo skoncentrisanu *misao* pretvorenu u *znak*; *ideju* pretočenu u *simbol*... Pozivajući se nanovo na umjetničke okvire apstraktnog slikarstva, koje je oslobođeno podsjećanja na realnost, tačnije bez potrebe za doslovnom interpretacijom stvarnosti, gdje se slika svodi na boju i formu, Nikčević prepoznaje mogućnost sopstvenog likovnog izraza. Prevodeći subjektivne utiske u jedinstveni i specifični, *samostalni* oblik, ponirući u univerzalne i iracionalne dimenzije njegovih različitih simboličkih sadržaja, autor demonstrira istančanu likovnu senzibilnost i poetsku sugestivnost. Tako građeni prizori prenose utisak sveobuhvatnog, dramatičnog uzbuđenja naglašene emotivnosti, koji nude mogućnost različitih intuitivnih prepoznavanja, otkrivanja i naslućivanja njihovih novih i višeznačnih sadržaja.

Stvaralaštvo Vasa Nikčevića izmiče jednostavnim interpretacijama i konačnim zaključcima, nudeći uvijek iznova drugačija značenja i dodatna promišljanja. No, u njemu se, sasvim sigurno, prepoznaje izuzetna stvaralačka energija i umjetnikova posvećenost sopstvenom nenametljivom, produhovljenom i utemeljenom likovnom djelu ■

Mirjana Dabović Pejović

Vana Prelević – Zastave

Podgorica, Umjetnički paviljon
decembar – januar 2010

Iskustva evropske društveno angažovane umjetnosti imala su specifičnog odjeka u bivšim socijalističkim zemljama u godinama tranzicije. Kroz obnovljenu umjetničku razmjenu nastalu nakon otvaranja "umjetničkih tržišta" u svakom smislu neravnopravih



Vana Prelević, Zastave
foto Lazar Pejović

partnara formirale su se relacije pune otvorenih pitanja. Jedno od njih je i uobičajno interpretiranje umjetnosti balkanskih država u kontekstu kritike društvene klime kojom dominiraju sukobi, korupcija, primitivni nacionalizam, homofobija i opšta moralna bijeda. I pored očiglednih razloga za bavljenje umjetnika ovim temama, značajan impuls u ovom pravcu stigao je spolja (i u suštini je čisto političke prirode) kroz favorizovanje i podršku umjetnosti koja kritikuje negativne, "ne evropske" društvene pojave (pa nekako ispada da su one endemično balkanske, dok se druga strana diči svim pozitivnim tekovinama demokratskog društva). Ovo pojednostavljivanje, koje u krajnjoj liniji nije ništa drugo do tiho nametanje okvira djelovanja čije su paradigme sve samo ne umjetničke, lijepo je prihvaćeno na regionalnoj umjetničkoj sceni. U ovom procesu masovne "prodaje umjetničkih duša", [koju je, doduše, teško bilo izbjeći jer se kao alternativa nudi, u smislu institucionalne podrške, samo konzervativni autistični lokal – patriotski diskurs ili potpuno odsustvo sa javne umjetničke scene] nastala je raznovrsna

Saopštenje CSUCG

Smilja Bosiljčić – Smilja Bosiljčić, rođena 367.

Podgorica, potkrovlje Dvorca Petrovića,
18-20 časova, 28.decembar 2011

Izložba "Smilja Bosiljčić, rođena 367.", autorke Smilje Bosiljčić predstavljena je u utorak, 28. decembra 2010. godine u potkrovlju Dvorca Petrovića na Kruševcu i trajala je dva sata. Obzirom da za autorku vrijeme ne postoji, u Muzeju se osjeća kao kod kuće pa je izbor prostora za izlaganje bio logičan.

Stalna postavka umjetnina muzejske vrijednosti ostaje na svom mjestu, dok je izlagački prostor za potrebe ove izložbe sveden na mjeru potrebnu za izlaganje sedam radova napravljenih od različitih živih i neživih materijala. Smilja Bosiljčić, rođena 367. godine, akademski je poznavalac ponašanja različitih materijala u vremenu. Imala je više grupnih i samostalnih izložbi u Mongoliji i inostranstvu. Kada jednom godišnje uradi jedan rad onda je on dobar, kada ih uradi više onda nisu neki. Od 2009. godine doktorant je na Sibirskoj akademiji bijelih umjetnosti. Od 2010. član je ULUKNE (udruženje likovnih umjetnika koji ne znaju engleski). „Umjetnost je bolja što je bliža životu. Ali... mislim da su principi koji vladaju u umjetnosti sasvim drugačiji od principa koji vladaju u životu. Često, mislim suprotni. Jer život je dominantna koja ide od tačke A do tačke B. A umjetnost je uvijek, ma koliko se neki od nas suprotstavljali i imali čak organski otpor prema tome, sistem znakova. I čak



Smilja Bosiljčić, Smiljina torta
foto Ana Miljković

savremena, koja ima na raspolaganju nevjerovatne mogućnosti. Onda vidite da umjetnost i život ne idu zajedno. One dijele isti kolač, ali kada jedno uzme više, za drugo ostaje manje. Strašno je kada umjetnost uzima sve više i više. Pri tome naravno ne mislim na količinu vremena datog umjetnosti, već ne količinu čovjeka. Stanje svijesti kojom vlada umjetnost sasvim je drugačije od stanja svijesti kojom vlada život. A, nekako je logično da svi načini postojanja na Zemlji koji su daleki [a ovaj je možda najdalji] od pravca života jesu pogrešni bez obzira koliko vrijedni bili. Možda zato sva čuda koja stoje u muzejima ostaju bez odgovora, bar kod mene, u duši. Možda ona shvata da su upravo čuda bila na uštrb onoga što je bilo logično krećući se od tačke A prema tački B, jer mijenja amplitudu..." zapisala je o svojoj umjetnosti Smilja Bosiljčić.

umjetnička produkcija, koja ponekad dostiže izuzetne, svjetski referentne domete, ali i značajna količina trećerazredne umjetnosti. Za ne mali broj radova koji se mogu svrstati u angažovanu umjetnost, karakteristično je da su realizovani vodeći računa samo o čistom konceptu. Svjesno ili nesvjesno, umjetnici se često odriču estetske komponente ili je tretiraju tek kao pojavnu analogiju, neku vrstu tehničke supstance. Možda zbog toga što su konceptijski eksplicitni i jednoznačno definisani radovi razumljiviji činovnicima u evropskim institucijama koje finansiraju umjetničke projekte ili zbog toga što se olako usvajaju određeni umjetnički postupci kojima se ne vlada ili iz nekog trećeg razloga, ova neravnoteža u relaciji koncept-estetska forma postala je veoma izražena.

Iako na crnogorskoj umjetničkoj sceni navedena pitanja svakako nijesu među gorućima, neki od odgovora na njih možda se mogu pronaći u radovima Ivanke Prelević, nastalim u periodu 2004.-2010. Iako svoje konceptijsko ishodište nalazi negdje u promišljanju fenomena potrošačkog društva, malograđanskog morala, kritike ideoloških globalističkih "kultova", društvene i ekološke odgovornosti, autorka se ne određuje eksplicitno kritički, niti locira referentni objekat ili pojavu, već ostavlja značajan prostor za povezivanje pojedinih elemenata rada u jednu složenu vizuelnu i psiho emocionalnu cjelinu. Ona računa na aktivnog, otvorenog posmatrača, sposobnog da nadgradi konceptijsku i estetsku datost prema svom senzibilitetu. Razmišljajući u duhu stvaranja "time-specific" [N. Bourriaud] prije nego "site specific" radova, kombinujući iskustva bavljenja skulpturom i scenografijom, preispituje samu potrebu za [jednoznačnim] definisanjem konceptijskog polazišta. Njeni radovi ukazuju na opredjeljenja umjetnice ka novom izrazu koji ne pristaje uz "eurokorektan" model angažovane umjetnosti. Ovakvim suptilnim i umjetničkim hrabrim postupkom pažljivom gledaocu je predložen mogući način djelovanja primjenjiv i na širi kontekst javnog istupanja.

Šuma metalnih zastava, sa apliciranim tekstovima na dekorisanu aluminijumsku podlogu koja je zamijenila platno, predstavlja najnoviji rad iz ove serije. Zastava je veoma "uzanog" određenja - ne postoji izvan ideologije [države, kluba, manifestacije, pokreta] koju označava [čak i kad je izmišljena - tada referira na izmišljeni subjekt, ali ostaje zastava]. Ta njena osobina iskorištena je kao ironični označitelj dominantnog principa apsolutne relativnosti sadržaja i smisla koji karakteriše savremeno "društvo spektakla". Fragmentirane, međusobno relativizirajuće, one reflektuju jednolično more jalovih mikroideologija "u kojem sav stvarni svijet biva zamijenjen izborom slika projektovanih iznad njega, ali kojima ipak uspijeva da se nametnu kao jedina stvarnost" (Guy Debord). Iako izvučeni iz potpuno različitog konteksta, tekstovi [isječeni iz novina] zvuče kao poklič - parola primjerena uzvikivanju pod zastavom. Dinamična prostorna organizacija instalacije, dobro odmjerena visina zastava, uvlače posmatrača u njenu unutrašnjost i izazivaju potrebu da se pročita/uzvike svaka od ponuđenih parola.

Da li se time na umjetničkoj [scenskoj?] ravni rekonstruiše stvarnost našeg društva željnog predstave, skandala i trača, društva koje polako postaje nastanjeno pretendentima za 'Castingshows' (Sloterdijk), gladnim svojih pet minuta slave? ■



Risto Radmilović, *Ptica V*
keramika, 2010, foto Duško Miljanić

Ana Ivanović

Risto Radmilović – Dodir ptice

Podgorica, galerija „Centar“
februar 2011

Intimna saradnja između umetnika i materijala, kao i strast koja spaja radost majstora sa elanom vizionara, vodi ih do suštine, u formu ideje... Skulptor treba svoj duh da postavi u harmoniju sa duhom materijala.

Konstantin Brankuš

Prateći svoju unutrašnju potrebu da skulpturu oslobodi težine, statičnosti i „prikovanosti“ za tlo, odnosno da je načini lakom, vajar Risto Radmilović je tokom svog dugogodišnjeg rada kao motiv za ostvarenje ove ideje koristio pticu koja predstavlja simbol duše, transcendencije, slobodnog duha. Ovaj motiv prisutan je od samog početka njegovog stvaralačkog puta. Retrospektivna izložba pod nazivom *Dodir ptice* obuhvata dela stilsko-formalne raznolikosti koja zaokružuju poetiku utemeljenu na poštovanju ideje o međusobnom jedinstvu forme i materijala.

Risto Radmilović je vajar izuzetne stvaralačke snage i zbog specifičnosti njegovog umetničkog izraza bilo bi nepotpuno njegova dela postaviti u stroge okvire određenog stilskog opredeljenja. Umetnika interesuje fenomen pokreta i deformacija forme koju postiže spajanjem više različitih delova. Svaki pojedinačni segment sveden je gotovo na asocijativan znak i tek u okviru celine dobija na značenju. Međutim, ovde nije reč o apstraktnim oblicima kao takvim, već umetnik apstrahuje, pročišćuje formu u cilju predstavljanja same esencije leta. Redukovanom deskripcijom i bez naracije, čistom, svedenom formom, ističe suštinu. Ono što se nužno javlja kao problem u ovakvom načinu građenja skulpture jeste prazan prostor koji nastaje između formi. Radmilović ovaj problem rešava, kako sam kaže, „vajajući vazduh“, odnosno, on oblikuje taj međuprostor, a potom ga komponuje čineći ga neraskidivim delom celine. Na pojedinim radovima [*Analitika leta, Let I i II*] očitava se umetnikovo interesovanje za različite faze leta gde je vertikalnim i sukcesivno postavljenim skulpturama, međudodnosima forme i prostora postignut efekat kontinuiranog kretanja.

Umetnik koristi drvo, kamen, metal [aluminijum, mesing], bronzu, keramiku, nikad ne tražeći nemoguće od istih. On poštuje senzibilitet materijala i u

saglasju sa tim, zanatskom virtuozičnošću iz njega izvlači srž do tačke u kojoj je jasno čitljiva poruka, bez mistifikacije i zalaženja u nejasno.

Neizostavan i ujedno veoma važan element u cilju stvaranja harmoničnih i dinamičnih celina, jeste svetlost čije bogatstvo Risto Radmilović postiže različitim obradama površine – poliranjem, grebanjem, peskarenjem, kovanjem...

U svakom pojedinačnom delu predstavljenom na izložbi, prisutni su duh i energija umetnika. Tretirajući svako svoje delo kao živo biće, umetnik gotovo mantrički dosledno pristupa stvaranju s istom voljom, istom svežinom i neiscrpnom snagom udahnujući mu život. Oble, umirujuće konture prisutne u predstavama goluba i oštre, stroge ivice gotovo ljutih ptica u letu, zahtevaju od posmatrača da se konstantno kreće. On postaje učesnik i ima privilegiju da oseti stvaralački zanos, muku i trud koji su potrebni da se rodi jedno delo, umetnikovu predanost i istrajnost, i, napokon, zadovoljstvo što dela zaista žive.

Pored potrebe da skulptorsku formu načini lakom lišavajući je suvišnog i dajući joj mogućnost da se odvoji od tla, Risto Radmilović je u nju utkao sebe, svoj život i shvatanje života i ispunio je mirisom svoje postojbine, svojim traganjima, svojim sumnjama...

U skladu sa shvatanjem da je skulptura „zaustavljen pokret, zaustavljena ideja“, odnosno *ovekovečeni početak komunikacije*, Radmilović je svojim pticama otvorio prostore večnom, pobedenom vremenu.

Lidija Merenik

Priče blagog umjetnika

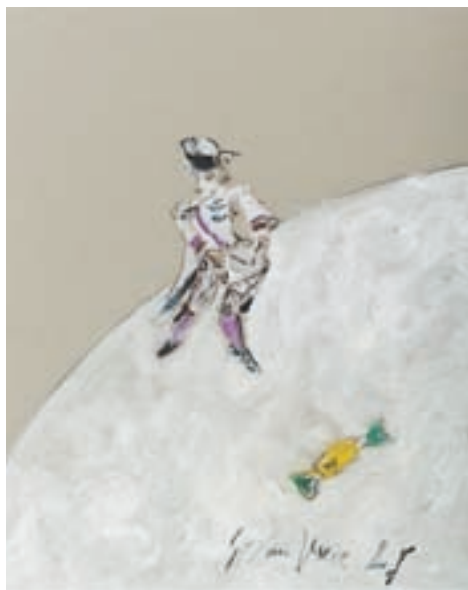
Srđan Vukčević

Beograd, galerija „Haos“, februar 2011

„Jedna ruža, po sebi sama, sve je / i upravo takva: savršena / nezamenljiva, nežna reč / upisana u knjigu stvari.“ [R. M. Rilke]

Istina je da Srđan Vukčević nikada nije voleo da „prati modu“ tekuće umetnosti. Imao je previše mašte i stila da bi bio pratilac, i sasvim dovoljno da njegov stil postane od-kolektiva-drugačija umetnost, da briljantni crteži i melanholični prostori plene nepripadnošću i kreativnom samosvojnošću. Prisutan na umetničkoj sceni od ranih osamdesetih godina 20. veka, Vukčević je još tada ponudio ekscentrični model umetničkog dela zasnovanog na poetskom viđenju intimnih prostora kao prispeh iz Bašlarove *Poetike prostora*, Malarmeove poezije i [tada još nenapisane] *Filozofije malih stvari* Frančeske Rigoti. Za delo Srđana Vukčevića se ništa konvencionalno i stereotipno nije moglo tvrditi. Očigledno je bilo da je izborom, namerom i željenim ciljem jasno distancirano od radikalnih umetničkih iskaza druge polovine sedamdesetih i užurbane „novotalasne scene“ osamdesetih, ali i od umetničkog nasleđa crnogorske i jugoslovenske umetnosti 20. veka, mitske i neretko za umetnike opterećujuće lubardijanske baštine moderne slike, velikog narativa, širokog, dramatičnog gesta.

Tokom proteklih godina, posebno od kada živi i radi u Parizu, Vukčević, budući vezan za decentrirani poetsko-imaginativni koncept dela složene ikono-



rad Srđana Vukčevića

grafije intimnog, svojim slikarskim i kolorističkim umećem, u najboljem stvaralačkom smislu, dostiže jednog drugog maestra jugoslovenske umetničke scene, bašlarovske poetike i besprekorne kompozicije – Marka Čelebonovića.

Ali, za razliku od Čelebonovića, konceptualna osnova Vukčevićevog opusa je, u citatno-ikonološkom smislu, neuporedivo složenija i slabije čitljiva „čistom oku“ posmatrača. U tom pogledu Vukčević je postmodernista — jer repertoar čine naizgled zamršene storijske i fragmenti vizuelnih rečenica u čijem je jezgri osnova intertekstualnog metoda koji se poziva na osamnaestovekovnu estetiku i delikatni izbor motiva. Otuda u vizuelnim iskazima barokno-rokajna atmosfera, amblematika, fantazija. Rokoko bi trebalo da je bio, u svoje vreme, obeležen „dobom razuma“. No, kako piše Levey, žudnja za poučavanjem i znanjem zamenjena je žudnjom za udovoljavanjem *zadovoljstvima mašte*. Šta se onda upisuje u umetnikovu „knjigu stvari“ – ako je ruža samo „nežna reč“ – i ako znamo da fantazija utočišta često nastaje u stanju poricanja grubosti i potištenosti stvarnog sveta?

[Ostaje] jedna reč ili jedna jednostavna rečenica Vukčevićeve *eruditske umetnosti*: Ruža, Versaj, Feliks Jusupov, Krletka, Kupidon, Barokna škrinja i hermelin, Dragulji Marije Antoanete, Maska, Izbeglištva, pribežišta, utočišta, Kofer rajske ptice, Biserna ogrlica koja se niže, a nikada ne rasipa, Pariz, tajanstveni vrt u Herceg Novom, *extravaganza* mediteranskog dečaka. U toj se umetnosti prepoznaje i identifikuje tek posmatračovo sopstveno znanje, poluznanje, neznanje pred interpretacijom *semantičke domišljatosti* i stvarne žudnje za putovanjem bilo *kuda izvan ovog sveta*.

Slike, crteži, skulpture i objekti-instalacije Srđana Vukčevića, poput onih iz ciklusa *Zrinjevačka promenade*, *Šal od hermelina* i *Felix Youssoupov u vrtu versajskih ruža* svojom blagošću traže bolji deo naše duše, naše odleđeno srce, bolji deo našeg intelekta, naš smisao za vizuelnost poezije, za lepo i dobro. Zato što umetnost *ne mora da bude ružna da bi bila pametna*.

Ko takvu estetiku blagosti ipak ne razume, onda nije u stanju da se suprotstavi brutalnosti spoljašnjeg, stvarnog sveta. Taj nema svoju školjku, гнездо, svoj mali nežni tajni svet. Srđan misli da je *Malo lepo. Malo je lepo i zato što je voljeno*. Da se veličina raskošnih vizuelnih priča temelji u „malom“ motivu, kratkoj formi, konciznoj rečenici, da je to možda zaboravljen, ali ne manje legitiman postupak izgradnje slikovnog, intertekstualnog umetničkog sistema.

Na kraju, „kada događaji prestanu da budu jednostavni i linearni i postanu složeni i neuhvatljivi, kao što je slučaj s ovim našim bizarnim, promenljivim i raznolikim vremenom, i kada tresnu o pod i raspu se na sve strane poput pokidane niti na ogrlici, kako mi onda možemo sve da ih pohnatamo?“ ■

Ljiljana Karadžić

Tomo Pavićević – *Petparačke priče*

Podgorica, Umjetnički paviljon
februar-mart 2011

Izložbom „Petparačke priče“ Tomo Pavićević rekonceptualizuje svoje radove iz serije „Ratnici“ dovodeći ih u posve nove, istovremeno intuitivne i pažljivo mišljene relacije sa digitalnim printovima izloženih slika, kao i sa izvanumjetničkim, isluženim predmetima. Između ovih „segmenata“, različitih kako po svom porijeklu, tako i po svom ontološkom



Tomo Pavićević, *Generali*
foto Balša Rakočević

statusu, otvaraju se međuprostori u kojima se proširuju semantički efekti kako svakog elementa ponaosob, tako i izložbe kao cjeline. Procesom recikliranja, premještanja i razmještanja postojećeg [produkovano] tvore se nova [post-produkovana] značenja, zavisna od želje i logike posmatrača i njegove spremnosti da ih otkrije ili možda učita kao sopstveno iskustvo ili fantazam. Poništavajući konvencionalnu razliku između originala i kopije, produkcije i konzumacije, primarnih i sekundarnih objekata, reprogramiranjem rabovanih predmeta, reorganizovanjem autentičnih radova, umjetnik se ovom postavkom približava tendencijama „umjetnosti postprodukcije“ u Buriovom smislu.

Iako se letimičnom pogledu može učiniti da je pomalo zakinut za iznenađenje kada se u galeriji susretne sa već izloženim, „potvrđenim“ Pavićevićim djelima, prepoznatljive poetike i samorodnog, vanrednog rukopisa, onome ko gleda iz zainteresovane perspektive neće promaći konceptijski pomak kojim autor iznova preispituje status svojih radova, nadgrađujući ih novim, rizomatičnim umrežavanjima i novim, auto-polemickim pitanjima. Dakle, izloženo je svega nekoliko radova tematski uvezanih u ciklus „Ratnika“: dva paradna, „reprezentativna“ portreta nakaznih, skaredno razgoličenih generala, sablasne slike multipliciranih nizova zombiranih vojnika i slika prostitutke u eksplicitno erotskoj pozi. Digitalni printovi slika sa frizovima vojnika spojeni su sa originalima, a print najveće slike sa neprebrojivom vojskom izdvojen je i uramljen raskošnim, identičnim ramom kao i originalni rad. Sučeljavanjem originala i reprodukcije, istim tretmanom umjetničkog djela i njegove kopije, umjetnik otvara pitanje statusa aure. Benjamin tvrdi kako razlika između originala i kopije proizlazi iz samog konteksta pojavljivanja. Dakle, kopija nije nestvarna zato što se kao takva razlikuje od originala, već zato što ne može da se kontekstualizuje kao originalno djelo i zbog toga ne može da se upiše u tradiciju i u istoriju. Međutim, kada se na istom mjestu nađu auratsko i neauratsko djelo, kao što je slučaj na ovoj izložbi, dolazi do neočekivanih iskliznuća i destabilizovanja razlika.

Pavićevićev tamni, karnevalski, fantazmagorični, i crnohumorni imagerijum nerazlučive mješavine rata, ideologija i pornografije u kom se granice između groteske i tragičnosti potiru, blizak je prozi Miodraga Bulatovića. Prekomjernost, kao jedan od umjetničkih postupaka, svojstvenih obojici umjetnika, ogoljava suštinu razvrata, koji, kako Epštejn piše, rasipnički operiše krupnim brojevima osvojenih masa tuđe plati. Razvrat „ne može, niti hoće da se usredsređuje na detalje, već raspljuje sebe prelaženjem sa manjeg na veće, sa velikom na ogromno“. Prenaglašeni, deformisani, avetinski ispražnjeni likovi lišeni otkucaja srca, stvaraju nadrealne sklopove koji se u slikama preokreću u svoju suprotnost i postaju realniji od same stvarnosti. Ipak, i pored gotovo lirskog ushićenja opscenim i zlom, Pavićević posjeduje neku djetinju čednost koja čini da recepcija značenjskih slojeva slika ne bude u moralizatorskom smislu odurna. Specifičnim likovnim pristupom balansira tenzije između forme i sadržaja, proizvodeći istovremeno estetski užitak i osjećanje tjeskobne nelagode pred izopačenim i apokaliptičnim. Slikarskim postupkom, satka-

nim od niza zahvata [linije, mrlje, umetnuti slojevi medicinske gaze], izvedenim dovoljno brzo da se sačuva spontanost i izvjesna naivnost rukopisa, ali i dovoljno koncentrisano da ta spontanost ne naruši kulturu slikanja, nastaju delikatno kolažirane strukture. Ove strukture se prefinjeno preklapaju, i poput mekih, polupropustljivih, prozirnih, malih membrana štite unutarnje tkivo slike od raspršivanja njene energetske snage.

Na podu galerije su polomljena dječija lutka u punoj ratnoj opremi i hrpa islužene, pohabane vojničke odjeće. Lutka u uniformi i prljava vojnička oprema, kupljena na buvljaku, sa odavno izgubljenom prvobitnom namjenom, prizivaju u sjećanje mučne, turbulentne 90-te godine kada su bizarne simbioze nasilja i zabave bile uobičajene. Takve simbioze, istovremeno zastrašujuće i fascinantne u svojoj slobodnoj igri negativnosti bez pravila, proizvodile su u moralno anestetiziranom društvu "metastazu uživanja" [Žižek]. Ne samo da je bilo moguće, već je preovladavala bizarna kičersko-vojna ikonografija koja je, izmaknuvši se kontroli, potpaljivana nacionalističkim mitologizacijama, ali i bezobzirnim trgovačkim sluhom za komercijalizaciju rata, prodršla u sve sfere života. Tako su na vašarima i saporima najprodavanije bile igračke sa ratnom tematikom, koje su perfidno deformisale dječiju vizuru svijeta. Izložena lutka neugodni je svjedok tog vremena, jer podsjeća na stvari koje društvo neće da zna o sebi, ili naprosto želi da zaboravi ■

Nataša Nikčević

Vladimir Dado Đuranović - Light

Zagreb, galerija „Kristofor Stanković“
mart 2011

Bourriaud je u teoriju umjetnosti uveo pojam *semi-naut*, kojim označava one umjetnike koji „smišljaju putanje između znakova.“ Taj postupak najeksplicitnije se registruje u novim monumentalnim slikama Vladimira Dada Đuranovića, kao i crtežima iz ciklusa *Light*, koje je vidjela i zagrebačka likovna publika u Galeriji „Kristofor Stanković“. [Organizatori izložbe su Nacionalna zajednica Crnogoraca Hrvatske, Društvo Crnogoraca i prijatelja Crne Gore „Montenegro“ Zagreb i Udruženje likovnih umjetnika Crne Gore]. U složenim slikarskim strukturama rebusnog karaktera ukrštaju se, prepliću, miješaju fiktionalno i dokumentarno, slikarske simulacije vlastitih crteža, slikarski upisi lične istorije, plakati Immendorffa, crnogorskog najtiražnijeg dnevnika Vijesti, gravira *Svetag Valentina*, parovi u zagrljaju, voajeri, amblematičan znak potrošačke civilizacije – konzerva coca-cole i natpisi... Ovo nabranje ima za cilj da podvuče Đuranovićevu hermetičku poetiku neočekivanog, preciznije slikarsku moć integrisanja raznorodnih segmenata slike. Ustrojstvo prizora strukturirano je repozicioniranjem različitih elemenata, inverzijom i subverzijom, ukidanjem uzročno-posljedičnih relacija. Predstave nagih žena i muškaraca, koji iako su u zagrljajima, najčešće su okrenutih lica ka posmatraču – oni zure, motre, uznemiravaju, otvaraju prostore sumnje... Đuranovićeva slikarska transpozicija šume daleko je od idiličnih, a njena funkcija u kompleksnom sloju slike je pojačavanje začudnosti prizora. Bujanje vegetacije je možda slikarsko-simbolički ekviva-



Vladimir Đuranović
iz ciklusa *Light*

lenat džinovskog prijetećeg rasta, ali i ironičan odmak koji referira na Vrt uživanja, rajsku zemlju, u kojoj se bacaju limenke coca-cole, gledaju nage žene, slaže Rubikova kocka što su znaci i simboli savremene potrošačke civilizacije koju određuje i Deridin termin kon-fuzija.

Filozofija egzistencijalizma, Kafka, Kami, Sioran, ekspresionizam, nova figuracija, pop-art, strip, film, crnogorsko društvo u tranziciji, referentni su punktu slika i crteža Vladimira Dada Đuranovića. U novim crtežima iz ciklusa *Light* registruje se niz značajnih promjena u strukturi, ikonografiji i mediju koji koristi. Kafkijanska atmosfera, čovjekotpadnik postojanja, izgubljen u lavirintima savremenog potrošačkog društva, erozija vrijednosti, otuđenost, apsurd, prelomljena je i izukršтана u scenama: kartanja, dogovora, sjedenja u kafiću, plesa, ateljea...

Kada se uporedi svjetlost u crtežima *Light* sa ovom na slikama njena uloga je ista – svjetlost je kohezioni elemenat i sredstvo par excellence, mada je njena transpozicija vrlo različita. U crtežima su akcentovani izvori svjetlosti-lampe, dok je svjetlost u slikama ona koju reflektuju figure i džinovska vegetacija. Ekspresivni sudari boja, jaka kontura, izvanredna materijalizacija i inventivna upotreba svijetla su elementi ovih slikarskih psihodeličnih senzacija.

Najjača svjetlost može da odgonetne svijet ma koliko bio zagonetan, zapisao je Franc Kafka. Ova Đuranovićeva mitologija svakodnevice, je „odgonetanje svijeta“, metaforičko kazivanje o nekim bitnim egzistencijalnim spoznajama kroz „ekspresionizam koji je sproveden kroz svijest / svijet medijskih poruka“, kvintesencija njegovog opusa ■

Ljiljana Zeković

Tijana Todorović – Plečnikove zavjese

Podgorica, galerija „Centar“
april 2011

Kreativna ekspresija, emotivni pristup vizuelnim senzacijama, poznavanje i poštovanje univerzalnog kulturnog i umjetničkog naslijeđa odlike su modne dizajnerke Tijane Todorović, umjetnice koju karakteriše izuzetan likovno-estetski senzibilitet i inovantnost koju ispoljava korišćenjem raznorodnih tehnika, materijala i izražajnih formi. Njen način rada odraz je interaktivnih tendencija savremene umjetnosti koja teži opštem u domenu kolektivno nesvesnog.

Na izložbi pod nazivom *Plečnikove zavjese* njeno tekstilno projektovanje pratimo od likovnih "predložaka" fotografije, crteža i gvaša do kompjuterskog kolaža koji se može, ali i ne mora, prihvatiti kao konačno ishodište, jer njen rad predstavlja stvaralački proces u kome umjetnica svoje iskazno polje proširuje i nadograđuje kao mantalnu i čulnu predstavu koja pomjera prostorna ograničenja i temporalnu dimenziju.

Tema izložbe je konkretna i jasno definisana. Tijana je inspiraciju našla u drvodredima koje je osmislio ispred svojih zdanja arhitekta Jožef Plečnik, nosioc najvećih vrijednosti slovenačke arhitekture XX vijeka. Impresije koje je Tijana doživjela prilikom prvog susreta sa starim jezgrom Ljubljane, u kojoj je stekla najveći stepen akademskog obrazovanja, duboko su se urezale u njenoj memoriji i dobile svoju konkretizaciju u radovima prezentiranim na ovoj izložbi. Plečnikove objekte fotografisala je i kasnije koristila u finalnoj tekstilnoj kreaciji. Međutim, u korelaciji arhitektonskih objekata i eksterijera ona se opredjelila za drveće koje ima svoju dušu, koje mjenjava i oživljava statične arhitektonske objekte – mostove, tržnicu, monumentalne građevine... kao "zavjesa-ruho" koja prekriva/otkriva tajne jednog prisutno/odsutnog svijeta ■



Tijana Todorović, iz ciklusa *Plečnikove zavjese*,
foto Luka Bošković

Tijanine tekstilne "uzorke" karakteriše kompleksnost dizajnerskog umjeća koje zahtjeva širok dijapazon izražajnih solucija. Crteži i gvaševi, mada imaju ulogu primjenjenog karaktera, predstavljaju zaokružena i zrela likovna djela koja govore o autorki respektabilnog crtačkog umjeća i finog slikarskog senzualizma. Crno-bijeli crteži sa suptilnim kolorističkim intervencijama definisani su lirskom linijom i finim ritmalnim kadencam kojima umjetnica dočarava treperave, vibrantne mase ili konstruktivno formirane mreže. Njihova snaga leži u diskretnoj apstraktnosti geometrijskih formi [arhitektura] i korišćenju tehnika prskanja, ponetiličkog tkanja i slivanja koji harmonično koegzistiraju sa realistički definisanim oblicima. Prateći vremenske mijene one je slikala golo drveće ili ono sa prozračnim lisnatim krošnjama, u sumaglici, poslije kiše ili u blistavoj svjetlosti. Ove vizuelne senzacije i strukturalno – pikturalne varijacije definisala je finoćom japanske tehnike *po ma i haiku* stihova : *cvjetovi, lišće javora u jesen*

/ A zimski snjegovi čine polja potpuno bijelim - /
Kalika je lijepo i jedna i drugo na svoj način! / Bajim
se da moja vezanost još uvijek nije prevazišla /
čulno [jer sada znam šta je Stvarnost]. Zapravo,
njen pristup likovnom oblikovanju možemo posma-
trati u kontekstu povezivanja duhovnih vrijednosti
istočnog slikarstva sa savremenim tendencijama
zapadnog svijeta.

Ove njene "mustre" možemo virtualno projektovati
u razne materijale i oblikovne forme jedinstvenog
modnog sistema.

U ostvarivanju finalne zamisli na platnu Tijana
koristi sredstva modernih tehnologija i multime-
dijalnih inovacija. Tijaninim kreacijama na platnu
predhodi izrada kompjuterskog montiranja i sin-
tetizovanja - kolaža na kojima kombinuje fotogra-
fije Plečnikovih arhitektonskih objekata sa svojim
crtežima, gvaševima i fotografijama foto-modela
preuzetih iz modnih časopisa. Štampani na platno
oni stvaraju finalni proizvod "zavjesu - sliku", na
kojoj je ornamentalne uzorke, stapanje i prelijanje
boja Tijana infiltrirala u kompozicije narativnog i
kontempativnog značenja, poput japanskih tkanina
niški ili francuskih tapiserija.

Prezentirani radovi na izložbi *Plečnikove zavjese*
prate otvoren proces rada talentovane modne
dizajnerke Tijane Todorović koja uspješno povezuje
iskazne forme likovnih i primjenjenih umjetnosti,
postizujući u oba medija izuzetne estetske i kreativne
vrijednosti ■



Nada Kažić, *Gazipoljke*
foto Duško Miljanić

Natalija Cerović

Nada Kažić – *Gazipoljke I-V*

Podgorica, Umjetnički paviljon
april-maj 2011

Izložbom naslovljenom *Gazipoljke I-V*, Nada Kažić
objedinjuje radove nastale posljednjih pet godina a
koji se u osnovi bave istraživanjem u okviru linearnih
konstrukcija u prostoru i nove plastičke strukture
i mogli bi se podvesti pod zajednički imenitelj:
OPROSTORENI CRTEŽ.

Organizacijom radova na sasvim novoj osnovi,
autorka je pokušala da u okviru nove klasično-
sti crteža pomeri granice, konkretno na polju
odnosa između linearnih i prostornih kategorija
tj. dvodimenzionalnosti i trodimenzionalnosti i da
preispita smisao naših likovnih predstava osjećajući
neka od njih kao ograničena.

Polazeći od savremenih vizuelnih fenomena Nada
Kažić je uspela da svaki od njih: liniju, zapreminu,
svetlost i boju za oblast nazvanu likovne, prostorne
i vizuelne umetnosti, uzme kao osnovicu za jednu

reprezentativnu - apstraktnu, i jednu prezentativnu
- prikazivačku, umetnost.

Jedna od konstanti umetničkog angažovanja Nade
Kažić je osmišljeni izlazak pred likovnu publiku
sa konceptom koji nastoji da ukaže na određene
zaokružene teme. Proces njenog rada jasno ukazuje
na stav da umetnost može da postavlja pitanja i
rešava određene probleme. Posvećenošću i poseb-
nom ljubavlju autorka ponavlja svoje stvaralačke
postupke sa razlikom. Na taj način gradi likovni
sistem koji ne čini *jedinstveni proizvod već serija*
radova dobo uklopljenih u celinu.

Ispitivanje specifičnosti materijala, čelične žice i
krhotina stakla koji stilski podsećaju na vitraž, kao i
njihova transformacija u skulpturu svedoči o speci-
fičnoj likovnoj memoriji i novom senzibilitetu. Izbor
materijala služi Nadi Kažić kao forma a tekstura kao
veza između prostornog i vremenskog konteksta
kojem pripada. Za ciklus ovih radova značajna je
postavka kojom autorka uspeva da galerijski prostor
predstavi kao jedinstveno likovno delo. Izlaganje
radova istog roda i preplitanje vizuelnih utisaka
jeste originalna instalacija složenih i višeznačnih
mogućnosti tumačenja.

Gazipoljke - jezička kovanica Nade Kažić koja se
odnosi na na mlade žene iz mitskih i paganskih
vremena, koje su izlazile u polje u potrazi za plo-
dovima i lekovitim biljem. Međutim, to danas ima
smisla samo kao metafora - realna ravan tog izraza
govori o savremenim ženama koje samostalno,
slobodno i samosvesno koračaju za sebe.

Štikla se već dugo smatra kao *žensko oružje*, a
ukroćena žica u misaonom dodiru sa ljudskim
telom asocira na vezivanje, opasnost, zarobljavanje.
Dodir žice i tela opoziv je nežnoj strukturi ženskog
bića.

U pozadini izloženih eksponata čuje se zvuk vojničke
koračnice koji se u istom ritmu prepliće sa zvukom
ženskih potpetica.

Naziv *Gazipoljke* je dvostruko dobro izabran. U
ovim radovima oslikani su delići sveopštih procesa
koji učestvuju u formiranju arhetipske slike ali je i
značajna činjenica da je kroz njih umetnica otkrila
mogućnost, primerenu ličnom senzibilitetu, da
izgradi sopstvenu sliku u svom njenom polifo-
nom bogatstvu. Od suptilnih, tananih, rekli bismo
mikroskopskih istraživanja, autorka je u direktnoj
borbi, duhovnoj i fizičkoj sa otporom materijala u
koji je trebalo utisnuti znak svog bića i kontrolisane
ženstvenosti.

Na ovim svedenim jezičkim osnovama izgradila je
Nada Kažić samosvojan i bogat likovni govor. On
je zasnovan na prožimanju poetskog senzibiliteta
sa iskustvima racionalnog istraživača a okrenut je
naporima da vizuelno sponza i likovno izrazi samu
suštinu ličnih-ženskih zapažanja i umetničkog
pozicioniranja u okviru vremena i prostora odakle
potiče. Na površini osnove fiksira se dvodimenzi-
onalni crtež, ali istovremeno ta dvodimenzionalna
prostornost narušava se ostrim rezom i akcentom
crvenog stakla u krhotinama.

Oprostoreni crteži Nade Kažić, naslovljeni *Gazi-
poljke I - V* što je i moto celokupne njene izlagačke
avanture, svojom poetskom situiranosti u dato
vreme, artikulišu prostor jednostavno-složenom
simbolikom, koristeći likovni jezik tradicionalnih
pravila, prožet poreklom, identitetom i univer-

zalnim vrednostima. U radovima na ovoj postavci
umetnica je okrenuta crtežu kao paradigmatom
jezgru medija čak i onda kada su radovi u izvedbi
najviše udaljeni od klasično shvaćenog crteža,
oni nose snažnu referencu na samo biće crteža i
njegovih zakonitosti. Radovi Nade Kažić su u isto
vreme suptilni i zastrašujući, oštri i meki, preda-
tosrki, osvajaju prostor i kreću se ka posmatraču.
Dramatično tretirane površine relizovane pomoću
oštrih krhotina crvenog stakla [karmin crvena] i
ukroćene čelične žice, uz zvuk marša i ženskih
potpetica, upozoravaju na *godine opasnog življenja*
a kompoziciono formiraju štit i sugerišu borbu za
egzistenciju samog bića umetnosti ■



Muharem Muratović
Bez naziva, 2007

Slobodan Bobo Slovinić

Muharem Muratović

Podgorica, galerija „Most“
april - maj 2011

Uvaženi crnogorski slikar i likovni pedagog Muha-
rem Muratović [Mrkojević, 1950], nakon završenih
umjetničkih studija u Nikšiću [1972], vraća se
svojim korjenima, svom toplom mediteranskom
zavičaju i otpočinje svoju višedecenijsku artistsku
odiseju. Tragajući za vlastitim likovnim diskur-
som, uronio je intuitivno u mladalačke snove,
zaorao plodne brazde rodnom grudom i otkrio
paradigmatom izvorište svojih kreativnih pobuda.
Na tom prostoru, u zagonetnom snoviđenju, kroz
magličastu koprenu, uspio je vizuelno da spozna,
kao u nekom sakralnom zdanju, ljudsko stvorenje
na pijedastalu, a u izoštreanom prizoru, navijesti-
la se na tronu uzvišena silueta sa blagim likom
poput velike gospe, veličanstvene bogorodice ili
blažene madone. I od tada, Muratović u strogo
središte svojih kreativno-likovnih istraživanja
smješta neodoljivo i dražesno žensko stvorenje,
koje istodobno anticipira božanski lik majke vječne
mučenice, pojam požrtvovane sestre, kćerke stra-
dalnice, privržene supruge, neodoljive zavodnice
i zanosne milosnice.

U monaškoj samoizolaciji, na zatalasanoj plod-
noj zemlji, nadomak nepreglednih morskih pro-
stranstava, permanentnog huka valova i obilatih
plima i osjeka, otpočinje Muratovićeva presudna
opčinjenost ženskim stvorenjem i usudna glorifi-
kacija ženskog lika. Ta simbiotična koherentnost,
dodatno se obogaćuje i specifično nadgrađuje

povremenim putovanjima po Francuskoj, Engleskoj, Italiji, Grčkoj, dalekoj Kini, Indiji i Egiptu. Po povratku, nakon snažnog energetskog naboja, u čemernoj samštini ateljea, Muratović registruje emocionalne amplitude, ostvarujući specifičnu likovnu prizornost. Nastaju mnogi zapisi, skice, crteži, slike, ostaju brojni neizbrisivi biljezi. I odista, Muratović kompletan svoj slikarski opus naslovljava univerzalnom i jedinstvenom sekvencom, tragovi. Zapravo, suštinski, ukupno slikarstvo predstavlja ogromnu i neuhvatljivu skupinu božanstvenih tragova.

Aktuelna postavka obuhvata dvadesetak slika galerijskog formata, koje su ostvarene uljem i kombinovanom tehnikom na platnu, a koje su nastale u vremenskom periodu od 1998. do 2010. godine. Upravo zbog tolikog temporalnog raspona, ova recentna eksplikacija posjeduje određene karakteristike sužene retrospekcije. Kada se govori o Muratovićevom stvaralaštvu, čak i na prvi pogled, apsolutno je jasno da ono *eksplícite* pripada sferi figuralnog. Svakako, dubljom opservacijom i analizom, moguće je utvrditi određene specifičnosti, koje bi se mogle definisati konstatacijom da je Muratović u toku svog kreativno-likovnog postupka, uspio na određeni način da kondenzuje i sublimira neka globalna iskustva dva izuzetna ranorenesansna majstora, Mazačovu smirenost i Botičelijevu gracioznost. I zasigurno, koliko god da je ovovremeno i post-moderno, ukupno Muratovićevo stvaralaštvo odiše duhom i dahom nekih davno minulih epoha.

Detaljnijim uvidom u eksplikaciju, moguće je razikovati dva stilska segmenta, koji nijesu strogo odjeljeni jedan od drugog, već pripadaju indentičnom konceptu i čine povezanu cjelinu. Prvom pripadaju djela nastala u periodu od 1998. do 2005. a u drugom su radovi stvoreni od 2005. do 2010. godine. Kada se globalno analizira kompoziciona shematika, dolazi se do zaključka da je ona vrlo izbalansirana i ujednačena, zapravo da počiva na studioznim crtačkim iskustvima. Sama crtačka matrica, ne ističe se posebno, već je neposredno utopljena u fon slikanog eksplikata. U principu, primarni motiv, figura ili uparene figure, usidrene su centralno, zauzimaju dvije trećine tretirane ravni, a manji dio funkcioniše kao pozadinski isječak. Kada se globalno percipiraju Muratovićevi slikani egzemplari, na prvi pogled stiže se neodoljivo utisak da posmatrate neke velike ikone, koje evidentno zrače suzdržanom blagošću, melanholijom, setom i saosjećajnošću. Prvu grupu radova karakteriše umjerena stilizacija i simplifikacija, na određen način statičnih fizionomija i vrlo razigranih torza. Na univerzalističko tretiranim licima, Muratović posebno naglašava ogromne oči i vrlo sočne usne. Izrazito bogato, slikana su pročelja, dijademe, turbani, velovi, ešarpe, a specifično stilizovanom ornamentikom, ukrašena su poprsja sa blago naglašenim dojkama. U koloritnom opsegu preovlađuju izrazito topli tonovi, prije svih plamteće crvene, žestoki purpuri, zreli oranži i rumene žute. Zapravo, to simbolično upućuje da Muratović slavi plamen života, žar energije i svečanost nade. U neposrednoj likovnoj egzekuciji, Muratović osobito pažnju posvećuje podslikavanju, a u kasnijim fazama izrazitom

naslojavanju, pretežno likidnijim nanosima. Fakturalnost je minimalna, površine su pretežno cizelirane i ravne. Ti njegovi veliki poprsni portreti slikani su perfekcionistački, djeluju nestvarno, a Muratović ubjedljivo demonstrira svoje veliko iskustvo i zanatsko umjeće.

U drugoj, nešto novijoj grupi eksplikata, pored soliternih, javljaju se radovi sa više figura. Simplificiranost i stilizacija oblika i formi su naglašeniji, a sasvim je suspregnuta barokna dekorativnost i ekstrahovana ukrasna ornamentarnost. Fizionomije i korpusi su izrazitije deformisani, a prizori djeluju fantastičnije i nadnaravnije. U fazi podslikavanja, Muratović na scenu neposredno uvodi raznovrsne dekorativne tkanine, te tanja i deblja prediva, maroflažno ih kolažira, neposredno povećavajući rustificiranost i obogaćujući fakturalitet. Preko tako razigrane podloge, koja ga neodoljivo podsjeća na plodnu oranicu, on nastavlja da slika širim četkama i mnogo slobodnijim potezima. U hromatskom domenu, strast i energija su stišani, plamteći tonovi su prigušeni, a prizorima ovladava prividna smirenost. Međutim, dok je uspravan i stvaralački ponesen, za Muratovića nema opuštanja i smiraja, već ostaje neprestana vatra stvaralačkog nemira i nespokoja ■

Ljiljana Karadžić

Bogdan Musović – Zavičajne ptice

Podgorica, galerija „Centar“

maj 2011

Ciklus skulptura „Zavičajne ptice“ Bogdana Musovića obuhvata skupine ptica situirane u kompoziciono sugestivnim instalacijama i jedno oskudno gnijezdo sa kamenim jajetom. Upotrijebljeni materijali: kamenje pticolikih formi, patinirano drvo, sasušene biljke, dakle, s aspekta tradicionalnih vajarskih tehnika, efemerni materijali, u ovom ciklusu postaju glavni nosioci čulnog iskustva i konceptualizacije objekata. Odabrano kamenje pticolikih formi malih je dimenzija, svaki kamen-ptica mogao bi se položiti na dlan i tako taktilno osjetiti njegova jedinstvena faktura oblikovana suncem i kišom. Mali formati referiraju na ljupku krhkost i skoro bestežinsku lakokrilost majušnih ptica. Sama suština ptice: let, lakoća, gracioznost, izražena je kroz dinamizam forme kamena. Isprani, patinirani, stuboliki komadi drveta, na kojima se naziru tragovi vremena i utilitarne upotrebe kroz pukotine, brazde, urezane brojeve, postavljeni su vertikalno, kao idealne kratke stanke ptica. U instalacijama su ove stubolike forme kombinovane sa koso rezanim, geometrijskim komadima, uglačanim tako da plemenita tekstura drveta u svoj svojoj punoći zadobija poseban status.

Specifičnim umjetničkim postupkom prekomponovanja već postojećih, pronađenih oblika u prirodi, rafiniranim spajanjem i potčinjavanjem [nikad sukobljavanjem] odabranih elemenata, Musović, čiji osjećaj za materijale je izoštren do najvišeg stepena senzitivnosti, kreira djela koja oslobađaju primarne supstancijalne vrijednosti materijala i emituju nova, asocijativna značenja. Ove, često podrazumijevajuće, a samim tim i nevidljive supstancijalne kvalitete nenametljivih, tihih prirodnih



Bogdan Musović
Iz ciklusa Zavičajne ptice
foto Voislav Bulatović

formi, umjetnik izvlači na površinu i oneobičava prije svega mentalnim, a potom i manuelnim, minimalnim, ali učinkovitim intervencijama. Sprovodeći neodvojivo spiritualna i supstancijalna istraživanja, stvara kroz duhovitu i lucidnu igru djela koja svoju snagu djelovanja izvode iz finog stabilizovnj razlika i koegzistencije fizičkog i duhovnog, konkretnog i opšteg, saznanog i nedokučivog. Iako vrlo koncentrisan na same materijale, njihovu fizičku supstancijalnost i plastička svojstva, umjetnik izvlači na površinu simbolično i imaginarno, stvarajući »fiktionalni višak« koji njegove radove čini auratičnim. Napravljeni, auratni objekti, uzvišeni u svojoj jednostavnosti i sublimnosti izraza, nipošto nemaju onaj hermetični, ozbiljni, učeni predznak, koji bi se možda mogao očekivati od autora koji dugi niz godina djeluje i kao istoričar umjetnosti i kao umjetnik. Naprotiv, Musovićevi začudni vizuelni sklopovi odišu toplom poetičnošću vizuelnih utisaka svojstvenih dječijim iskustvima. Arhajski klišeizirane i infantilizovane forme, koje odražavaju prirodu ptice, prizivaju u sjećanje primordijalne predstave. Otvara se čitav repertoar simboličkih značenja koja se pripisuju ptici [vjesnik događaja, posrednik između neba i zemlje, božanski glasnik, mitsko biće koje odgoneta sudbinu i priroči budućnost] i ličnih značenja [emotivnih, kontemplativnih, nostalgčnih]. Učitana nova, mnogostruka značenja, nadilaze autonomni jezik umjetnosti i uvlače posmatrača u druga referentna polja što za posledicu ima maksimalizaciju komunikacijskog potencijala djela. Savremeni umjetnički radovi nemaju tako često ovaj potencijal, pa je to razlog više za skretanje pažnje na aktuelnu izložbu Bogdana Musovića ■



Slika Ivana Đurišića

Petrica Duletić

Ivan Đurišić – Sjećanja i viđenja

Podgorica, JU Muzeji i galerije Podgorice
maj 2011

Insistiranje na asocijaciji kao obliku uspostavljanja odnosa sa svijetom ili, tačnije, obliku njegove transfiguracije predstavlja okosnicu oko koje Ivan Đurišić gradi vizuelni iskaz. Razumije se da je takvoj njegovoj potrebi podređena čitava vizuelna aparatura slike zasnovana na dobro konstruisanoj crtačkoj nervaturi uvučenoj duboko ispod hromatskog sloja, na širokom, energičnom potezu kontrolisane unutrašnje ekspresije, na kolorističkim sudarima i dodirivanjima različitih faktura koje se kreću u dijapazonu od hotimičnog ostavljanja tragova četke na bojenom sloju do promišljenog građenja enformel strukture čiji je cilj da smiri hromatski prasak u tkivu slike. Iako djeluje energično i robustno ovo slikarstvo u suštini nosi, u svojim dubokim slojevima, jednu fino satkanu, dragocjenu lirsku nit koja izražava stvaraočev intimni stav prema svijetu kojim je okružen, njegovu potrebu za istinskim dodirivanjem sopstvenog bića sa bićem pejzaža iz kojeg na bjelinu platna iznosi suptilne lirske treptaje što nastaju u trenucima kada se duboki unutrašnji mir stvaraočevog bića stopi sa iskonskim mirom prirode.

Ponuđenom izložbom slika Ivan Đurišić se predstavlja kao umjetnik osobenog senzibiliteta koji stvara asocijativna i gotovo sasvim apstraktna djela. On stvara ciklus slika sa temom apstraktnog pejzaža iskazujući likovnim elementima, prvenstveno bojom, ličan, intiman doživljaj prirode u kojoj vlada ono maštovito, sanjarsko, bajkovito. To nijesu predstave realnih predjela, već sjećanja na ličnu impresiju i emocionalni doživljaj viđenog. Težeći ka autonomiji slike, a samim tim i većoj umjetničkoj slobodi, oslobodio je sliku svega suvišnog. Boja gospodari slikom i njome autor pokušava da riješi čisto estetske probleme. Postupkom svodenja gubi se predmet, ali asocijacije na viđeno još uvijek postoje, iako je proces njihovog nestajanja započet. Otuda, u okviru apstraktno slikanog polja prisutni su oblici koji podsjećaju na drveće, koje je nosilac simboličkog značenja i koje definiše i objašnjava samu sliku. Boja kao osnovni izražajni element, natopljena je jasnom svjetlošću. Intenzivan koloristički angažman palete efektnog sastava: crvena, plava, zelena, ljubičasta, žuta, sa specifičnim pasažima bijele, učinili su svoje u oblikovnoj transformaciji formi koje se razuju u

plastičkom sadržaju. Kompoziciono, bojeni nanosi su grupisani ili razmješteni u odgovarajućem vertikalnom ritmu kretanja.

Lako se uočava da je sadržaj unutar okvira slike raspoređen tako da se čini kao da su sadržaj i okvir predviđeni jedan za drugoga. Sve važno, nalazi se u okviru slike. Svaki smjer dobija svoju opoziciju; svaki valer, svjetlost, svaka boja svoju protivtežu. Sve je ovdje obrazloženo. Slikar sve to ovijam mekotom oslonjenom na tonskim vrijednostima nijansi, na harmoniji ali i na obazrivim kontrastima. Sve ove navedene spoznaje određuju slog ovih slika klasičnim. Elegancija kojom je realizovana kompozicija, njena spontanost, predstavlja ove slike kao nešto više od naučenog. Do ovako jasnih vizija i mogućnosti njihovih realizacija mogao je doći samo slikar koji je prevladao u sebi većinu dilema i predrasuda, na način da je na njima učio, da su mu bile inicijum u kreaciji.

Rezultat je dekorativnost, slij svakog rasnog slikara, koja nije samo naslada oku, melodija, efektna predstava, nego je visoka likovnost, u najplemenitijem smislu ■



*Slika Miomira Miša Vemića
iz ciklusa Reakcija na prazninu*

Jasmina Žitnik

Miomir Mišo Vemić

Herceg-Nov, galerija „Josip Bepo Benković“
maj 2011

U umjetničkoj galeriji „Josip-Bepo Benković“ u Herceg-Novom otvorena je 4. maja izložba slika i crteža umjetnika iz Nikšića, Miomira-Miša Vemića. Vemić je diplomirao na likovnom odsjeku Filozofskog fakulteta u Nikšiću i izlagao je na dvadesetak samostalnih i više kolektivnih izložbi. Osnivač je i organizator Prvog međunarodnog bijenala umjetnosti minijature 2005. godine u Nikšiću. Učesnik je mnogih umjetničkih kolonija i dobitnik više nagrada za slikarstvo.

Na slike Miša Vemića osvrnula sam se iz ugla ličnog dodira sa njima; ove slike, čiji ključni motiv su konji, iz prve su me snažno odbile (mogla bih čak reći: šokirale). Nemir, bijes i gotovo agresivnost ovih konja rušili su iz temelja moju koncepciju konja kao mirne i uglavnom spokojne životinje. Tada nisam htjela da priznam, mada sam osjećala to, da su ovi konji zaista majstorski naslikani. Možda upravo moj prvobitni doživljaj ovih slika, ali svakako i onaj momenat kada sam odlučila da ih „prihvatim“ i pozitivno ocjenim, najbolje osvjetljavaju neospornu vrijednost Mišovog slikarstva – jer istinska umjetnost mora odmah da ostavi trag i posmatrača ne ostavi ravnodušnim. Bilo je potrebno da ovim slikama poklonim veću pažnju i zamislim se nad tim motivom kao mogućom personifikacijom „čovjekovih karakternih osobina, njegovih prirodnih nagona i unutrašnje borbe“ (Lj. Zeković), kao i da razmislim o njima s aspekta zavičajne memorije umjetnika.

Slike koje su izložene u hercegnovskoj gradskoj galeriji pripadaju ciklusu „Reakcija na prazninu“. Vemićevi konji iz realnog svijeta „galopiraju“ u svijet neobuzdane mašte i fantastike! Oni se propinju, pjene i imaju sve od svoje plemenitosti, ljepote, snage i života. Vemićeve slike konja „pulsiraju“ finim senzibilitetom za lijepo ali i zastrašujuće, kao i za boju koja je na mahove intenzivna – poput crvene – a na mahove suzdržana, „patinirana“ – poput sive, zelene, plave, smeđe.

Dok osnovna tema ostaje manje-više ista, varijacije su brojne. Neke slike kao da su isječak iz nekakvog mitskog, epskog boja; one su predmetno jasno definisane. Druge su na međi između figuracije i apstrakcije; motiv konja i konjanika se naslućuje, možda je to isto bitka, ali umjetniku kao da nije bilo važno da predstavi suštinu bitke, da kaže nešto o borbi, životu i smrti, već je motiv izdvojen iz konteksta bitke i postao je predmet umjetničke obrade, podloga za nanošenje kistom sopstvenog unutrašnjeg bića, crtačke i slikarske vještine, mašte... mada, ko zna?

Mišo Vemić često slika „portrete“ konja i stiće se utisak da nije riječ o jednom određenom primjerku te vrste, već o prototipu. „Uhvaćene“ u nekom momentu, ove konjske glave ostavljaju snažan utisak, a ponekad i djeluju kao utvare iz svijeta košmara, mada su znatno prisnije od Fisljevihih tvorevina mašte. One monumentalno „izranjaju“ iz izmaglice i djeluju elementarno snažno!

Postoje, pak, Vemićevi konji koji nemaju ništa od blagosti i plemenitosti; ovi konji, naslikani u krik i širom rastvorenih vilica, zastrašuju, opominju...Opominju možda na zlo koje još uvijek postoji u svijetu, na mogućnost stradanja i smrt u košmarima rata. Na tim platnima, umjetnik pušta boju da se u tankim mlazovima sliva, da bi upotpunila sliku.

Boje na Vemićevim slikama u harmoniji su sa koncepcijom slike koja ne teži tome da bude realistična mada, u konačnoj konsekvenci, prenosi nešto od realnog. Vemić smjelo koristi čistu bijelu i ljubičastu boju, koje dobijaju nešto od fluorescentnog karaktera. Boje naglašavaju interpretaciju konja kao životinje koja je izgubila mir i vidno je uznemirena, nespokojna, u samoodbrani.

Mišo slika i konja skulpturalne čvrstine, propetog

ali mirnog, nalik na statuu koja igra. Još jedan Vemićev motiv je jahač na konju koji „galopira“ u naš svijet poput jednog od Četiri jahača Apokalipse!

Ima Vemićevih slika koje su gotovo apstraktne – apstrakcije na dati motiv – kod kojih nam je umjetnik ostavio slobodu da nam se asocijacije prirodno razbude kao i lični estetski doživljaj djela. A ovaj doživljaj je pozitivan zbog vješte kombinacije boja i tonova, oštih, jasnih poteza koji definišu motiv i nesputane upotrebe boje kojom umjetnik popunjava prostor unutar kontura crteža, ali joj dopušta i da pređe preko – na jedan ipak kontrolisani način. Vemićevim slikama ništa se ne može ni dodati ni oduzeti, a da se pritom ne poremeti potpunost koja ova djela karakteriše ■



Slika Relje Dedeića

Anastazija Miranović

Relja Dedeić

Bar, galerija „Veliša Leković“
maj 2011

„Smisao, to je lice nekog drugog, i svako pribjegavanje riječi već se odvija unutar prvobitnog suočavanja s jezikom.“ [Emanuel Levinas]

Na prvi pogled, čini se da je pred nama prilično konfuzno, nečitko likovno štivo, koje, pri tom, sasvim funkcionalno artikuliše sopstvenim meta jezikom unutar jednog prilično zatvorenog, introvertnog svijeta, svijeta koji kani alhemijski začu u kontekstualizaciju umjetničkog iskustva kao svog vlastitog autoriteta.

Dedeićev umjetnički jezik – sublimiran u/kroz urbanu znakovnost – crpi leksiku ovovremenog svijeta, koji podrazumijeva iskustvo prošlog i dinamiku budućeg poniranja u mitsko-arhetipske kolektivne simbole čovječanstva. Specifična ikonika Dedeićeve slike stavlja nas pred čin otklona ili prihvatanja, no, svakako, ne ostavlja nas ravnodušnim. Njegovi mnemonički likovni urezi, pomalo tvrdi i direktni, jasni u svojoj konfuziji, kao da se kreću nekim svojim ustanovljenim redom u zacrtanom poretku stvari koje se nameću kao

vizije, proročanstva, sjećanja ili pak nešto treće. Ponekad se u isčitavanju javljaju aluzije na ekspresionističke dječije radove koji konotiraju auto-didaktičkim zapisima i naizgled nevještima, no ne i nemuštim porukama autora.

Dedeićeva konpoziciona šema varira od horor-vakuovskog zaposjedanja prostora do jasnog akcentiranja određenih aktera i partija u okviru fizikuma djela. Moglo bi se reći da je i u upotrebi boje sličnog raspoloženja. Mada grafičar po vokaciji, Relja Dedeić je vrlo izdašan u upotrebi boje i ona je važan gradivni elemenat njegovih radova. Takođe, ponekad je prilično svedena, ali direktna i kontrastna, što stvara posebnu kompozicionu dinamiku predstavljenog.

Filozofija Dedeićeve slike krije su podtekstu, u permanentnom preispitivanju vječitih, velikih tema i čini se potpuno imanentnim mladom umjetniku da se na gotovo ironičko-infantilni način poigrava ozbiljnim stvarima koje ga se svakodnevno dotiču. Dotiču do te mjere, da im se mora obratiti u stilu Kafkijanske zapitanosti ... “Čudnovati svijet što ga nosim u glavi. Ali kako da oslobodim sebe i njega, a da ne prsnem. No, hiljadu puta je bolje da prsnem no da ga ostavim ili pokopam u sebi...” Kafka je ove misli zapisao 1912. godine, prije gotovo sto godina. Ipak, priznaćete da to svovremeno pitanje umjetnici postavljaju pred sebe kao balast, stigmatu, ali i otkrovenje i u vremenu ovom kojem Relja Dedeić na veoma osoben i upečatljiv umjetnički način pripada ■

Draginja Kujović

Uroš Tošković

Kolašin, Centar za kulturu Kolašin
maj 2011

Gomila papira, kartona i platna, različitih oblika i dimenzija, ujedinila je njegovu kreativnu snagu i moć, njegov smisao za boju i liniju u neprekinuti niz od šezdeset dvije slike i crteža, minijature, beskonačnog trajanja. Slikane i crtane uljanim bojama, pastelom, suvim pastelom, olovkom, ugljem, lakom i pijeskom. Glava ratnika, Figura, Akt, Glava djevojke, Vampir, Maska, Kompozicija, Glava sa dva profila, one su stilski, tematski i motivski dio ogromne stvaralačke priče slikara Uroša Toškovića nastale u Kolašinu. Kolašin je samo jedna od usputnih stanica na njegovom putu od iskona kroz prostor i vrijeme do iskona.

Vizionarski, zanosno, misaono, realno, nadrealno, na tom putu objedinio je svijetlo i tamu kao vječitu dramu dobra i zla, tragajući za iskonom. Kamen je iskon na kome je Tošković rođen. Kamen je kolektivno nesvjesno uticao na formiranje razvojnog puta njegovog umjetničkog Ega. Od prvog susreta sa platnom, uljem, papirom i olovkom, odbacio je ustaljene umjetničke forme, stvarajući svoj sopstveni stil, kroz koji iskazuje svoju misao jedan osoben umjetnički manifest. Proširio je opseg tradicionalnog slikarskog procesa, kombinujući pastel, suvi pastel, ulje, lak na kartonu i papiru sa pijeskom. Ta radoznalost u traganju da se izrazi što bliskije iskonu udahnula je sopstveni život njegovim slikama i crtežima. Asimilacijom crteža u sliku proširio je razvoj slikarskog izražavanja. “Ja crtam, Ja ne slikam” – kaže Uroš

Tošković. Ne zna se da li ulja ili crteži, u kojoj od ove dvije likovne tehnike dostiže više slikarski ili crtački integritet.

Tošković danima jedino komunicira sa slikama i crtežima, sa njima uspostavlja živi dijalog, stoga se na njima oglednula njegova likovna i životna drama. Ikonografski sadržaji, priče iz djetinjstva, istorijski motivi, legende, sukobi svijetla i tame, dobra i zla, metafizički iznijansirana harmonija plave, crvene, žute, crne i bijele boje, ponavlja se na crtežima u različitim varijacijama. Glava žene sa dva profila, Glava ratnika sa dva profila, dio su samo njemu znanog svečanog vanvremenskog rituala, koji ga



slika Uroša Toškovića

kroz život prati kao sjenka. Modelirana lica glava, naslikana i nacrtana njemu svojstvenom paletom boja, bez dubine i perspektive u prvom planu, dotakla su ljepotu i mistiku crteža paleolitskog čovjeka. Da se dokuči takvog umjetničkog izraza uspio je Tošković jer je njegov iskon duboko ukorijenjen u stanište praistorijskog čovjeka, sa obala rijeke Morače, poviše kojeg se uzdižu Bratonožići.

“Ovaj grdni svijet prošao sam uzduž i poprijeko, ali nikad nijesam uspio da umaknem kamenjologiji življenja koja vlada u mojem zavičaju” – kaže Tošković, kao da želi da istakne da se u djetinjstvu na Pelevom Brijegu odigrala njegova životna i likovna drama.

“Kamena logika življenja” je energija koja pokreće njegovu stvaralačku priču i sve njene razvojne ritmove. Ove slike i crteži su umjetnički poduhvat izuzetnog zamaha i čine značajan domet na Toškovićevom stvaralačkom putu. One su neprestana borba dobra i zla, stalno kretanje, rađanje i umiranje ■

Jedna od najznačajnijih crnogorskih kulturnih institucija, Centar savremene umjetnosti Crne Gore, osnovan je 1995. godine spajanjem Republičkog kulturnog centra i Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja „Josip Broz Tito”. Kuriozitet Centra savremene umjetnosti Crne Gore čini fond od preko 1000 eksponata iz 60 nesvrstanih zemalja, jedinstven na prostoru Jugoistočne Evrope. Fond predstavlja izuzetnu vrijednost kako za samu instituciju, tako i za ukupnu kulturnu baštinu Crne Gore, obzirom da se u njemu nalaze radovi svjetski priznatih autora iz bivših nesvrstanih zemalja sa četiri kontinenta, kao i tradicionalna djela primijenjene umjetnosti koja odražavaju kulturološke osobenosti podneblja sa kojih potiču. Ove godine se navršava 30 godina od osnivanja Galerije umjetnosti nesvrstanih zemalja i tim povodom je Centar objavio monografiju “Umjetničke zbirke Centra savremene umjetnosti Crne Gore”. Istim povodom Artcentrala predstavlja nekoliko djela iz fonda Centra.



Nikolas Mukomberanwa [Zimbabve] *Tetka*

kamen, 62×16×17,5 cm [Zimbabve]

Nikolas Mukomberanwa [1940–2002] je predstavnik prve generacije umjetnika Šona skulpture. Rođen je u Buhera oblasti u Zimbabveu. Djetinjstvo je proveo u seoskom okruženju. Od rane mladosti pokazivao je interes za vajanje. Kao student na Sermia mission school bavio se modelovanjem u drvetu. Godine 1962. seli se u Harare gdje se susreo sa Franc McEwen-om direktorom Nacionalne galerije Zimbabvea koji ga je ohrabrio da nastavi da se bavi umjetnošću. McEwen je organizovao umjetničku radionicu u prostorijama Nacionalne galerije i uskoro Mukomberanwa napušta posao i posvećuje se vajanju. Od tada se izražava u kamenu. Sedamdesetih godina prošlog vijeka njegov rad je prikazan na izložbama u Parizu, Nju Jorku i Londonu. Devedesetih godina reputacija ovog umjetnika raste, naročito poslije nekoliko samostalnih izložbi koje je imao u Londonu i Nju Jorku. Za svoje skulpture upotrebljava crni penhalonga serpentin u kome je urađeno snažno i likovno upečatljivo djelo Tetka. Ovaj neobičan portret inspirisan je ulogom koju tetka ima u zimbabveanskoj porodici. Svečani stav, oboren pogled i stilizovana, blago naprijed savijena kapa sugerišu njenu ulogu “čuvara tajni”. Naime, mlađi članovi porodice, spriječeni autoritetom roditelja, povjeravaju tetki sve ono što ih muči u periodu sazrijevanja i odrastanja. Portret karakteriše sigurna upotreba oštarih linija i planova, odnosno snažno apstrahovanih formi. Među najznačajnijim radovima su skulpture nastale 80-ih godina u kojima vajar usavršava i nadopunjuje ranije prisutne elemente. Oštre linije i snažno determinisane planove koristi uporedo sa uglačanim krivinama i duboko urezanim površinama. Radovi Nikolasa Mukomberanwe se mogu vidjeti u Muzeju moderne umjetnosti u Nju Jorku, Britanskom muzeju u Londonu, Nacionalnoj galeriji Bocvane, Capungu Village Sculpture garden i stalnim kolekcijama u Zimbabveu i inostranstvu.

Bernard Matemera [Zimbabve]

Porodica

kamen, 250×163×159 cm, 1987

ZBIRKE CSUCG

PRIREDILE
ANITA ĆULAFIĆ I
LJILJANA KARADŽIĆ
FOTO: DUŠKO MILJANIĆ

Bernard Matemera [1946–2002.] je izraziti predstavnik i jedan od utemeljivača danas priznatog i u svijetu afirmisanog umjetničkog pokreta Šona [shona] skulpture. Ova umjetnička forma nastala pedesetih godina prošlog vijeka u Zimbabveu. Ime je dobila po plemenu Šona čiji su se članovi početkom 50-ih godina počeli baviti izradom skulptura. Skulpture su rađene u serpentinu, mekom kamenu pogodnom za obradu koji se nalazio u njihovom neposrednom okruženju. Uporište i inspiraciju za svoja djela Šona umjetnici crpe iz zajedničke istorije, tradicionalne kulture, mitologije, folklor, rituala i vjerovanja u duhove predaka koji su još uvijek prisutni u savremenom urbanom životu Zimbabvea. Bernard Matemera je autor prostorne skulpture „Porodica”. Rad je nastao 1987.godine, u prostoru parka Kruševac u Podgorici, prilikom njegovog dvomjesečnog boravka i gostovanja u Galeriji nesvrstanih zemalja, gdje je poslat kao umjetnik – predstavnik svoje zemlje sa zadatkom da za to vrijeme napravi skulpturu koja će reprezentovati Zimbabve u tada međunarodnoj kulturnoj instituciji Galeriji umjetnosti nesvrstanih zemalja „Josip Broz Tito”. Skulptura je realizovana u gromadi danilovgradskog mermera, specijalno odabranoj za ovu skulpturu. Velike dimenzije rada naglašavaju stilsku posebnost, osjećanje zajedništva i ljubavi koju za autora i zajednicu iz koje potiče predstavlja institucija porodice. Njegov afrički neo-ekspresionizam predstavljen je enormnim i promišljeno grotesknim figurama koje se nalaze u čvrstom zagrljaju simbolizujući osjećaj pripadnosti i zajedništva. Kao i na drugim njegovim skulpturama, i na ovoj uočavamo tri prsta koji se kao tajni znak ili likovni elemenat ponavljaju na rukama i nogama figura. O tome kako nastaju njegove skulpture najbolje govore riječi samog autora: “Duh je svuda, u vazduhu, u kamenu. Kamen je kao voćka-kao pomorandža ili banana. Ne možete ih jesti prije nego ih ogulite. Potrebno je da budu otvorene da bi bile pojedene. Ja otvaram kamen. Voće je unutra.” Poput mnogih u svijetu poznatih zimbabveanskih umjetnika i Bernard Matemera je bio autodidakt.



Eloy Tarcisio (Meksiko)

Kuc, kuc. Ko je. Đavo

akrilik na kartonu, 204×204 cm

Djelo Eloya Tarcisia (1955) karakteriše upotreba ekspresivnih, inovativnih elemenata koje kombinuje sa prepoznatljivim simbolima meksičke kulture. Radove realizuje u tradicionalnim tehnikama (slika, crtež), kao i u proširenim medijima (instalacije, multimedija i performans). Povratak u prošlost, u meksičku tradiciju, astečku mitologiju, korišćenje arhetipskih potencijala simbola poput kaktusa, kukuruza, cvijeća i krvi i njihova integracija sa sadašnjošću, čine okosnicu Tarcisiove umjetnosti. Kroz djela koja pripadaju korpusu nove figuracije, slikajući isiječena tijela intenzivno crvene boje, Tarcisio kreira sugestivne i uzbudljive kompozicije. Slika *Kuc, kuc. Ko je. Đavo* je dramatična kompozicija monumentalnih razmjera realizovana akrilikom na kartonu. Iako slikano izrazito ekspresivnim likovnim rukopisom, ovo djelo je duboko ukorijenjeno u meksičku tradiciju i astečke mitove

o postanju svijeta. Naglašeni kolorit kojim dominira crvena boja, u sudaru sa nemoduliranom plavom i žutom, plošni crtež isprijesecanog ženskog tijela, iz čije utrobe se rađa dijete koje se stropoštava u sunovrat, šematizovana, zmijolika predstava zemaljskog božanstva plodnosti ukazuju na ciklično smjenjivanje života i smrti. Zemaljsko božanstvo u astečkoj mitologiji je majka sunca, mjeseca, zvijeda, svih astečkih bogova i boginja. Ono je izvor svog života na zemlji, i sve kada umre, vraća se u nju. Ovo božanstvo, predstavljeno sa dvije zmijske glave koje simbolišu plodnost i smrt, istovremeno je kreator i uništitelj. Tako, upotrebom primarnih boja, naročito crvene, kao i simbola zemaljskog božanstva, umjetnik ovom, na prvi pogled apokaliptičkom slikom, ukazuje na univerzalne principe neprestanog kruženja života čiji je sastavni dio smrt.



Hassan Quamrul (Bangladeš)

Tri žene

ulje na platnu, 106,5×76,5 cm (Bangladeš)

Djelo bangladeškog umjetnika Hassana Quamrula [1921–1988] *Tri žene* predstavlja tri mlade djevojke u živopisnim nošnjama koje su krenule na izvor. Štimung na slici je očaravajući: lijepe, vedre, stidljive i vragolaste istovremeno, djevojke su ugledale nešto što je izvan fokusa gledaoca, a što pobuđuje njihovu radoznalost. Prizor je situiran u bujnu vegetaciju koja svojim raskošnim zelenilom dodatno ističe raspjevanu atmosferu kompozicije. Seoske žene, njihov život i običaji bili su omiljena tema Quamrula. Kombinujući romantične i idilične predstave bangladeškog sela sa savremenim životom, te narodnu umjetnost sa iskustvima moderne umjetnosti, slikar je stvorio zavodljive, egzotične kompozicije koje plijene strukturalnom ljepotom i senzualnošću. Ovaj harmoničan spoj se razvio u specifičan izraz, poznat kao "Pata Hassan Quamrul" koji je kasnije imao veliki broj sledbenika. Drevni pata stil, vrlo popularna i raširena umjetnička forma u Indiji i Bengalu, služio je uglavnom za prikazivanje religioznih i društvenih tema. Pata tehnika sa strogim pravilima, prenošena s generacije na generaciju, podrazumijeva strog, hijeratičan i šemati-zovan crtež na svilenom ili pamučnom podlozi, crne, snažne konturne linije i površine ravno oslikane živim i kontrastnim bojama. Gestovi i pokreti tijela su krajnje svedeni, ali je zato ekspresija lica izrazita. Upravo ove karakteristike pata stila usvojio je Quamrul, prilagođavajući ih sopstvenom umjetničkom nervu i transformišući ih u osoben i prepoznatljiv stil, koji se ogleda i u djelu *Tri žene*. Inače, kuriozitet je da je ova slika objavljena na razglednici i poštanskoj markici Jugoslavije 1985.godine.



MALEN, MALEN UND NUR MALEN!

RAŠA TODOSIJEVIĆ, 1945



DeltaCity

